

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
CAUÊ COSTA SOARES

MEPHISTO DE REICHENBACH:
Cidade e subjetividade em *Filme demência*

SÃO PAULO

2023

CAUÊ COSTA SOARES

**MEPHISTO DE REICHENBACH:
Cidade e subjetividade em *Filme demência***

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa.

SÃO PAULO

2023

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca UAMcom
os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S732sd Soares, Cauê Costa
Mephisto de Reichenbach : Cidade e subjetividade em Filme
demência / Cauê Costa Soares. – 2023.
70 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa.
Dissetação (Mestrado em Comunicação); - Universidade
Anhembi Morumbi, São Paulo, 2021.
Bibliografia: f.65

1. Cinema Brasileiro. 2. Cidade de São Paulo. 3. Carlos
Reichenbach. 4. Filme Demencia. 5. Subjetividade.

CDD 302.2

CAUÊ COSTA SOARES

**MEPHISTO DE REICHENBACH:
Cidade e subjetividade em *Filme Demência***

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa.

Aprovado em 14/04/2023

Prof. Dr. Fábio Raddi Uchôa (Orientador)
Universidade Anhembi Morumbi UAM-SP

Profa. Dra. Margarida Maria Adamatti (Titular Externa)
Universidade Federal de São Carlos UFSCar

Prof. Dr. Geraldo Blay Roizman (Titular Interno)
Universidade Anhembi Morumbi UAM-SP

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço aos meus pais Domingos e Leonor por sempre me apoiarem em minhas escolhas. Agradeço a todos os meus amigos com os quais convivi desde os tempos do curso pré-vestibular, todas as pessoas que conheci no ambiente de trabalho e durante minha graduação. Sem dúvida, aprendi muito com todos os que passaram pela minha vida. Agradeço a minha querida irmã Jordana pelas ótimas conversas sobre os mais variados assuntos. Agradeço também a Geraldo Blay, Laura Cánepa e Margarida Adamatti pelas suas contribuições ao trabalho. E pela participação no processo deste trabalho de Sheila Schvarzman e Fábio Camarneiro. Agradeço, sobretudo, ao meu orientador Fábio Uchôa. Ainda à Simone, pela qualidade de seu trabalho, e à universidade Anhembí Morumbi, pela concessão da bolsa institucional para efetuarmos o estudo. Também aos meus queridos parentes, por me influenciarem em minhas escolhas profissionais. Agradeço igualmente aos colegas com os quais cursei as disciplinas correspondentes a esta trajetória acadêmica, bem como aos professores da Anhembí Morumbi, pela sua dedicação e apreço ao seu trabalho. Também, a Daniele Crepaldi pela revisão do texto. E ao meu estimado primo Bruno Nicko, pelas aventuras cinematográficas em nossa Hollywood botucatuense. Agradeço, sobretudo, a Carlos Reichenbach, por ser uma grande inspiração em minha vida. Também, a Inácio Araújo por ser uma grande referência neste trabalho. Por fim, agradeço ao universo, aos seus mistérios e às suas felizes coincidências.

“Os inquietos vão mudar o mundo.”
(O Baile Perfumado, 1996)

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma análise de *Filme demência*, de Carlos Reichenbach, tendo como foco a representação, no filme, da cidade de São Paulo – mais precisamente, a experiência subjetiva do personagem protagonista com relação à cidade. Procuramos entender que cidade é essa e de que forma ela surge no interior da obra de seu diretor. Para tanto, partimos de obras da tradição que trabalham com essas noções de cidade, subjetividade e vida mental, incluindo filmes internacionais e nacionais cujas temáticas giram em torno do retrato da vida urbana e das suas consequências. Debruçamo-nos igualmente nos estudos de Ben Singer e Simmel acerca do impacto da cidade sobre o indivíduo. Em termos metodológicos, quanto à análise fílmica, dialogamos com as propostas de Jacques Aumont, principalmente a obra *A Análise do Filme*, bem como com o trabalho de Bordwell & Thompson, conhecido como *A Arte do Cinema – uma Introdução*. Quanto às relações entre cinema e cidade no cinema paulista dos anos 1980, levamos em conta os aportes de Andreia Barbosa (*São Paulo, Cidade Azul*, 2012) e de Jean-Claude Bernardet (“Os Jovens Paulistas”, 1985). Assim, diante disso, e a partir deste citado estudo de Bernardet, vinculado a uma noção de fragmento como particularidade dos filmes do período, demonstramos que essa cidade erigida em *Filme demência* carrega algo da ordem do fragmento e da pós-modernidade. Procuraremos evidenciar, diante desses fatores, que a obra do diretor é baseada numa noção de diversidade e em variáveis que convivem harmonicamente.

Palavras-chave: São Paulo. Reichenbach. Filme demência. Subjetividade. Pós-Modernidade

ABSTRACT

This dissertation presents an analysis of the *Film dementia*, by Carlos Reichenbach, focusing on the filmic representation of the city of São Paulo – more precisely, the subjective experience of the main character in relation to the city. We seek to understand what this city is and how it emerges within the director's work. To do so, we start from works of the tradition that deal with these notions of the city, subjectivity, and mental life, including international and national films whose themes revolve around the portrait of urban life and its consequences. We also address the studies of Ben Singer and Simmel about the impact of the city on the individual. In methodological terms, regarding film analysis, we dialogue with Jacques Aumont's proposals, especially his work *The Analysis of Film*, as well as Bordwell & Thompson's work, known as *The Art of Film – an Introduction*. As to the relations between cinema and city in São Paulo's cinema of the 1980s, we took into account the contributions of Andreia Barbosa (*São Paulo, Cidade Azul*, 2012) and Jean-Claude Bernardet ("Os Jovens Paulistas", 1985). Thus, in view of this, and based on this mentioned study by Bernardet, linked to a notion of the fragment as a particularity of the films of the period, we demonstrate that this city erected in *Filme demência* carries something of the order of the fragment and of post-modernity. We will try to show, given these factors, that the director's work is based on a notion of diversity and on variables that coexist harmoniously.

Keywords: São Paulo. Reichenbach. Film dementia. Subjectivity. Post-Modernity

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fausto vaga pela noite.....	35
Figura 2: Personagem de M.....	36
Figura 3: Início de Almas Perversas.....	36
Figura 4: Fausto em frente a um cinema do centro.....	37
Figura 5: Neon Shangai	37
Figura 6: Título neon Shangai.....	38
Figura 7: Caminhante sobre o mar de névoa	38
Figura 8: Reprodução Proibida (Retrato de Edward James)	39
Figura 9: Fausto mirando o horizonte	39
Figura 10: Pôr do sol – Estação de Trem	39
Figura 11: Cartaz de Filme demência.....	40
Figura 12: Fausto olhando para a menina de branco	41
Figura 13: Menina de branco.....	41
Figura 14: Fausto na casa de sua antiga funcionária	42
Figura 15: Fausto e Mephisto	43
Figura 16: Fausto e Mephisto no ônibus	43
Figura 17: Fausto e Mephisto sentados	43
Figura 18: Fausto/Mephisto – Duas faces	44
Figura 19: Fausto e Mephisto na fábrica de cigarros.....	44
Figura 20: Avenida Paulista – Elemento Urbano – Corporativo.....	45
Figura 21: Praia Idílica	46
Figura 22: Cidade Obscura.....	46
Figura 23: Espaço abandonado da estação de trem (1)	47
Figura 24: Espaço abandonado da estação de trem (2)	47
Figura 25: Dentro do espaço abandonado (1).....	48
Figura 26: Dentro do espaço abandonado (2).....	48
Figura 27: Estrada e Céu Cinzento	49
Figura 28: Elemento urbano. Arquitetura. Cidade do Capital.....	49
Figura 29: Arquitetura da cidade – Opressão (1)	50
Figura 30: Arquitetura da cidade - Opressão (2).....	50
Figura 31: Animais presos (1)	51

Figura 32: Animais presos (2)	51
Figura 33: Cartaz de São Paulo - A Symphonia da metrópole.....	51
Figura 34: Quatro cantos do mundo em panorâmica do Anhangabaú	52
Figura 35: Imagem do início do filme – Propaganda	53
Figura 36: Imagem de encerramento do filme.....	53
Figura 37: Fausto segura uma imagem da praia idílica.....	54
Figura 38: Fausto vai a uma agência de viagens	55
Figura 39: Discurso do amigo – Sol se pondo 1.....	61
Figura 40: Discurso do amigo – Sol se pondo 2.....	62

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – O CINEMA E A CIDADE	12
1. CONTEXTO E FILMOGRAFIA DE REICHENBACH	19
2. ANÁLISE DO FILME – MEPHISTO EM SP	28
2.1 PREMISSA DO FILME	28
2.2 ENREDO	29
2.3 REICHENBACH – ESTILO	30
2.4 SURREALISMO/PSI/LITERATURA	33
2.5 A EXPERIÊNCIA DO PERSONAGEM	35
2.6 CIDADE OPRESSORA	44
2.7 PUBLICIDADE	52
2.8 DEAMBULAÇÃO	55
2.9 MEPHISTO DE REICHENBACH = CIDADE	58
2.10 O DISCURSO DO AMIGO OU AS REGRAS DO JOGO	61
CONCLUSÃO	64
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65

INTRODUÇÃO – O CINEMA E A CIDADE

Essa pesquisa começou a partir de uma dúvida que me intrigava. Tudo aconteceu em 2005, quando fui assistir a um debate com o cineasta Carlos Reichenbach e o crítico Inácio Araújo em um evento chamado “Loucos por cinema”, organizado pelo Sesc Pompéia. Em um determinado momento, Carlão, como sempre foi conhecido, disse uma frase que marcaria minha vida: “Eu não me orgulho de ter feito filmes para 4 milhões de pessoas, mas me orgulho de ter feito um filme chamado *Filme demência* (1986), que mudou a vida de doze pessoas.”

Fiquei intrigado, mas ainda estava longe de compreender aquilo. O tempo passou e, em um dia qualquer, resolvi finalmente assistir ao filme em questão. Depois de vê-lo, realmente pude confirmar o que o cineasta havia dito. Fiquei apaixonado pela obra. Confesso que estava num momento em que tinha ido a outras direções. No entanto, resolvi me concentrar em voltar a estudar cinema na universidade, um projeto antigo, mas que tinha abandonado. Assim nasceu esse estudo e a pesquisa sobre esse filme.

Essa dissertação nasceu, portanto, do desejo de pesquisar a obra de Reichenbach conhecida como *Filme demência*. Na verdade, a análise aqui realizada busca avaliar o tipo de experiência que o personagem realiza com a cidade. Para tanto, primeiramente esta dissertação recapitula essa temática da cidade no cinema, bem como as aproximações entre metrópole e vida mental, já exploradas em muitos filmes e estudos.

Nosso foco será a relação entre a cidade e a vida mental nos filmes brasileiros. Dessa maneira, vale reiterar que faremos um recorte sobre como nascem essas experiências das pessoas sob a marca do peso que as cidades exercem sobre as suas vidas psíquicas. Convém mencionarmos que a temática concernente às relações entre cinema e cidade é ampla. Por isso, trazemos aqui um recorte, para compreendermos a experiência do protagonista de Reichenbach e, acima de tudo, constatarmos que a São Paulo apresentada no filme relaciona-se à noção de fragmento. Veremos também igualmente que ela comporta a multiplicidade de fatores que convivem em harmonia.

Todavia, antes de falarmos sobre cidade e subjetividade nos filmes brasileiros, abordaremos algumas obras que são referências no que concerne a essa temática, mesmo dentro da filmografia internacional, as quais, de certa maneira, corroboram nosso ponto de vista sobre o tema.

Já apontamos que há quantidade importante de material sobre as relações entre cinema e cidade, tanto textos como filmes. É o caso de *Berlim – Sinfonia da Metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, que se constrói como uma verdadeira crítica ao modo de vida dos centros urbanos. Essa obra documenta em imagens aspectos da vida no capitalismo tardio. Logo em seu princípio, observamos um trem que chega em uma enorme estação e, assim, vão sendo exibidas cenas do cotidiano da metrópole, a exemplo dos transportes públicos, do povo nas ruas, das aglomerações e das pessoas em locais de trabalho, como operários em fábricas. Ou, ainda, um ritmo de vida pautado por uma racionalidade matemática e repetitiva. A obra apresenta mesmo o momento de lazer, que se pauta por diversões, apresentações de *jazz* ou orquestra que reproduzem aceleração e repetição. Podemos relacionar um trecho de uma obra de Adorno com momentos do filme de Ruttmann, nos quais se evidencia que até mesmo a diversão é transformada em trabalho:

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar do processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de realizá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o processo de trabalho (ADORNO, 1947, p. 64).

Observamos um paralelo entre a assertiva de Adorno e a supracitada obra de Ruttmann. No entanto, nosso objetivo aqui não é nos debruçarmos pormenorizadamente nela. Continuando nossa recapitulação dos conceitos, outra obra aponta essa questão do modo de vida urbano. Nesse caminho das relações entre cinema e cidade, há um clássico do movimento expressionista alemão, rodado pelo grande diretor Fritz Lang. Trata-se de *Metrópolis* (1927), que expõe todo o aspecto opressivo da cidade capitalista e os seus problemas de exclusão e dominação. Ela pode mesmo ser lida como uma experiência em que esse modo de vida urbano sufoca outra energia selvagem ou primeva. Daí, quem sabe, as imagens da fábrica como uma panela de pressão prestes a estourar. Como vemos em Xavier:

A abertura do filme compõe uma alegoria moderna que descreve um mundo de feição opressiva, desencantado (no sentido weberiano), onde se exibem os dispositivos que materializam a razão instrumental e o tempo do relógio a presidir o trabalho (XAVIER, 2011, p. 20).

Por outro lado, no cinema brasileiro temos diferentes olhares sobre esse tema. Desde *São Paulo – A Symphonia da Metrópole* (1929), filme documental realizado por Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny, o qual mostra cenas do cotidiano da cidade de São Paulo

fazendo-se uma apologia a um modo de vida lógico, positivista e fabril, em consonância com o conservadorismo da época de modernização de São Paulo, ligado aos cafeicultores. Este documentário brasileiro inspira-se na mencionada obra alemã de Ruttmann, invertendo, no entanto, esse aspecto de crítica: ao invés de criticar o positivismo, a obra de Lustig e Kemeny louva esse modo de vida da racionalidade instrumental, como se apontasse que todos esses traços da vida moderna faziam emergir algo de bom – enfim, uma apologia do capitalismo. Assim, segundo Machado Jr:

A sinfonia paulistana, ao contrário, sem qualquer eco desesperado, libertário ou trágico, apropria-se da técnica ruttmanniana para movimentar a urbe de modo pouco controverso, sugerindo pujança e dinamismo de permeio a sequências mais convencionais, próximas do cinejornal que fala de urbanidades jactantes (MACHADO JR., 2013, p. 40).

Ainda na ótica da cidade problemática, não podemos deixar de falar da obra *São Paulo S.A.* (1965), de Luís Sérgio Person, que revela a relação do personagem protagonista com a cidade de São Paulo, sublinhando o forte impacto da cidade sobre o seu estado emocional. Mais profundamente, no filme de Person a cidade parece intransponível, com sua racionalidade fabril. Enfim, esses filmes mencionados consideram a opressão uma condição inerente a toda as cidades. É relevante apontarmos para a presença, neste filme, do espaço urbano, com suas enormes construções, salientando o papel da cidade no sufocamento do indivíduo, como podemos observar na cena em que o protagonista se encontra no Viaduto do Chá, sentindo-se literalmente sufocado por esse modo de vida urbano.

Retomaremos esse aspecto da metrópole e da subjetividade no filme que será analisado. Estudos de Singer e Simmel apontam para o papel da vida urbana no engendramento de aspectos neuróticos, impactando na subjetividade de seus cidadãos. Particularmente no texto de Simmel há uma questão relevante que tange ao esforço do indivíduo de preservar sua subjetividade diante do impacto da vida na metrópole, ou mesmo à sua inaptidão para escapar do excesso de estímulos a que está sujeito na vida urbana (SIMMEL, 1967). Isso tudo permite, sem dúvida, paralelos com o personagem protagonista de *Filme demência* (1986), no que concerne à sua experiência com a cidade. É ainda importante mencionarmos que Walter Benjamin, pensador da escola de Frankfurt, já apontava para esses aspectos da vida contemporânea, destacando essa experiência empobrecida de realidade das primeiras décadas do século XX:

Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie (BENJAMIN, 1987, p. 115).

Também falaremos da questão da cidade nos filmes dos anos 80. Dado que já recapitulamos as relações entre metrópole e subjetividade, partiremos para a análise da obra que é o nosso objeto de estudo: *Filme demência* (1986), de Carlos Reichenbach. Principiaremos com uma contextualização do período em que o filme foi rodado, pautado pela consagração do modo de vida capitalista contemporâneo e por personagens políticos como Ronald Regan ou Margareth Thatcher, bem como pela consagração do cinema de Hollywood, com os *blockbusters* e os efeitos especiais.

Devemos apontar que a produção brasileira dos anos 80 também foi pautada por algo diversificado. Assim, temos um período marcado por cineastas com uma estética mais autoral, como indicado no texto de Jean-Claude Bernardet “Os Jovens paulistas” (1985). Esses diretores eram Chico Botelho, Sergio Bianchi, Guilherme de Almeida Prado e Wilson Barros. Entre os filmes, destacamos *Noites paraguaias* (1982), bem como o trabalho desempenhado por André Klotzel em *Marvada carne* (1985). Devemos lembrar que também existiram filmes de grandes bilheterias, como aqueles protagonizados por Xuxa e pelos Trapalhões. No entanto, em nosso trabalho abordaremos sobretudo o cinema autoral paulista.

Assim, primeiramente iremos falar de filmes como *Cidade Oculta* (1986), *A Dama do Cine Shangai* (1987) e *Anjos da noite* (1987), justamente por se aproximarem da estética de *Filme Demência* (1986). Todas essas obras possuem uma atmosfera noturna que é emblema do cinema paulista dos anos 80. E, enfim, todas têm fotografia realizada por José Roberto Eliezer. Todavia, embora *Cidade Oculta* (1986), de Francisco Botelho – cineasta que foi professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – se encaixe nessa estética do cinema dos anos 80, a obra possui uma particularidade. De maneira forte, empresta à cidade de São Paulo atmosfera e fotografia que fazem referências abertas à linguagem dos quadrinhos. Ou seja, flerta com elementos da cultura pop. A obra apresenta personagens que mais parecem oriundos de um gibi ou de um filme *noir*: policiais, ladrões, *outsiders*, prostitutas ou verdadeiras criaturas da noite, que habitam uma metrópole soturna e surreal. Convém acrescentarmos que nessa obra, em particular, temos uma experiência de subjetividade que enceta uma busca por sentido e pelo encontro de um lugar no mundo – daí o esforço do protagonista de habitar diferentes locais ou mesmo de se esforçar por seguir algum objetivo.

Devemos também destacar *A Dama do Cine Shangai* (1987), filme dirigido por Guilherme de Almeida Prado. Embora o cineasta tenha começado a carreira fazendo pornochanchadas na Boca do Lixo paulistana, apresenta, em *A Dama do Cine Shangai*, uma atmosfera também ligada ao *noir* e aos quadrinhos. Trata-se de uma história reflexiva que discute, de forma metalinguística, o papel desempenhado pelo cinema nas subjetividades. Destaquemos a menção ou as referências à cinefilia, uma vez que a narrativa aborda aspectos da experiência do protagonista com os mecanismos ilusórios da arte cinematográfica.

Por fim, destacamos *Anjos da Noite* (1987), de Wilson Barros, cineasta também formado pela ECA-USP. O filme apresenta personagens deslocados do convencional, brincando, em sua narrativa, com a experiência subjetiva dos personagens e do espectador. Como se dá no que diz respeito à obra de Prado, também nesta há uma remissão ao ilusionismo do cinema. Segundo o livro *São Paulo, Cidade Azul*, de Andrea Barbosa (2012), a cidade criada do filme *Anjos da Noite* é cheia de personagens que vagam pela noite sem se encaixarem na sociedade – o que já podemos antever como sendo o caso do personagem de *Filme demência*, que fica errando por São Paulo.

Reiteramos os argumentos de Andrea Barbosa a respeito do predomínio do universo dos quadrinhos e do imaginário da indústria cultural no cinema dos anos 80. *Filme demência* não foge disso, como veremos, incorporando essa estética do período e a misturando com aquilo que seria a cultura pop. Essa característica, essencial no cinema de Reichenbach, é um traço incontornável do que entendemos como pós-modernismo.

Entretanto, o que seria o pós-modernismo? No que concerne ao nosso objeto de estudo, o sentido desse termo é justamente a capacidade de as obras de arte – no caso o cinema – se misturarem, de modo tênue, com a cultura popular. Também devemos entender que, no período o qual estamos estudando, já existia uma somatória de mudanças na sociedade que levavam o mundo a uma direção mais conservadora e de crise, ou situação de emergência. Destaquem-se, por exemplo, os totalitarismos do século XX, ou um certo arrefecimento cultural pós anos 60 e 70: passada a efervescência cultural, a sociedade tornava-se mais conservadora e convencional. Ou seja, também nessa ótica temos um avanço mais forte da dominação capitalista, o que sem dúvida influencia toda a sociedade inclusive a arte cinematográfica e seu modo de criação.

Há nesses filmes dos anos 80 (principalmente no que diz respeito à mencionada obra de Guilherme de Almeida) uma forte influência de elementos dos quadrinhos – como já se destacou – ou de obras como *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, ou *A Rosa Púrpura do*

Cairo (1985), de Woody Allen. Logo, justamente um dado da questão do pós-modernismo. É esta imbricação entre a cultura de massas e a cultura erudita que observaremos no cinema de Carlos Reichenbach: seja nas obras rodadas na Boca do Lixo, seja em *Filme demência*, seja no restante de sua carreira.

Andrea Barbosa também destaca que as cidades desses filmes são virtuais, ligando-se a algo que não é oriundo de uma vivência completa da realidade. Ligam-se, enfim, a um imaginário paulistano ou da indústria cultural. Logo, a um imaginário da cultura da cidade. Tales Ab'Saber destaca a questão em *A imagem fria*, ao discorrer sobre o novo dado da cultura imagética e dos simulacros na vida metropolitana (AB'SABER, 2003, p. 39).

O livro *São Paulo, Cidade Azul* apresenta o resultado de investigações sobre o cinema e a cidade de São Paulo nos anos 80. Trata-se de uma pesquisa que faz muito sentido no âmbito do nosso objeto de estudo. Neste estudo, São Paulo é retratada como uma

cidade noturna, azul, úmida, povoada de anjos e marginais (ou anjos marginais) que perambulam entre becos e muros intermináveis. Anjos que moram numa cidade luz que também é uma cidade lixo, abrigando vida e morte, luz e sombra (BARBOSA, 2012, p. 102).

A cidade criada pelo filme que analisamos possui muito dessas características referidas por Andréa Barbosa. Então, partindo destes comentários de filmes e livros que tratam das relações entre cidade e subjetividade, faremos uma recapitulação, buscando, ademais, avaliar como se dá a experiência do personagem com relação à cidade em *Filme demência*.

Feitas essas relações sobre cinema, cidade e vida emocional e contemporaneidade, e contextualizado o período dos anos 80, debruçamo-nos agora em nosso objeto de estudo principal. Destaquemos, antes, o fato de o cinema dos anos 80 ser pautado pelo capitalismo contemporâneo, e o fato de o âmbito econômico imbricar-se profundamente na vida privada das pessoas – dado importante dos filmes do período.

É igualmente relevante apontarmos que o elemento urbano é incontornável no cinema de Reichenbach, no que diz respeito tanto à temática quanto ao processo criativo do diretor. Seja na vivência do cotidiano da cidade como material para a criação de suas obras ou em sua familiaridade com questões urbanas que atravessam a cultura dos quadrinhos, os telejornais ou os cineastas que ele admira (MACHADO JR., 2007, p. 97). Observaremos que a cidade de *Filme demência* se encaixa no tipo de cinema perseguido por Reichenbach, no qual emerge a ordem do fragmentário, do múltiplo e do pós-moderno.

Quanto à nossa metodologia de análise, buscaremos bases teóricas num autor como Jean-Claude Bernardet, no que diz respeito a esse período do cinema. E, finalmente, dialogaremos com obras de Jacques Aumont, como *A Imagem*, *A Análise do Filme* e *Estética do Filme*. E, também, com o livro de Bordwell & Thompson *A Arte do Cinema*. Isso tudo no que concerne aos procedimentos de análise fílmica que procuramos realizar para atingirmos nossos objetivos.

Antes de principiarmos a análise de *Filme demência*, revisaremos a temática que perseguimos nessa obra, ou seja, a relação entre a cidade, a experiência do personagem e a sua subjetividade.

As experiências do personagem do filme de Reichenbach com a cidade permitem diálogos com as colocações de Ismail Xavier em “O cinema moderno segundo Pasolini” (1998). Nesse artigo, é apresentada uma experiência realizada pelo personagem que dialoga com a nossa visão:

Na caracterização acima, toda a minha ênfase recaiu sobre a criação de um parâmetro formal que, pela estrutura do filme, se assinala como um correlato a um estilo individual de percepção do mundo (XAVIER, 1993, p. 108).

Convém observarmos que esse aspecto da subjetividade em *Filme demência* (1986) se encaixa no estilo indireto livre, em que o autor da obra mistura elementos de sua cultura com aspectos do universo do personagem. Isso se dá no modo como o personagem se relaciona com o espaço da cidade e como o filme explicita o fato aos espectadores. Vemos isso no artigo de Fábio Uchôa, na exemplificação que o ensaísta apresenta das obras de Pasolini e Ozualdo Candeias. Ao observarmos o filme de Reichenbach, notaremos que o seu estilo se processa dessa maneira. Ou seja, referências do autor da obra imiscuem-se às experiências do personagem fílmico (UCHÔA, 2015, p. 102). Devemos também destacar que essa noção de construção do estilo fílmico enquanto indireto livre foi muito relevante em filmes do cinema marginal, nos quais a fragmentação e o desespero colocam-se em primeiro plano – *Gamal, o delírio do sexo* (1969) e *Orgia ou homem que deu cria* (1970) são exemplos neste sentido. Assim, uma explosão de cenas anárquicas e experimentais é levada ao limite, afinal, como sabemos, o cinema dessa época era pautado pela ousadia (UCHÔA, 2013, pp. 28-29).

Assim, primeiro contextualizamos a motivação de nossa pesquisa e as suas bases teóricas. Nosso objetivo maior é a análise fílmica da cidade de *Filme demência* e a experiência do personagem com relação a ela. Abordamos a presença de questões concernentes à cidade no cinema, bem como a presença do urbano nas questões da vida

mental. Tratamos de estudos e filmes da tradição e, sobretudo, discorremos sobre os filmes dos anos 80 que estão ligados à obra de Reichenbach. A seguir, falaremos do contexto em que surge o cinema do diretor, e como se deu a sua formação.

1. CONTEXTO E FILMOGRAFIA DE REICHENBACH

Primeiramente, apresentamos uma breve introdução sobre quem foi o cineasta em pauta, bem como a sua filmografia. Carlos Oscar Reichenbach Filho nasceu em Porto Alegre no ano de 1945 e faleceu em 2012. Ele se estabeleceu e se consagrou como um típico representante do cinema paulista. Dotado de uma grande capacidade de inserção e atuação no mundo cinematográfico, realizou muitos curtas e longas no decorrer de sua carreira, sempre negociando com as condições materiais disponíveis. Vale lembrarmos que, nesse tópico, fazemos um recorte da obra do diretor que julgamos pertinente para nossa pesquisa, dada a extensão dessa obra, devido às suas amplas frentes e funções (o que se deveu às suas condições materiais de realização cinematográfica e sobrevivência). Entre as fontes consultadas para esse capítulo, está o verbete sobre Carlos Reichenbach da Enciclopédia do Cinema Brasileiro, redigido por José Mario Ortiz Ramos (RAMOS, 2000, pp. 450-452).

Reichenbach nunca parou de produzir, estabelecendo um grande interesse em dialogar com o público, ao mesmo tempo em que se dedicou, em variados momentos de sua carreira, ao experimentalismo. Ademais, realizou outras atividades: foi professor, fotógrafo de filmes e um grande agitador cultural.

Depois de realizar curtas metragens e filmes na conhecida Boca do Lixo sempre fazendo concessões, ao mesmo tempo em que, de forma implícita, procurava fazer as coisas do modo como queria –, a carreira de Carlos Reichenbach começa a mudar. Vale ressaltar que estamos já na década de 80, em que ocorre um momento de crise no cinema mundial, bem como mudanças no panorama social e cultural. Mesmo esse ciclo da “Boca” paulistana já dava sinais de arrefecimento. Além disso, destaca-se a questão da Embrafilme (organismo estatal criado pelo regime militar para administrar o cinema nacional), que aos poucos começa a experimentar a decadência¹. Ademais, como Tales Ab’Saber explicita em *A Imagem fria*, temos na cultura, do ponto de vista estético, o visual do pós-modernismo e a noção de uma

¹ José Mario Ortiz Ramos (RAMOS, 1990, p. 438) e Fernão Ramos (RAMOS, 2018, p. 242) delineiam o quadro concernente ao início dos anos 80.

arte que toma para si o mundo das imagens da cultura pop (AB'SABER, 2003, p. 39). Enfim, é um novo momento para o cinema brasileiro, no qual se destacam alterações políticas e culturais.

Assim, no ano de 1985/6 Reichenbach fará uma obra que será um divisor em sua carreira: *Filme demência* (1986). Com essa obra, o diretor sai do restrito nicho da “Boca” paulistana e ganha reconhecimento da crítica, não apenas nacional, mas internacional, uma vez que a obra é reconhecida no festival de Roterdã. Vale ressaltar que, até por conta do momento histórico, o filme teve o seu financiamento realizado de maneira híbrida: além de fontes da Boca do Lixo paulistana, pagam-no a Embrafilme e uma parcela da herança que Reichenbach recebeu após a morte de seu pai.

Trata-se de um filme quase que autobiográfico e, acima de tudo, muito experimental e esteticamente ousado. Embora tenha sido um fracasso comercial, o diretor se sentiu muito contente em realizá-lo. Reichenbach dizia que foi uma obra na qual se expôs sem esconder sua cultura e sua visão mais pessoal. E, a partir de então, começou a trilhar outro caminho em sua carreira.

O diretor percorreu um caminho tortuoso antes da realização dessa obra ousada. Carlos era um jovem que não se interessava pela direção cinematográfica. No entanto, ao ser aluno de Luís Sérgio Person, passou a ser motivado pelo cineasta a trilhar esse caminho. Assim, primeiramente realizou o curta *Essa rua tão Augusta* (1966), que era uma visão dessa tão conhecida rua de São Paulo; um documentário sobre a efervescência comportamental dos anos 60 que irradiava nela. Neste curta há cenas interessantes, como o aparecimento da figura do pintor Waldomiro de Deus, com as suas extravagâncias. Carlos igualmente trabalhou como terceirizado e fez trabalhos com a publicidade, algo natural para um jovem realizador.

Ainda enquanto estava estudando na Escola de Cinema São Luís, em que Person ministrava aulas, dizia a seus colegas que precisavam entrar no mercado e fazer filmes, ou seja, passar à prática, ao invés de se refugiarem em teorias. Assim, compreenderam que o cinema mais comercial e erótico seria um caminho de viabilização (REICHENBACH apud LYRA, 2004, pp. 70-72). Logo, as primeiras experiências cinematográficas iriam na direção apontada, a exemplo de *As Libertinas* (1968). No entanto, embora tenham sido rodadas na Boca do Lixo paulistana, e tivessem um tom de pornochanchada, Carlos inseria nessas obras suas ideias mais subversivas. Destaque-se que há nessas obras de Reichenbach um resvalar a aspectos autorais inseridos nas convenções do cinema erótico (UCHÔA, 2019, p. 65), ou seja, embora esses filmes tivessem algo do que poderíamos entender por *softcore*, apresentando

cenas de sexo (embora não tão fortes), apresentavam igualmente ideias culturais e intelectuais.

O filme de episódios *As Libertinas* já carregava um embrião do que seria o estilo do diretor. Apresentava erotismo, misturando ao repertório popular algo da cultura do diretor – veja-se, por exemplo, a sua elaborada fotografia, ou mesmo o uso da trilha sonora um pouco fora do convencional. Trata-se, todavia, de um filme que não abre mão da visada popular, algo usualmente feito por Carlos Reichenbach.

Convém explicar o que foi a Boca do Lixo e o seu cinema. A Boca do Lixo é uma região próxima à Santa Ifigênia, no centro de São Paulo, que abrigou por um tempo um mercado de cinema. Nas décadas de 1920 e 1930, escritórios de distribuidoras cinematográficas famosas ocupavam a região. Nos anos 1960-70 e começo dos 1980, o local abrigou um verdadeiro ciclo de cinema brasileiro. Embora fossem produzidas pornochanchadas ali, o espaço também rodava outros tipos de filme (PEREIRA, 2013, pp. 21-22).

Aquele foi um momento importante para o cinema nacional. Realizadores ganharam somas consideráveis de dinheiro com essas produções, que eram desfrutadas sobretudo pelas classes mais populares – daí àquele cinema sobreviver das bilheterias que fazia. Aliás, muito se fala do cinema nacional não se bancar. Como se vê, o ciclo da Boca caminhou na contracorrente disso, tendo sido comercialmente exitoso (ABREU, 2006, p. 9).

Havia peculiaridades nesse momento do cinema brasileiro. A ditadura militar impunha uma severa repressão. Entretanto, apesar da censura, muitas vezes os filmes possuíam uma potência que se maximizava com as questões da época. Por exemplo, no que dizia respeito às situações de cortes nos áudios dos filmes, que levavam os personagens a balbuciarem de forma inaudível um palavrão que não poderia ser dito abertamente – expediente que fomentava a curiosidade no público, levando-o a procurar os filmes com tais marcas da censura (AVELLAR, 2005, p. 342). Enfim, esses eram fatores que repercutiam social e culturalmente.

É nesse âmbito da Boca do Lixo paulistana que Carlos Reichenbach começa a trabalhar. O cineasta dizia se sentir muito bem por estar em contato com todas as pessoas que atuavam nesse contexto de produção, o que significa que ele não tinha preconceitos com algo que seria popular. Aliás, este é um fator decisivo na realização de seus filmes, que se propõem a ser acessíveis, flertando com o entretenimento.

Neste período ocorre a sua parceria com o famoso produtor da Boca Antônio Polo Galante, funcionário da produtora Maristela, na qual principiara trabalhando como faxineiro, tendo paulatinamente ascendido na esfera profissional, até se tornar um produtor de renome na Boca. Nessas produções, Reichenbach poderia usar cenas de nudez, porém, no restante de sua obra ali rodada, poderia inserir elementos mais pessoais, ou seja, intercalava. Dessa mistura de registros culturais, entre o que seria a alta e a baixa cultura, nasceu estilo do diretor (PEREIRA, 2013, p. 20). Isso pode ser observado de uma maneira revolucionária no caso do filme *Audácia!* (1970), no qual o diretor consegue fundir os extremos da cultura cinematográfica, intercalando um estilo *à la* Godard e o estilo do filme comercial. Trata-se de uma total subversão de estilos. O estilo do autor constrói-se mediante esse choque de oposições quase antitético. Para Reichenbach, aquilo que se opõe se junta de forma harmoniosa. Assim, a música clássica soma-se às canções de artistas como Nelson Gonçalves, enquanto cenas que mostram algo popular fundem-se à metalinguagem, desvelando o mecanismo do cinema. Convém ainda observarmos que o cinema de Reichenbach tem essa utopia de integrar os extremos da sociedade brasileira, ou até mesmo misturar polos opostos e pessoas de diferentes classes sociais, como apontam Geraldo Roizman (ROIZMAN, 2012) e Inácio Araújo (ARAÚJO, 2012, p. 272).

Outro bom exemplo acerca da formação do estilo de Reichenbach é *Liliam M, relatório confidencial* (1975), verdadeira saga de uma personagem que anda por vários ambientes sociais, obra na qual há a exacerbação de um estilo autoral de Reichenbach, com momentos de questionamento da representação. Em contraste com isso, observa-se a oposição entre ambientes do campo e da cidade, ou ainda a mistura de elementos das culturas erudita e popular, por exemplo, no âmbito musical. Enfim, é dessa relação de oposições que nasce o estilo do diretor.

Convém ressaltarmos que o estilo do diretor pode incluir variações, uma vez que Reichenbach não se prendia a um rótulo para poder, assim, se manter produzindo, e até mesmo para poder realizar obras mais autorais. Ou seja, a estratégia tinha por finalidade a manutenção do cineasta no mercado cinematográfico. Podemos notar um dos traços do cinema do diretor de maneira mais forte em um belo exemplar de obra sua, *A Ilha dos prazeres proibidos* (1978), na qual uma falsa jornalista é incumbida de eliminar dois pensadores que vivem numa ilha. Este foi o filme de maior sucesso do diretor, chegando a alcançar quatro milhões de espectadores. Trata-se de um perfeito caso de pornochanchada

com traços do arcabouço cultural do diretor, que traz em seu desfecho um *ménage*, realizado pelos personagens, ao som de uma música do Pink Floyd.

Assim, vemos que, no começo da carreira, o diretor abraçou o cinema comercial. Mesmo o seu primeiro longa já apresentava um traço de cinema comercial. Outro exemplo de destaque é o filme *O império do desejo* (1980), no qual há cenas em que Reichenbach coloca traços de sua subversão, conseguindo produzir cenas com um apuro na fotografia, ao mesmo tempo em que faz concessões ao cinema comercial. Há, sem dúvida, toda uma expressão do que seria o estilo e as ideias do diretor nesse filme, com o conteúdo anárquico (o filme chegou mesmo a participar de festivais de cunho anarquista) e a subversão de gêneros e personagens que se envolvem com *hippies*.

A carreira do cineasta consolida-se paulatinamente. Antes de realizar *Filme demência*, ele já havia também feito *O paraíso proibido* (1981) e *Extremos do prazer* (1983). Convém destacarmos que, em *Extremos do prazer*, toda uma sequência é rodada em uma chácara com um grupo de personagens que se misturam e são diferentes. Destaque-se igualmente que nessa obra Reichenbach se inspirou na filosofia existencialista, confessando seguir o estilo do diretor francês Eric Rohmer. Já em *O paraíso proibido*, o enredo apresentava uma perspectiva filosófica, tangendo o individualismo e a concepção de auto busca. A procura existencial é o cerne desta obra, a qual, segundo o diretor, já seria um prenúncio de *Filme demência*.

São bastante pertinentes, na obra do diretor, essas questões do encontro consigo mesmo. A procura existencial e as jornadas de realização pessoal eram bastante presentes na geração dos anos 60 e 70. A elas soma-se, em *Filme demência*, noções como começo e recomeço. Assim, convém apontar esse aspecto cultural e de erudição do diretor. Reichenbach era um cineasta muito culto e se interessava por discussões filosóficas, fazendo concessões ao cinema mais comercial sem, no entanto, perder suas intenções questionadoras e intelectuais.

Assim, é importante frisarmos que o diretor dava importância à mistura com aquilo considerado sujo, ou mesmo impuro, característica que o levou a imiscuir elementos eruditos no filme comercial, com o objetivo de atingir e conscientizar o espectador. Tanto isso é verdade que o diretor nunca abdicou totalmente do âmbito comercial. Mesmo quando não estava fazendo filmes culturais, para não sair do mercado dedicava-se à publicidade ou obras do gênero – observe-se seu trabalho junto à Jota Filmes, produtora de publicidade a qual, vale lembrarmos, realizou parte de *Lilian M.*

Devemos igualmente salientar, neste sentido, a consciência política do diretor. Reichenbach era, conforme já tivemos a oportunidade de destacar, dotado de grande erudição.

Cresceu cercado de livros, uma vez que o pai pertencia ao ramo editorial e tinha amizade com um cineasta que lia roteiros em sua casa. Já a sua mãe era do leste europeu e tinha ligações com o anarquismo, tendo, inclusive, sofrido vigilância. Este arcabouço amplo deu-lhe um respaldo cultural que o motivou a colocar em diálogo e subverter repertórios. Conforme ele dizia:

A função do criador é colocar o poder contra a parede: seja ele de direita, centro ou esquerda. Cultura é antena e vigília permanente (REICHENBACH, 2003).

É importante lembrarmos que a produção do diretor ficou marcada por esse jogo com o sistema, por essa mistura com o que seria o “impuro”. Como mencionamos, isso será primordial em *Filme demência*, conforme veremos adiante. O cinema de Reichenbach é dotado de um traço alegórico. Sua expressão é marcada por símbolos mais refinados que entram em sintonia com o repertório popular. Não se trata de uma simbologia direta, mas sim algo que remete a outra coisa. Carlos construía seu estilo fazendo uso da alegoria. Tal traço do cinema do diretor apresentava variações devido às configurações de produção de cada momento em particular. Ele adaptava-se às circunstâncias, sempre tendo como foco seus ideais de fazer o trabalho mais autoral que pudesse.

Outro elemento que figura no cinema de Reichenbach, e é patente em *Filme demência*, é a questão do âmbito urbano. Esse dado comparece no cinema do diretor desde *Essa rua tão augusta*, e até mesmo em *Lilian M* ou em outros filmes da Boca, a exemplo de *Audácia!* e de *As Libertinas*. Essa ligação com o urbano é também patente em seus curtas desde *Sangue corsário* (1980), e mesmo em *Olhar e Sensação* (1994). No caso do primeiro mencionado, observamos a presença do poeta Orlando Parolini, um grande exemplo da contracultura do período, que faz uma série de discursos poéticos em meio à paisagem urbana de São Paulo. Já o segundo associa-se a um tipo de cinema que lida com símbolos e é mais conceitual, estabelecendo uma contraposição entre imagens da arquitetura da cidade e cenas de animais do zoológico, emergindo-se o instintivo que se sobressai ou é oprimido.

Observe-se que a presença do espaço urbano no cinema do diretor também se deveu às condições de produção. Como bem destaca Bordwell, o estilo do artista e o formato dos filmes nascem das condições reais de realização, somando-se a elas as escolhas pessoais (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 473). Podemos exemplificar tal fato com o próprio *Filme demência*, mais especificamente com a cena em que Fausto encontra o poeta Orlando Parolini. Tal cena deveria originalmente ser realizada de outra maneira, o que encareceria a

construção do cenário pretendido. No entanto, o diretor optou por filmá-la num espaço abandonado, nos confins da zona leste de São Paulo, próximo à via férrea (BATISTA, 1999, p. 58).

Após *Filme demência*, o diretor rodou *Anjos do arrabalde* (1986), que faz um retrato do cotidiano de algumas professoras na região de Pirituba, ou ainda *Alma corsária* (1993), espécie de tributo a figuras de sua geração dotadas de suas ideias libertárias. Vale lembrarmos que a situação dramática desta última obra se desenrola no ambiente da metrópole, ou seja, em locais da cidade de São Paulo. Trata-se de um filme que discorre sobre a amizade e a cultura da geração do diretor. Uma cena em que fica bastante explícito um dos aspectos da estética do diretor é aquela em que um senhor toca piano em meio a um típico boteco paulistano. Ao executar “Clair de Lune”, de Debussy, surgem imagens de locais do mundo, ao mesmo tempo em que um fisioculturista exhibe-se ao lado da porta do bar. Assim funciona o cinema de Reichenbach, integrando opostos que pareciam irreconciliáveis.

Destaque-se também o curta *Desordem em Progresso* (1990), fruto de um filme de episódios, o qual retrata o cotidiano de algumas pessoas no contexto da vida urbana, e também *Falsa loura* (2007) e *Bens Confiscados* (2003/04) – o último, produzido por Betty Faria, é um trabalho que não expõe tanto a pessoa de Reichenbach, uma vez que ele o dirigiu como contratado. Para conceber esta obra, o diretor se inspirou em acontecimentos da política brasileira, a exemplo dos escândalos de corrupção sempre tão presentes na sociedade.

Reichenbach voltou-se ao experimentalismo em diversos momentos de sua carreira. Um exemplo disso é o curta *Equilíbrio e graça* (2002), que possui uma linguagem mais complexa e ousada, articulando, de maneira peculiar, todo o pensamento estético do diretor. Ao analisa-lo, Fábio Camarneiro aponta a ideia de gnose, como os opostos que se unem gerando harmonia e convivência possível (CAMARNEIRO, 2012, p. 277).

Outro filme do diretor que faz referência ao universo urbano é *Garotas do ABC* (2004), retrato honesto do cotidiano de operárias do ABC paulista. O filme discorre também sobre outros aspectos desse cotidiano, como os personagens ligados à direita e as relações das operárias nesse contexto de pessoas de baixo poder aquisitivo. Notamos também que prevalece o estilo do diretor, sempre com suas ideias mais críticas e filosóficas, que buscam fazer o espectador refletir.

Algum tempo antes, em *Dois córregos* (1999), drama que aborda um episódio em que um militante de esquerda se esconde da ditadura, Reichenbach inspirou-se em situações de sua vida. Trata-se de um filme cuja história se passa no interior de São Paulo, contando com

um grande elenco, como Carlos Alberto Richelli e Ingra Liberato. O filme apresenta uma bela fotografia das paisagens do interior paulista, mais especificamente da cidade de Dois Córregos, tendo também sido rodado em Cidreira, no Rio Grande do Sul.

No início dos anos 2000, o diretor rodou *Bens confiscados* (2003/04), que tem uma trama ligada à política e uma bela cena inicial que apresenta a cidade. Esse é o mundo de Carlos Reichenbach. O diretor equilibra-se entre oposições, personagens verdadeiros, o elemento urbano, apresentando, ainda, algumas tendências em usar simbologias, as quais permeavam os seus filmes feitos na Boca. O próprio *Filme demência* muitas vezes carrega simbologias com personagens, por exemplo, Mephisto – o diabo – e uma menina que aparece vestida de branco, lembrando a noção de pureza.

Outros filmes realizados pelo diretor são igualmente relevantes, a exemplo de *A Corrida em busca do amor* (1972), o qual subverte os padrões de filmes para jovens dos anos 60, na linha de Roger Corman, um diretor de filmes considerados “para curtir”. Muito relevante nos anos 60 e 70 e de grande êxito financeiro. Para viabilizar este longa que mencionamos, Reichenbach teve de lidar com limitações financeiras.

Destacamos ainda outra obra relevante do autor, *Amor, palavra prostituta* (1981), que tematiza o relacionamento entre uma operária e um professor, sublinhando o contato entre pessoas e aspectos da sociedade brasileira que não costumam se misturar muito no dia a dia do Brasil – ou, conforme menciona Inácio Araújo, apontando quão grande é o nosso *apartheid* social (ARAÚJO, 2012, p. 272). Convém também destacarmos *Sede de Amar (Capuzes Negros)* (1978), obra que o diretor realizou como contratado, pois quem a estava dirigindo retirou-se do projeto. O filme tinha uma trama bem elaborada, que explorava aspectos das relações psicológicas entre personagens de diferentes classes sociais. Teve boa bilheteria, no entanto, Reichenbach não gostou dele, embora afirmasse que foi um aprendizado lidar com limitações materiais (o dinheiro para a realização das filmagens terminou na metade da produção da obra).

Ainda devemos mencionar os curtas *A rainha do fliperama* (1982), *M da minha mão* (1979) e *Sonhos de vida* (1979), todos frutos de encomendas feitas por Antônio Polo Galante. O primeiro, fruto de um filme de episódios conhecido como *As Safadas* (1982), embora realizado com poucos recursos, revelou-se um drama intimista excelente sobre um relacionamento afetivo. O segundo foi uma homenagem a um conhecido acordeonista chamado Mario Gennari Filho. Já o terceiro trata-se de uma história em que operárias pretendem viajar para um balneário. Nesse curta, Reichenbach se inspirou em um filme de

propaganda muito exibido em voos da Varig. É interessante como o diretor se apropria dessa linguagem publicitária, subvertendo-a. Também convém apontar que essa obra (curiosamente rodada em dois dias, com uma equipe relativamente pequena) já serviria como ponto de partida para filmes como *Anjos do Arrabalde* e *Garotas do ABC*, os quais retratam operárias da periferia.

Por fim, sua última obra, *Falsa loura* (2007), faz concessões à indústria. Todavia, o desfecho da história se amarra a cenas que desvelam os problemas da indústria cultural, tecendo-se uma crítica muito pertinente aos artifícios ilusórios do sistema e da sétima arte. O filme trata da história de uma moça humilde que acaba sendo engolida pelos artifícios da cultura de massas, deixando-se iludir pelas enganações do *showbiz*. Enfim, um ótimo encerramento de carreira que deixou marcado o espírito crítico e subversivo do diretor.

2. ANÁLISE DO FILME – MEPHISTO EM SP

Nosso objeto de análise é *Filme demência* (1986), de Carlos Reichenbach, mais especificamente a representação da cidade de São Paulo nesse filme. E, justamente, a experiência subjetiva do personagem em relação à cidade. No entanto, faremos antes uma descrição resumida do enredo do filme, assim como teceremos algumas considerações sobre os pressupostos utilizados para a análise. Num segundo momento, analisaremos cada aspecto especificamente, fazendo uso do conceito de descrição de imagens e cenas de Jacques Aumont. Nossa análise apresenta como baliza metodológica sobretudo a obra de Bordwell & Thompson *A Arte do Cinema – uma introdução*. Diante disso, veremos que o cinema do diretor, e essa São Paulo de *Filme demência*, operam com aquilo que seria da ordem da diversidade ou do fragmento – enfim, algo da ordem do pós moderno, segundo o qual partes diferentes convivem. Por fim, faremos uma remissão ao estudo de Andrea Barbosa *São Paulo, Cidade Azul*. Também destacamos a relevância, em nosso trabalho, do estudo de Jean-Claude Bernardet sobre o cinema dos anos 80, intitulado “Jovens Paulistas” (1985), principalmente no que concerne à questão do fragmento na produção dos filmes dessa época.

2.1 PREMISSA DO FILME

Filme demência é uma obra que foi um divisor de águas na carreira do diretor. Vindo de produções rodadas na Boca do Lixo paulistana, sobretudo pornochanchadas, eis que Reichenbach parte para um projeto quase que autobiográfico e muito ousado esteticamente. Um filme do qual seu diretor se orgulha, mesmo que ele não tenha tido êxito comercial. A obra inspira-se na lenda de Fausto, o homem que vende a alma para o diabo visando conquistar o absoluto.

Para criar o roteiro do filme, escrito em parceria com Inácio Araújo também cineasta e atualmente crítico da Folha de São Paulo e muito próximo de Reichenbach, o diretor, afirma ter lido todos os Faustos da literatura. A premissa da obra cinematográfica é a história de Fausto, um empresário dono de uma fábrica de cigarros que vai à falência. Diante dessa crise pessoal, ele sai vagando por espaços da cidade, como as ruas do centro, os cinemas, os locais da boemia, os inferninhos, a periferia, espaços próximos a estações de trem abandonadas, a Avenida Paulista, e, por fim, estradas que dão acesso ao litoral. A história se passa na São Paulo dos anos 80, em meio à ascensão do neoliberalismo. A obra retrata a cultura urbana e a grande cidade, a economia do país, o universo das empresas e do capital. Ainda, sem dúvida,

há um clima mais obscuro que reflete um Brasil que ainda vivia um certo traço do período militar. E uma certa esperança de redenção.

2.2 ENREDO

Primeiro vemos uma imagem de um homem (Fausto) de terno olhando para o mar, com a imagem de uma menina de branco, aparentemente simbolizando a inocência, ao som de uma música calma e tranquila. Esta imagem da menina será procurada por Fausto durante todo o filme. Em sequência, surge a imagem de um rótulo de cigarros, com a palavra “asteca” e um símbolo de sol. Nesta cena, o personagem está sentado no sofá diante da televisão, e afirma: “eu falhei”. Antes disso, no filme a que ele assiste surge a fala: “talvez seja melhor não saber”. A seguir, Fausto olha-se no espelho e mira uma imagem de uma ilha paradisíaca. Posteriormente, passa a mão no corpo nu de sua esposa, quase como se ele fora uma espécie de vampiro Nosferatu, e a sua mulher briga com ele.

O personagem em seguida deixa o seu apartamento, pega uma arma com o porteiro do prédio e começa a perambular pela cidade. Ao que parece, anda pelas ruas do centro na noite. Caminha por cinemas da cidade, predominando, em diversos momentos, o clima e a estética expressionistas. Num cinema, entra em contato com a primeira aparição do diabo Mephisto, representado por Emilio Di Biasi, ator-ícone do teatro dos anos 80. Assim, assiste a um filme no qual vê Mephisto e a menina de branco fugindo dele. Vale lembrar que, durante todo o filme, Fausto busca sempre essa imagem da menina de branco simbolizando o conceito de pureza.

Posteriormente, encontra um velho amigo no centro. Ambos se dirigem ao Bar do Redondo, rememoram situações e ficam na presença de Cláudio Willer, o poeta. Deixam o local a seguir, dirigindo-se a uma palestra na qual vivenciam uma situação cômica. Todos esses acontecimentos se dão nas imediações da Avenida Ipiranga. Os personagens se dirigem a seguir a um inferninho, no qual encontram algumas prostitutas. Fausto fica com uma das garotas e, em seguida, atira em um dos assaltantes que estavam com ela. Nessas cenas, há momentos em que Fausto olha para um quadro na parede no qual há representada uma ilha paradisíaca. Além disso, por um instante ele novamente vê, no inferninho, a menina de branco.

Na sequência, Fausto encontra-se numa praça do centro, provavelmente localizada nas imediações da Praça da República. São apresentadas imagens de grafismos fotográficos da cidade. Nesse cenário, ele novamente encontra o personagem Mephisto. Ambos caminham até

a antiga fábrica de cigarros de Fausto, situada longe do centro. Ali ele encontra uma de suas antigas funcionárias e novamente mira a imagem da ilha paradisíaca em um quadro da parede. Posteriormente, vai a uma agência de viagens, como se tentasse descobrir o lugar que tanto divisa em suas perambulações pela cidade. Mephisto novamente surge na figura de um hippie em uma galeria do centro de São Paulo.

Fausto caminha a seguir até a Avenida Paulista, no escritório de seus sócios, e os ameaça. Na sequência, são apresentadas imagens da icônica Avenida. O personagem dirige-se, então, a uma loja de automóveis de um amigo, no bairro da Liberdade, onde adquire um automóvel, e o amigo faz um discurso sobre a economia do período. Posteriormente, ele dirige-se a uma estação abandonada, na qual encontra um indivíduo denominado Honduras, o poeta Orlando Parolini, e busca algum tipo de viagem mística, não se satisfazendo.

Em seguida, o personagem vai em direção à estrada, como quem deseja ir à praia. No caminho, passa por um posto de gasolina, onde faz uma refeição. Ainda na estrada encontra uma moça, que se insinua para ele, mas ele evita a relação sexual para a qual ela o convida. Mephisto aparece novamente na pele de uma velhinha. Durante o trajeto de carro surgem imagens de um céu que lembra algum tipo de pintura do romantismo, e escutamos trechos da Oitava Sinfonia de Mahler.

Por fim, Mephisto reaparece falando, “sem mim, a estrada não te leva a parte alguma”. Ele ignora Mephisto. Solitário, diz: “o mais importante não é onde se chega, mas o importante é viajar”. E conclui: “que eu me reduza a destroços a fim de que um outro lado surja”. Na sequência, joga o carro contra um espelho que é a imagem da menina de branco.

A obra leva-nos a crer que esses personagens são aspectos de sua personalidade. O personagem acorda em seguida, como se tudo tivesse sido um sonho. Surge uma menina. Ele lhe questiona: “O que houve”. Ela diz ter vivido um sonho ruim. Ele segura a mão da menina e caminha com ela. O filme se encerra com a imagem de um maço de cigarros, seguida pela imagem da menina de branco no rótulo da embalagem – a imagem buscada por Fausto durante toda a narrativa. Pouco abaixo do maço, vemos a seguinte frase: “por mares nunca dantes navegados”. E então, o filme termina.

2.3 REICHENBACH – ESTILO

Teceremos agora algumas considerações que achamos pertinentes sobre o estilo do diretor. Esse filme trata também da relação de Carlos Reichenbach com seu pai. Neste sentido, Reichenbach seria uma espécie de herdeiro da tradição paterna, como empresário

dono de gráfica. Nessa lógica, *Filme demência* seria uma forma de o diretor frisar que estaria tomando um rumo em sua vida completamente oposto àquele que seu pai esperava dele.

Devemos fazer uma ressalva de que a simbologia do filme é pertinente dentro do universo da filmografia do próprio diretor. É uma simbologia extrema ligada à sua subjetividade enquanto artista. Os símbolos de que ele lança mão são condizentes com o sistema interno do percurso da filmografia do diretor, quando comparamos *Filme demência* com as obras do cineasta que o antecederam. Sua obra como um todo sustenta uma noção de um cinema impuro, que dialoga com o sistema, ao mesmo tempo em que expõe suas críticas e ideias subversivas. Para isso, fazendo este pacto com Mephisto, alcançando a postura crítica.

Reichenbach criou o seu estilo de filmar dentro de uma ideia de engajamento político, na estrutura da própria constituição do cinema enquanto indústria. Como aponta Lottelli (2018, pp. 109-110), o filme dá as mãos à indústria do cinema, dado que invariavelmente o cineasta realiza um pacto faustiano para conseguir viabilizar a produção de sua obra. Como já apontamos anteriormente, Reichenbach igualmente adota uma postura anárquica de subversão, transformando a adversidade e a precariedade em vantagens. Todavia, convém fazermos uma ressalva: o cinema de Reichenbach também admite variações de estilo. Demonstraremos, ao longo deste trabalho, que ele estabelece uma relação com a multiplicidade e, acima de tudo, com o fragmento.

Esta obra em particular apresenta um painel do estilo de produção dos filmes de Reichenbach, emergindo com força este jogo que ele estabelece com o sistema. *Filme demência* surgiu a partir de uma ideia de roteiro abandonada pelo diretor, segundo a qual um homem dono de uma empresa lacrada pela justiça rompe o lacre e dá ali uma orgia de que fazem parte todos os funcionários. O diretor constantemente reafirmava a necessidade de organizar rascunhos que pudessem ser relevantes para o processo criativo do artista (LYRA, 2004, p. 100). *Filme demência* é fruto de um desses rascunhos abandonados. Como dissemos, o diretor era consciente do papel político do artista, levando a realidade do mercado em consideração, todavia, colocando-a em questionamento:

A função do criador é colocar o poder contra a parede: seja ele de direita, centro ou esquerda. Cultura é antena e vigília permanente (REICHENBACH, 2003).

A realidade material atravessa o modo de produção do diretor, o estilo de construção dos seus filmes, nos quais é promovida a união entre a alta e a baixa culturas (BAKHTIN, 1993, p. 19). Veremos isso ao longo das cenas do filme e no retrato da cidade nele criado.

Outro pressuposto de que devemos partir para nossa análise é o quanto a representação da cidade neste filme se insere no estilo de Carlos Reichenbach. Consideramos que o diretor coloca em relação opostos culturais, como aponta o conceito de gnose apontado por Fábio Camarneiro:

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 (CAMARNEIRO, 2012, p. 277).

Reichenbach estabelece a possibilidade de convivência entre a alta e a baixa culturas. Tal convivência combina as referências do diretor. Ao discorrermos anteriormente sobre a relação entre cidade e cinema em geral, falamos da concepção de cidade no cinema paulista ao longo do século XX, especialmente nos anos 80, chegando assim à cidade de São Paulo em *Filme demência*. Considerando-se as nossas reflexões acerca do pós-modernismo, devemos ressaltar que essa cidade afetiva de Reichenbach mistura a cultura pop e a cultura erudita. Os locais urbanos do filme mesclam referências de dois polos culturais. As regiões esquadrihadas pelo artista apresentam um verdadeiro caleidoscópio da cidade de São Paulo, da Avenida Paulista, coração financeiro da cidade, ao submundo, ou mesmo a um banheiro de estrada. Mesmo Reichenbach surge em cena dialogando com Fausto, patenteando-nos que essa cidade representada pelo diretor é a cidade construída a partir de seus lugares afetivos.

Logo, devemos aqui evidenciar que esta cidade de *Filme demência* é uma cidade da multiplicidade, o oposto de qualquer ideia de absoluto. Ora, há em Reichenbach algo da convivência possível de lados extremos, daí a concomitância de vários fatores e a mistura de referências de todo o tipo. Assim, a cidade do diretor é uma cidade virtual utópica, em que tudo se mistura, do pop ao erudito, ou metropolitano, do discurso intelectual ao escracho do humor popular. Não seria essa a chave de seu êxito? Talvez por isso o cinema do diretor mantém há décadas o seu interesse, driblando, assim, as condições inerentes aos nossos trópicos.

Como observamos, a arte do diretor reflete subjetivamente a sua visada sobre o mundo. Podemos notar que o diretor apresenta uma obra que caminha na contracorrente do conceito de pureza, tão caro para tantos artistas do período. No cinema de Reichenbach, todos os personagens estão juntos e tudo se mistura.

No intuito de analisarmos o estilo fílmico de Reichenbach, usamos como base a obra de Bordwell e Thompson *A Arte do Cinema – Uma Introdução*, mais precisamente o seu capítulo 8: “O estilo como sistema formal”. Na esteira dos dois autores, a partir da observação

da recorrência de aspectos técnicos e padrões de estilo do autor, contextualizamos e tecemos conclusões concernentes à maneira como Carlos Reichenbach filma. Constatamos a presença, no cinema de Reichenbach, da união de opostos, de aspectos conflitantes, que se encaixam e se harmonizam. Tal constatação leva-nos às considerações de Fábio Camarneiro sobre o conceito de Gnose (CAMARNEIRO, 2012, p. 277). Na construção dos filmes de Reichenbach, os opostos se harmonizam, unindo-se a sua cultura cinéfila ou erudita e elementos da cultura popular, o que estabelece um diálogo intrínseco com a cultura cinematográfica do período. Tal movimento tem como objetivo fazer o espectador pensar. Como afirma o cineasta,

Minha preocupação era sempre o que mostrar na tela e sua relevância diante dos meus conceitos libertários, com personagens ambíguos e/ ou insurretos, com a mistura de estilos fílmicos, com uma linguagem subversora capaz de misturar erudição e deboche (REICHENBACH apud LYRA, 2004, p. 130).

Doravante, elencaremos aspectos que consideramos pertinentes no que tange a essa cidade erigida em *Filme demência*. Destacaremos a presença, na obra, do surrealismo e da psicanálise, bem como da experiência empírica do personagem na cidade – a sua deambulação. Concluiremos tecendo algumas considerações gerais sobre a obra em análise em diálogo com o cinema de Reichenbach. A partir deste movimento, veremos que a cidade presente em *Filme demência* ilustra o que mencionamos sobre a relação entre a vida mental e a vivência contemporânea nas grandes cidades: as falhas relações interpessoais são fruto desse problemático modo de vida urbano, imerso numa cultura de imagens e simulacros que influenciam a subjetividade do homem contemporâneo, como vemos em Ab'Saber (2003, p. 39). Destacamos igualmente a relevância que Singer e Simmel tiveram para esta reflexão, assim como Walter Benjamin, ao discorrer sobre a relação entre a ideia de realidade opressora e as cruéis experiências sociais.

2.4 SURREALISMO/PSI/LITERATURA

Como já tivemos a oportunidade de ressaltar, o filme expõe a cultura de seu autor, Carlos Reichenbach, misturando-a a referências oriundas da cultura popular, mais acessíveis. É relevante na obra a referência ao surrealismo, principalmente na cena em que o poeta Claudio Willer, um grande representante da poesia de vanguarda no Brasil, discorre, numa mesa de bar, sobre a poesia surrealista. Porção considerável do filme dialoga com a estética surrealista, daí a relevância de atentarmos a esta cena. Ademais, é importante frisarmos que

Reichenbach era um grande apreciador de poesia, além de grande leitor e admirador de obras de vanguarda. Ainda no que concerne à presença da literatura no filme, numa das primeiras cenas da obra o personagem Fausto deixa sobre um vaso sanitário um exemplar do livro de Mirbeau *O Jardim dos Suplícios*. O próprio mito de Fausto, do qual bebe o diretor, denota a sua sólida cultura literária, fundamental na factura desta obra. Tal erudição é salientada ao longo da obra, dada a presença de alguns letreiros com citações do *Fausto* de Goethe. O filme de Reichenbach assemelha-se a um livro em forma de cinema/audiovisual, com seus símbolos para serem decodificados pelo leitor/espectador.

Devemos apontar que o movimento surrealista surgiu muito impulsionado pelo advento da descoberta da psicanálise de Freud. Os artistas resolveram ir em busca de uma arte que revelasse os mistérios da vida inconsciente. Ao longo da história, notamos que o personagem é alguém que não consegue lidar com seu lado reprimido, uma imagem clássica do surrealismo. O bem trajado Fausto é o homem de terno sobre o qual teoriza Freud, representante da civilização, com seus instintos reprimidos. No começo de *Filme demência*, a frase “talvez seja melhor não saber”, dita por um personagem da obra de Jacques Tournier *A noite do demônio*, é cortada subitamente pelo som de um trem que passa. Além disso, Fausto tem medo de ser e fazer tudo aquilo que, no filme, não teria passado de um sonho tendo por pano de fundo a cidade de São Paulo.

Ainda sob a óptica da psicanálise, algumas análises destacam que Mephisto e a menina inocente seriam lados dos quais Fausto deseja fugir. O homem civilizado contemporâneo não vive a sua vida de forma completa, sendo reprimido e colocando seus impulsos e desejos na esfera do inconsciente. Mesmo o próprio diretor apontava para esta questão ao remeter ao enredo e ao sentido de sua obra. Esses elementos supracitados são caros ao surrealismo, como explicita o manifesto surrealista de André Breton.

No trajeto pedestre do personagem, tecido em seu sonho, ele percorre também regiões do centro da cidade, como mencionamos: locais da boemia e inferninhos. Num desses locais aparece para Fausto mesmo a menina que veste branco, simbolizando a presença da inocência no espaço da impureza, antes de uma cena de sexo explícito. Explicita-se cabalmente, nesta cena, o esforço do diretor de demonstrar que, para se fazer cinema, é necessário misturar-se às impurezas, harmonizarem-se os opostos – elemento caro ao cinema comercial, de que Reichenbach se apropria (daí às suas incursões na pornochanchada e na publicidade, para viabilizar a sua produção cinematográfica).

Os limites entre o que seria intelectualizado, ou erudito, e o popular (historicamente tomados como “alto” e “baixo”, respectivamente) seriam, na verdade, tênues, misturando-se e se interrelacionando permanentemente. Tal tendência evidencia-se com força no pós-modernismo, momento em que as fronteiras entre cultura pop e erudição esboroam-se, favorecendo a interpenetração. O filme de Reichenbach encaixa-se modelarmente neste quadro.

Como já dissemos, se a carreira de Reichenbach teve longevidade (muitos cineastas contemporâneos dele não perduraram) foi justamente porque ele procurou, durante toda a sua obra, se afastar da ideia de “pureza”, tão cara a alguns setores da intelectualidade e da esquerda. Lotelli atribui à obra do escritor a classificação de “cinema corsário”. Intelectual corsário, Reichenbach, diante das condições que encontrava, subvertia para realizar a crítica e fazer o espectador pensar (LOTTELLI, 2018, p. 122).

2.5 A EXPERIÊNCIA DO PERSONAGEM

Passaremos agora a demonstrar aspectos ligados à experiência do personagem na cidade, que comporta as nossas leituras de interpretação e sentido. Lembramos aqui, então, da mistura com o popular presente no filme – sem dúvida, uma importante característica do cinema de Reichenbach. Quanto à visualidade do filme, destacamos as cenas iniciais da noite no centro de São Paulo, em que se destacam os locais voltados à boemia, os antigos cinemas e os inferninhos, nos quais observamos a escolha por uma fotografia às vezes expressionista, que flerta com as histórias em quadrinhos. Neste sentido, destacamos que a iluminação das cenas noturnas de São Paulo é bem peculiar, tal como explicita a imagem abaixo:

Figura 1: Fausto vaga pela noite



Fonte: Frame de *Filme Demência*.

Essa cena é bem interessante, pois retrata uma localidade da região central, cuja iluminação dialoga com aquela utilizada em filmes do gênero policial, ou nos filmes expressionistas. Assim, como podemos comparar com os filmes de Fritz Lang nas imagens abaixo como *M* (1931) e *Almas Perversas* (1945). Isso no que se relaciona com esse aspecto da luz dos filmes. E que sem dúvida Reichenbach gostava muito.

Figura 2: Personagem de M



Fonte: Frame de *M – O vampiro de Düsseldorf*

Figura 3 : Início de Almas Perversas



Fonte: Frame de *Almas Perversas*

Cabe lembrar que o trabalho de iluminação do fotógrafo José Roberto Eliezer foi decisivo no filme de Reichenbach, com um resultado primoroso como podemos ver anteriormente na figura 1 e associado a conhecida erudição cinematográfica do diretor. Podemos igualmente estabelecer uma relação simbólica entre as cenas que tematizam o centro da cidade e a noção de fracasso e falência do personagem. Nas cenas iniciais, resalta-se a tristeza do personagem em sentir a derrocada de seu empreendimento: a fábrica de cigarros.

Essas cenas são emblemáticas nesse sentido, uma vez que toda a caminhada pelo centro, desde o seu apartamento, é pautada por cenas dotadas de escuridão.

Figura 4: Fausto em frente a um cinema do centro



Fonte: Frame de *Filme Demência*.

Acima, um outro momento em que Fausto está diante de um neon, o que lembra, sobretudo, a estética dos filmes do cinema paulista dos anos 80 – a exemplo de *A Dama do cine Shangai*, de Guilherme de Almeida Prado.

Figura 5: Neon Shangai



Figura 6: Título neon Shangai



Fonte: Frames de *A Dama do cine Shangai*.

Esse aspecto da noite neon é algo tipicamente urbano. Reichenbach constrói seu estilo a partir da mistura, comportando cenas inspiradas em pinturas e referências ligadas à cultura popular. Seu filme abraça a noção de fragmentos que se interrelacionam. No que concerne à noção de mistura, não podemos passar ao largo da relação que as imagens das pinturas evocam, em especial quando Fausto fita o horizonte, referência às pinturas do romantismo e do surrealismo, como de Caspar Friedrich e Rene Magritte. É o que observamos nas figuras 7, 8, 9 e 10

Figura 7: Caminhante sobre o mar de névoa



Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich#/media/Ficheiro:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg. Acesso em: 17 mar. 2023.

Figura 8: Reprodução Proibida (Retrato de Edward James)



Fonte: <https://arteducacao.com/rene-magritte/>. Acesso em: 17 mar. 2023.

Figura 9: Fausto mirando o horizonte



Figura 10: Pôr do sol – Estação de Trem



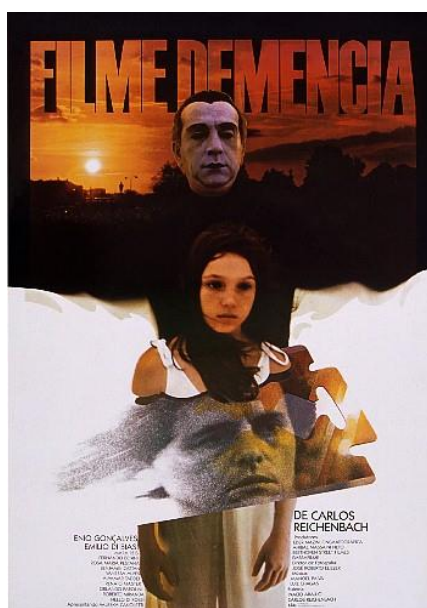
Fonte: Frames de *Filme demência*.

O movimento, presente nessas obras, de se mirar o horizonte em busca do ideal, questão pictórica muito forte na iconografia do romantismo, é fundamental. Ao que parece, Fausto, o protagonista de *Filme demência*, está sempre em busca desse ideal absoluto. Este ideal não seria, justamente, aquele de um cinema autoral puro? Remetemos, neste sentido, à cena em que Fausto escuta seu amigo da loja de automóveis afirmar que, de certa maneira, é impossível escapar-se totalmente ao sistema, negando-se completamente o *mainstream*. Tal radicalidade seria ainda mais impossível no interior da intrincada indústria cinematográfica, como observaremos adiante.

No entanto, Fausto chega à conclusão de que essas forças ambivalentes, como Mephisto ou a pureza, são como ideais que o mantêm engajado em seguir uma trajetória. Reichenbach discorre, no princípio de *Alma corsária*, sobre a sua geração ter fé na utopia. Assim, o ideal utópico tem por objetivo manter o artista caminhando, mesmo que não consiga conquistar plenamente aquilo que ele almeja.

A busca por um ideal que norteia o pensamento faz com que Fausto se mova e, como ele próprio afirma ao final da obra, acredite que o mais importante não é o ponto de chegada, mas sim viajar, ou seja, viver, caminhar. O importante da vida não é o seu derradeiro desfecho, a morte, mas sim que devemos aproveitar o presente e viver. Essa procura utópica se traduz na ideia recorrente de o personagem observar o horizonte, como fica explícito no cartaz do filme, abaixo, ou na construção visual que atravessa a obra. Fausto está sempre mirando o horizonte, tanto que, logo no princípio do filme, uma construção imagética tematiza o olhar do personagem à menina de branco.

Figura 11: Cartaz de Filme demência



Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-204953/>. Acesso em: 17 mar. 2023.

O cartaz do filme é bastante simbólico, por trazer um resumo da narrativa, ou seja, Fausto no centro, a menina inocente e Mephisto ao alto, e a visão do pôr do sol. É patente, em *Filme demência*, a busca do personagem em sua jornada de encontro consigo, como se todos os personagens fossem facetas dele próprio, das quais ele foge. Mesmo a gilete no centro do cartaz, que reflete o rosto do personagem, faz referência ao corte, à cisão, simbolizando a dificuldade de o personagem suportar um encontro com a sua própria autenticidade – tanto é que, ao término dessa jornada por locais da cidade, quando Fausto está dirigindo pela praia, ele joga o carro contra o espelho que mostra a menina de branco. Assim, há um indício forte de desconforto consigo próprio, como se o personagem não suportasse a sua imagem projetada no espelho. O próprio Carlos Reichenbach afirma que essa menina de branco representa um lado da personalidade de Fausto, a última parte de si mesmo, ainda inocente.

Figura 12: Fausto olhando para a menina de branco



Figura 13: Menina de branco



Figura 14: Fausto na casa de sua antiga funcionária



Fonte: Frames de *Filme demência*.

Nessas últimas três imagens notamos essa relação espacial que lembra a supracitada noção de se olhar para o horizonte, presente dos quadros da pintura romântica. Nas figuras 12 e 13, Fausto olha para a menina de branco, e na figura 14 ocorre algo que se repete durante a obra: a busca pelo paraíso idealizado, que observamos anteriormente, a partir da noção de algo puro, ou de um cinema totalmente fora do sistema.

Em *Filme demência*, podemos apontar a presença de Mephisto, ou diabinho, figura interpretada por Emilio de Biasi, ator muito relevante no teatro dos anos 80. Figura essa que, como dissemos, será contraposta pelas aparições da menina de branco. Vale lembrarmos que Mephisto aparece nos mais variados locais, por exemplo, na rua, querendo comprar cigarros, ou no momento em que Fausto e Mephisto pegam o transporte público e estão em uma posição especular, um ao lado do outro. Mephisto é o outro lado de Fausto, do qual ele sempre foge. Devemos também destacar que essa noção do diabo, ou Mephisto, aponta para algo do cinema do diretor que é o fragmento, a diversidade ou para algo próprio do diabo/Mephisto. Observamos, nas próximas imagens, as referidas aparições de Mephisto/diabo, sempre perseguindo o protagonista como seu duplo.

Figura 15: Fausto e Mephisto



Figura 16: Fausto e Mephisto no ônibus



Figura 17: Fausto e Mephisto sentados



Figura 18: Fausto/Mephisto – Duas faces



Figura 19: Fausto e Mephisto na fábrica de cigarros



Fontes: Frames de *Filme demência*.

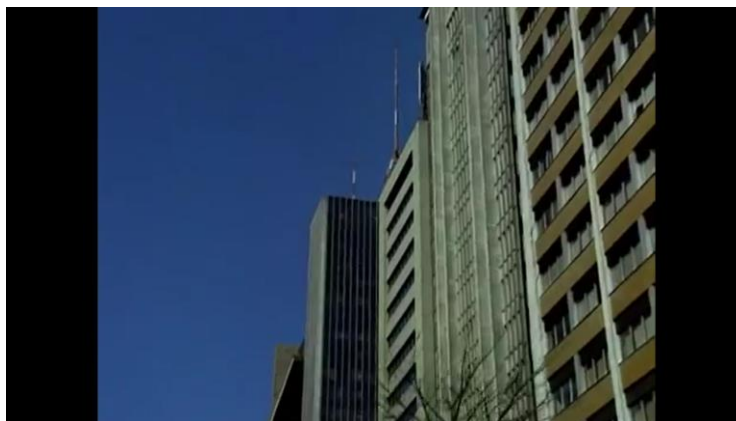
2.6 CIDADE OPRESSORA

Filme demência evoca uma sensação de opressão no que diz respeito ao ambiente corporativo, bem como no âmbito do urbano e da arquitetura da cidade. Para tanto, colabora a paleta de cores do filme, com tonalidades neutras e escuras, a exemplo do preto, do cinza, do marrom e do branco, observáveis mesmo em edifícios, como a sede da Fiesp. O figurino do personagem protagonista coopera na evocação deste sentimento, dado que ele veste terno, não parecendo muito à vontade com tal vestimenta. A opressão acena à impossibilidade de que algo mais selvagem emergja. Ou mesmo, convém fazer uma referência ao momento histórico do país que vinha de um longo clima sombrio da ditadura militar. Mesmo nesse período em

que existia uma afirmação de uma nação que evoluiria com os militares, não foi o que aconteceu na prática. Existiam perseguições contra as pessoas mais envolvidas com um projeto de nação mais justa e democrática. Enfim, de certa maneira o filme de Reichenbach carrega esta atmosfera. Ou, o sintoma do país que busca mudar, mas não evolui politicamente.

Em meio a isso há imagens da menina de branco e da praia idílica, elementos que produzem um contraste e um jogo de oposição importante para o efeito estilístico do filme, gerando alívio, bem como a erupção daquilo que é libertário. A imagem abaixo dá conta dessas sensações, acenando para uma característica que, como pontuamos, é capital na obra do diretor: a junção de opostos e as diversidades que convivem.

Figura 20: Avenida Paulista – Elemento Urbano – Corporativo



Fonte: Frame de *Filme demência*.

A imagem acima apresenta alguns edifícios da Avenida Paulista, notadamente aqueles que se encontram nas proximidades da sede da FIESP – A Federação das Indústrias do Estado de São Paulo. Simbologia direta do mundo corporativo, tal presença evoca um aspecto do qual Fausto tenta fugir, dado que ele se interessa por poesia e admite não desejar se ocupar de sua fábrica de cigarros. A paleta de cores de tais construções resvala para o restante do filme, o que patenteia a presença contundente do mundo corporativo na arquitetura da cidade, explicitando a impossibilidade de se abstrair totalmente do sistema econômico. Tal constatação fica clara quando Fausto, no diálogo que trava com seu amigo na loja de automóveis, afirma que não se pode produzir algo sozinho fora do sistema, um dado das condições da realidade, considerando-se que o Brasil é um país capitalista. Mesmo o cinema

inclui-se neste sistema, uma vez que é uma atividade que precisa de capital para ser viabilizada.

Figura 21: Praia Idílica



Fonte: Frame de *Filme demência*.

A imagem acima estabelece uma oposição com a anterior, ao fugir do âmbito corporativo, acenando mesmo para a utopia. Cabe salientarmos que o filme tem início na penumbra, traduzindo a falência de Fausto. Em contrapartida, quando Fausto está na estrada a caminho da praia, a iluminação é mais clara, e a cena ocorre à luz do dia. Neste sentido, a praia sinaliza para a supracitada utopia, ou para a redenção do personagem.

Figura 22: Cidade Obscura



Fonte: Frame de *Filme demência*.

É também relevante notarmos, em *Filme demência*, a simbologia da ruína, daquilo que é gasto, elemento patenteado pela fotografia e pela cor do filme, como podemos notar deste a imagem anterior até a imagem 25. Há uma associação entre o âmbito urbano e a ruína; ruína que, conforme aponta Olgária Matos, também é existencial (MATOS, 2012, p. 291), materializando o estado emocional do personagem. Como afirmamos anteriormente, trata-se da simbologia do fracasso de Fausto em relação ao seu projeto de vida. Praticamente a totalidade de *Filme demência* prescinde de tonalidades mais vivas de cor, fazendo uso de tons mais escuros e neutros como o cinza, o marrom, o preto ou o branco dos espaços corporativos.

Figura 23: Espaço abandonado da estação de trem (1)



Figura 24: Espaço abandonado da estação de trem (2)



Figura 25: Dentro do espaço abandonado (1)



Figura 26: Dentro do espaço abandonado (2)



Fonte: Frames de *Filme demência*.

Mesmo quando o personagem se afasta da cidade de São Paulo, ao dirigir-se à praia, observamos um céu cinzento e nublado na estrada na qual Fausto dirige (cf. figura 25), o que novamente evidencia a angústia do personagem, exacerbando, portanto, o seu estado emocional.

Figura 27: Estrada e Céu Cinzento



Fonte: Frame de *Filme demência*.

Persiste no filme, como já destacamos, o contraste entre a claustrofobia gerada pelo ambiente corporativo e signos da pureza e do paraíso, representados por uma praia idílica em contraposição aos espaços da arquitetura urbana da cidade de São Paulo. Principalmente ao registrar imagens dos edifícios da Avenida Paulista, a exemplo do edifício da Fiesp, entre outros locais da cidade.

Figura 28: Elemento urbano. Arquitetura. Cidade do Capital



Fonte: Frame de *Filme demência*.

Esta imagem apresenta uma visão bastante simbólica da Avenida Paulista dentro desta ótica do mundo corporativo, do qual Fausto tenta escapar. *Filme demência* apresenta toda uma

expressão dessa cidade que trabalha símbolos culturais da história de São Paulo, a exemplo da esquina entre a Avenida Ipiranga e a Avenida São João e da Praça da República.

A oposição entre aspectos conflitantes também se efetiva do ponto de vista da materialidade visual e estética do filme. Um exemplo disso é o manejo que a obra faz da tríade cidade opressora/praia idílica/menina de branco, colocando em choque a opressão da metrópole e o que pode emergir nela de libertário.

Convém mencionarmos o curta-metragem dirigido por Reichenbach *Olhar e Sensação*, em que igualmente sublinha-se o papel do âmbito urbano de oprimir a esfera da selvageria. Na obra em questão, são colocadas em contraste imagens do elemento urbano (a exemplo da arquitetura de monumentos e prédios), em que estão patentes racionalidade e opressão, e imagens de animais, como se algo selvagem clamasse por emergir. Esta também é a sensação fomentada por *Filme demência*, com suas cores cinzentas e as imagens da praia ou da menina de branco.

Figura 29: Arquitetura da cidade – Opressão (1)



Figura 30: Arquitetura da cidade – Opressão (2)



Figura 31: Animais presos (1)

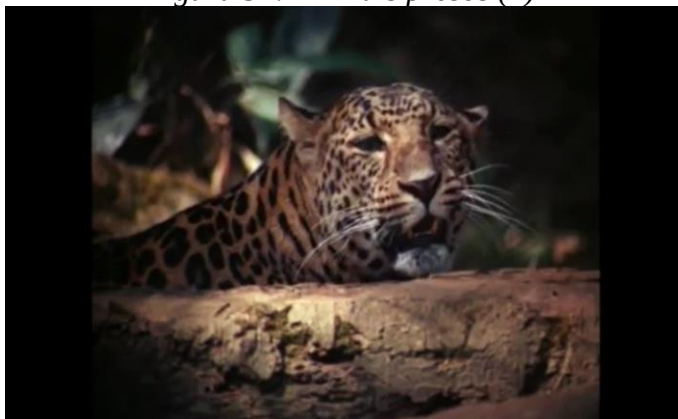
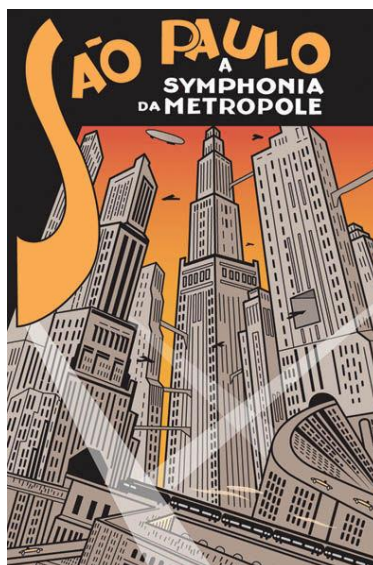


Figura 32: Animais presos (2)



Fontes: Frames do curta *Olhar e sensação*.

Figura 33: Cartaz de São Paulo – A Symphonia da metrópole



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-93587/cinema-e-arquitetura-sao-paulo-symphonia-da-metropole>. Acesso em: 17 mar. 2023.

Figura 34: Quatro cantos do mundo em panorâmica do Anhangabaú



Fonte: Frame de *São Paulo – A Symphonia da metrópole*

Devemos sublinhar o diálogo existente entre essas imagens e outros filmes aqui mencionados, no que concerne às relações entre cinema e cidade. A imagem 28 lembra as tomadas de edifícios de *Filme demência*, ratificando a sensação de opressão e sufocamento. *Olhar e sensação* relaciona-se fortemente a *Filme demência*, em seu esforço de ordenação e lógica, que mal escamoteiam a violência. Está presente nessas obras as influências da metrópole na vida mental de seus habitantes. Seus personagens experimentam sensorialmente a cidade, saindo profundamente afetados desse exercício. Conforme observamos, o protagonista parece indiferente a tudo, como se fosse acometido por algum transtorno mental, ou, ao menos, sofresse alguma forma de embotamento emocional. Ele nunca consegue consumir qualquer relacionamento afetivo sexual. Podemos ler as atitudes do protagonista na esteira de Georg Simmel. Segundo Simmel, classificamos as atitudes e os comportamentos da personagem como *blasé*. Simmel igualmente aponta para a dificuldade de o indivíduo conseguir manter a sua personalidade dentro de toda a estrutura opressora da cidade (SIMMEL, 1967), resultando em neuroses ou comportamentos mentais prejudiciais, como observamos ocorrer em *Filme demência*.

2.7 PUBLICIDADE

No princípio e no final do filme, notamos alguns elementos que podemos considerar marcos: a presença do sinal e as imagens dos rótulos de cigarros (alusivas justamente às empresas de que Fausto era proprietário: Azteca e Eden).

Figura 35: Imagem do início do filme – Propaganda



Fonte: Frame de *Filme demência*.

Neste *frame*, o cinema é ironicamente aproximado da indústria da propaganda, ambos responsáveis por vender simulacros e fabricar sonhos. O desfecho de *Filme demência* acena para esse dado de ilusão e sonho do personagem, posto que a obra toda se coloca como fruto de um sonho do protagonista. O fato de Reichenbach ter se dedicado também à publicidade ao longo de sua carreira munia-o de elementos para compreender as relações estabelecidas pelas esferas da publicidade e do cinema.

Figura 36: Imagem de encerramento do filme



Fonte: Frame de *Filme demência*.

Já a imagem de encerramento do filme, acima, é um indicativo de que seria preciso misturar o puro e o impuro, tanto que a imagem da praia, produto da natureza, é duplicada

literalmente no rótulo de cigarros, produto do mercado. E mais precisamente a imagem da menina de branco que simboliza a pureza está contida no maço de cigarros, logo, uma mercadoria. Dessas relações, nasce, como já apontamos, o cinema do diretor.

Destacamos acima que o filme principia e termina apresentando imagens de rótulos de cigarros. Reichenbach sinaliza para a proximidade que o cinema estabelece com o âmbito da propaganda. Assim, a sua obra faz concessões à sociedade de consumo, misturando arte e indústria. É, aliás, sintomático que este movimento se dê *Filme demência*, filme que representa cabalmente o fazer artístico do diretor, dado que o seu título, como ele chega a ressaltar, é um anagrama de “filme de cinema”.

Logo, sustentamos que existe também nessa representação do espaço da cidade um dado de impossibilidade. Ao que parece, Fausto está em busca de uma certa noção de pureza, um paraíso absoluto. No entanto, aquilo que o personagem tanto busca não passa de uma propaganda de uma marca de cigarros. Podemos cogitar que, ao ir a uma agência de viagens ou a uma praia, o indivíduo busca algo da ordem de uma propaganda (a este respeito, cf. as figuras 35 e 36, abaixo). Convém acrescentarmos que o filme como um todo lida com esta faceta da publicidade. Mesmo sua cena de abertura, na qual Fausto, embalado por uma música extra diegética, observa o mar e o horizonte, surgindo a menina de branco, mimetiza uma propaganda e o efeito emocional gerado por ela. Como já ponderamos, esse efeito de ilusão – da propaganda ou do próprio cinema – faz parte do jogo.

Figura 37: Fausto segura uma imagem da praia idílica



Figura 38: Fausto vai a uma agência de viagens



Fonte: Frames de *Filme demência*.

Quando vemos, por exemplo, em um anúncio de jornal, uma propaganda de condomínio, o que se vende é o fetiche, algo da ordem do simulacro, algo não material, um estilo de vida. Este é, segundo Ab'Saber (2003, p. 39), um dado relevante da constituição do mundo contemporâneo, saturado de imagens. O cinema de Reichenbach leva em consideração a concretude do mercado. Ao principiar e terminar apresentando imagens de rótulos de cigarros, atrelando as indústrias da propaganda e do cinema, Reichenbach demonstrava estar dentro do sistema.

Outra obra de Reichenbach na qual a publicidade tem uma importância capital é o curta *Sonhos de vida* (1979), inspirado em um filme de propaganda muito veiculado em voos da Varig. Este curta narra a viagem de duas operárias da periferia a um balneário divulgado por um anúncio de jornal. Assim, mais uma vez notamos um diálogo do cinema de Reichenbach com a questão do universo do fetiche da publicidade. Relação essa que também aparece aqui em *Filme demência* como demonstramos. Justamente dentro da concepção de procura por uma espécie de paraíso idealizado, imagem recorrente em *Filme demência* e algo comum na linguagem da propaganda.

2.8 DEAMBULAÇÃO

Doravante, trataremos do aspecto da obra associado ao percurso pedestre de Fausto. Observamos que a deambulação do personagem pela metrópole ocorre de seu âmago até o seu exterior – do centro da cidade até os limites dela –, todavia, no desfecho observamos que o

personagem não saiu do lugar, dado que tudo não passou de um sonho. Ele tenta sair de um círculo, entretanto, fica preso dentro dele.

O conceito de cinema de deambulação há muito tempo habita a arte cinematográfica. De grande relevância no cinema anterior aos anos 50 ao redor do mundo, a deambulação está presente também no cinema marginal brasileiro, em filmes como *Gamal*, de João Batista de Andrade, *Orgia ou o homem que deu cria*, de João Silvério Trevisan, ou mesmo no cinema de Ozualdo Candeias, dentre outros (UCHÔA, 2016, pp. 165-166). No que concerne à temática da perambulação, lembramos também do filme de Luís Sérgio Person *São Paulo S.A.*, em que o protagonista, interpretado por Walmor Chagas, se sente oprimido pela cidade, construída segundo a racionalidade fabril, também tentando, em vão, deixá-la – tanto que o encerramento do filme surge do recomeçar, como algo inerente à repetição de um mecanismo industrial, uma máquina. Também em *Filme demência*, como vimos, existe essa impossibilidade de escapar, porém, de modo diferente do que ocorre em *São Paulo S.A.*

Durante a deambulação de Fausto, e à medida em que o filme se desenrola, observamos a presença do estilo indireto livre (UCHÔA, 2015, p. 102), segundo o qual o mundo do personagem se imiscui no universo do autor Reichenbach. No início do filme, Fausto joga na tampa de um vaso sanitário o livro de Mirbeau *O Jardim dos Suplícios*, referência literária cara a Reichenbach, denotando que as referências do diretor se misturam às daquelas de seu personagem. Este seria um aspecto de algo que Fausto vai paulatinamente reprimindo.

Nesse movimento de vagar pela cidade, o personagem anda por locais como a Avenida Paulista, mas também vai até a casa de uma de suas antigas funcionárias, habitante de um bairro periférico. Ele igualmente percorre a região próxima à Avenida Ipiranga. Anda pelo centro, passando pelos “inferninhos” que circundam a Praça da República, dirige-se à periferia, à Avenida Paulista, onde se situa o escritório dos sócios, e ao bairro da Liberdade, à loja de automóveis de um amigo, escutando o seu discurso sobre a economia e a sociedade do período – um dos momentos mais filosóficos (ou antissistêmicos) da obra. Posteriormente, Fausto dirige-se às ruínas de uma estação de trem de São Paulo, onde procura algum escapismo místico. E, por fim, dirigindo o automóvel oriundo da loja do amigo, ele toma a estrada em direção à praia.

Esta obra de Reichenbach trata-se de um filme pedestre – expressão de Jean Claude Bernardet (2001, p. 12) concernente ao conceito de cinema da deambulação. Há toda uma tradição no cinema internacional e nacional de filmes com personagens que caminham por

lugares. No caso do personagem Fausto, ele anda e procura por todos os locais uma noção de absoluto, ou uma espécie de paraíso – que, no andamento do filme, vemos ser inalcançáveis. Observamos, na composição visual do filme, o olhar para o horizonte, típica das pinturas do romantismo. Isso nos leva a constatar que é uma busca pelo ideal que mantém o indivíduo caminhando. Trataremos adiante deste ideal, ao discorrermos sobre a noção de cinema puro, sem concessões, sobre a qual se debruça o diretor.

O personagem afirma que o importante é viajar, perfazer um percurso. Logo, compreendemos que o mais importante é ser movido por uma ideia, e simplesmente caminhar e aproveitar o presente, não importando o objetivo final. A partir da sugestão de Bernardet (2001, p. 12), de pensarmos o ritmo, notamos que a duração dos planos de *Filme Demência* reproduz o ritmo da realidade ao caminhar. Tornamo-nos cúmplices da experiência do personagem de andar por São Paulo: seja no centro, seja na periferia, seja no litoral. Neste contexto, emerge a ideia de utopia, como algo que mantém a pessoa viva para caminhar e seguir adiante. Essa ideia marca o pensamento da geração de que faz parte o diretor e é recorrente em sua filmografia, especialmente em *Alma corsária*, em cujo início fala-se da importância da fé na utopia.

No entanto, essa deambulação do personagem de *Filme demência* não acontece empiricamente, uma vez que tudo no filme não passa de um sonho, que principia quando o personagem adormece em frente à televisão. Esta é, portanto, uma falsa deambulação. Malgrado realize uma viagem psíquica, o personagem permanece parado, e, ao que tudo indica, continua a sua vida comum após o sonho. Ele não consegue encarar outros desafios. A obra se encerra com a imagem do rótulo de cigarro em que surge a menina de branco a qual ele tanto procurou, misturando-se a pureza e a impureza. *Filme demência* patenteia que sempre haverá a necessidade de uma ideia utópica ou de um ideal a ser buscado, justamente para se manter andando e vivendo.

Ocorre no filme uma deambulação muito peculiar, que se dá no plano da imaginação, pois ocorre na esfera do sonho. Convém ainda destacarmos que o filme termina com a menina que aparece durante a jornada de Fausto lhe dizendo que teve um sonho ruim, e ao final ele caminha com ela. Podemos notar que essa menina é uma das facetas de Fausto, como observa o próprio diretor ao mencioná-la, bem como mencionar o cartaz da imagem da praia idílica, também denominada Mira-Celi (cf. Figura 35). Conforme Reichenbach,

Em *Filme Demência*, a imagem chave, para mim, é a cena em que ele abre um pôster de Mira-Celi e ele se vê dentro da foto. No fundo, todo filme é um jogo de espelhos e essa cena é a chave do enigma. Na parte final, ele vai

atropelar um espelho com a imagem da filha, que representa a extensão de si mesmo. Fausto busca destruir o seu reflexo, mas quando acorda e dá de cara com a filha, seu duplo, e descobre que a viagem nem começou (REICHENBACH apud LYRA, 2004, p. 199-200).

Assim o filme se encerra, quem sabe para de novo recomeçar, justamente pelo fato de o protagonista ser esta menina – diante disso, toda a narrativa poderia recomeçar eternamente e não cessar. Isto também se dá em *São Paulo S.A.*, justamente pelo fato de o protagonista do filme de Person tentar sair da cidade de São Paulo e, ao final da narrativa, ainda se encontrar nos limites da localidade, repetindo frases dizendo recomeçar, recomeçar sempre – quase como se fosse o mecanismo de uma máquina industrial. Malgrado as diferenças existentes entre o filme de Reichenbach e o de Person, observa-se esse aspecto da influência de *São Paulo S.A.* na obra de Reichenbach. Afinal, como já mencionamos, Person foi uma grande referência para o cinema de Reichenbach.

2.9 MEPHISTO DE REICHENBACH = CIDADE

A cidade de *Filme demência*, comparada às cidades anteriores mencionadas na introdução, e assim como aquela presente em outros filmes dos anos 80, possui esse aspecto do pós-modernismo, integrando-se à cultura pop e dialogando com elementos da indústria cultural. Acima de tudo, ela é uma expressão da maneira de filmar do diretor. Assim, defendemos, mediante os aspectos analisados, que ela comporta justamente uma noção que se liga a essa ideia de Mephisto, o diabo, à noção de fragmento. Isso dialoga com as ideias de Jean-Claude Bernardet em “Jovens Paulistas”, texto sobre o cinema paulista dos anos 80, e estabelece uma relação intrínseca com a questão da fragmentação e a presença de cenas autônomas, elemento que é traço geral de filmes do período, os quais incluem mesmo personagens de diabinhos, a exemplo de *Noites Paraguayas* (1982) (BERNARDET, 1985, p. 75).

Não há em *Filme demência* uma coerência, mas sim uma convivência possível entre uma diversidade de fatores. Tal característica, julgamos, pautou a carreira do diretor. Reichenbach nunca se prendeu a algo fixo. *Filme demência* é muito rico em estilos cinematográficos dos mais variados. Apresenta desde citações cinéfilas até trechos de livros, aparecendo letreiros com frases de Goethe. Comporta, ademais, comédia e escracho popular, como no caso da cena em que Fausto vai com seu amigo ao centro e assiste a uma palestra

que termina em uma confusão de filme cômico. Exibe, enfim, a Avenida Paulista, com seus edifícios que simbolizam o capital e os sócios de Fausto reunidos.

A convivência possível entre uma diversidade de fatores explicita-se em outras sequências do filme. Na porção final da obra há um longo discurso sobre economia. Além disso, Fausto dirige-se à sua fábrica de cigarros, num bairro periférico, e tem uma relação com a sua funcionária. Noutro momento, dirige-se a um espaço abandonado em uma estação de trem da zona leste. Ao final, dirige-se ao litoral.

Enfim, a obra apresenta em microcosmo o cinema do diretor, dotado de fragmentos que convivem, de coisas de todos os tipos que se relacionam harmonicamente. Assim foi a sua carreira, uma vez que o diretor jamais se deixou rotular, transitando entre o filme mais comercial e o cinema autoral, tendo as condições materiais de realização desempenhado um papel determinante na construção de seu estilo (Bordwell; Thompson, 2013).

Por um lado, a referência ao mito de Fausto pode simbolizar o fato de o diretor fazer o pacto mefistofélico para viabilizar o seu cinema. Não caberia uma ideia de fundo ético moral, ou certo e errado, mas esse pacto seria um pressuposto desta arte. E aí está a questão: para Reichenbach, é preciso se sujar, ou fazer o pacto mefistofélico, para conseguir se viabilizar. Mesmo quando Fausto está na estrada rumo ao litoral, Mephisto surge e afirma: “Sem mim, a estrada não te leva a parte alguma”. Logo, não seria possível um cinema autoral, puro, que não fizesse concessões, que se situasse fora do sistema econômico. Isso tudo faz parte do cotidiano desta arte.

Do ponto de vista estilístico, o diretor sempre dizia que se valia da cultura b para fazer cinema. Temos exemplos de como Reichenbach se vale de situações dramáticas que seriam aparentemente toscas, ou de filmes ruins, para construir um filme e sua obra, conseguindo, portanto, por meio de estruturas consideradas questionáveis – ou do pacto com Mephisto –, dar conta de suas intenções políticas e críticas. Na realidade, esses restos da cultura b de cinema são subterfúgios de que ele se vale para expressar suas ideias. Tanto que a sua primeira experiência com longas metragens, no começo de sua carreira, ocorreu no âmbito do cinema da produtora Xanadu, que flertava com o cinema erótico e ia na direção de algo mais rentável. Produtora criada por Reichenbach e seus colegas para darem início a suas carreiras.

Ao pensarmos em mistura, diversidade e cultura b, também devemos enfatizar outras referências utilizadas pelo diretor. No momento em que Fausto e seu amigo estão na região central de São Paulo, na boemia, e posteriormente vão até uma palestra na região, surge um personagem que se assemelha a um médico psiquiatra, falando de forma hilária sobre neurose.

Posteriormente, alguém, provavelmente um louco, interrompe a palestra do professor de lógica interpretado por Jairo Ferreira. Ao dizer “Do meu ponto de vista da lógica”, Jairo é morto com um tiro pelo louco.

Observamos que a São Paulo de *Filme demência* é muito peculiar. Existem possíveis diálogos com os conceitos enunciados por Andrea Barbosa em *São Paulo, Cidade Azul*. Segundo este livro, cada cidade cinematográfica dos anos 80 é dotada de elementos que expressam seus realizadores/personagens, dentro de uma lógica de símbolos culturais históricos da cidade (BARBOSA, 2012, p. 76).

Outro traço que podemos apontar também em Andrea Barbosa seriam esses personagens da cidade de São Paulo que não se encaixam ou são *outsiders*. Em *Filme demência*, Reichenbach já pensava nas pessoas que foram descartadas pelo sistema e pela economia do período, como é o caso de Fausto e de personagens de outros filmes do diretor que mencionamos. É o que emerge na entrevista dada pelo diretor a JC Ismael (REICHENBACH, 1987, pp. 56-57).

Seria possível estabelecermos um paralelo do estado emocional do protagonista de *Filme demência* com o personagem de *São Paulo S.A.*, que se vê acossado por essa racionalidade fabril, condenado a uma espécie de repetição mecânica da qual não há escapatória. Isso também se estende aos personagens das cidades virtuais dos anos 80 mencionados por Andrea Barbosa, que não se ajustam ao modo de vida positivista tradicional. Tal realidade problemática foi tematizada em Walter Benjamin, assim como Singer e Simmel discorreram sobre o impacto psicológico das cidades sobre seus habitantes. Na esteira desses autores, o Fausto de Reichenbach parece um tanto indiferente a tudo.

A cidade de *Filme demência* carrega tudo aquilo que já afirmamos com relação às outras cidades analisadas, cujos habitantes não se ajustam ao positivismo da modernidade. Convém mencionarmos que esses *outsiders* remontam ao romantismo, prenhe de personagens que não se adequam à ordem industrial. Mesmo o universo de referências da obra de Reichenbach comporta esse imaginário cultural do romantismo e do surrealismo, como já demonstramos.

Convém acrescentarmos que essa cidade de *Filme demência* é autorreferencial, ligada ao percurso da carreira de Carlos Reichenbach, repleta de símbolos e citações que tocam a cultura erudita, a cinefilia dos quadrinhos e a própria filmografia do diretor – atravessada, portanto, pela imbricação de culturas e referências. Como relata também Andrea Barbosa (2012, p. 76), nesse caso teríamos uma cidade virtual, que não é a representação da realidade,

mas que expressa o ponto de vista de seu criador. Todavia, há também momentos nos quais eclode a realidade da época, misturando-se a ficção e pedaços do momento histórico. É uma cidade que fala da própria relação do diretor com a esfera da publicidade, em que ele tanto oficiava.

Em *Filme demência*, Reichenbach atualiza o mito de Fausto. Assim como o personagem de Goethe procura o absoluto, esse Fausto da cidade de São Paulo chega à mesma conclusão: não importa o ponto de chegada, o mais relevante é simplesmente viver o presente e se manter caminhando. Isso dialoga com as considerações de Eloá Heise sobre o significado do Fausto de Goethe: o importante da vida e da criação é a própria ação, simplesmente viver (HEISE, 2021).

2.10 O DISCURSO DO AMIGO OU AS REGRAS DO JOGO

Depois de caminhar por vários espaços da cidade e ir ao escritório de seus sócios na Avenida Paulista, evidenciam-se os princípios que norteavam o trabalho de Reichenbach. Ao ir até uma loja de automóveis no bairro da Liberdade e encontrar o proprietário, seu amigo de faculdade, Fausto discorre com ele sobre o cotidiano e, sobretudo, sobre a economia da época. Seu amigo tece uma série de ponderações sobre a economia e a política dos anos 80. Emite uma frase bastante emblemática: “O mass bank substituirá a anarquia individual”. Mesmo em termos visuais, essa cena é interessante. Enquanto o personagem fala das mudanças do tempo, sem que Reichenbach planejasse, o sol foi se pondo ao fundo da cena, criando o efeito de algo que acaba, dando origem a um novo tempo.

Figura 39: Discurso do amigo – Sol se pondo 1



Figura 40: Discurso do amigo – Sol se pondo 2



Fonte: Frames de *Filme demência*.

Essa passagem do filme é bastante sintomática, pois trata da ideia de autonomia do empreendedor nacional individual, ou mesmo faz referência ao artista mais libertário e à sua independência crítica (MACHADO JR., 2007, p. 98). Em tal passagem, o amigo de Fausto também fala que “não é possível produzir sozinho em uma sociedade que se aglomera em torno da máquina”, salientando, portanto, que uma negação absoluta do sistema capitalista seria inviável. Isso é, sem dúvida, um eco do modelo de realização dos filmes de Reichenbach. Afinal, ele produziu muitas obras em contato com o mercado, a exemplo das pornochanchadas. Além disso, Reichenbach trabalhou exaustivamente no âmbito publicitário, para se viabilizar economicamente e viabilizar a sua produção cinematográfica – veja-se, por exemplo, a sua experiência com a produtora Jota Filmes, em que o diretor procurou usar a estrutura da empresa para realizar trabalhos mais autorais.

Ademais, como já destacamos, o diretor intercalava, em suas pornochanchadas, cenas de erotismo e ideias mais subversivas. A supracitada cena do amigo na loja de automóveis poderia ser a expressão de uma crítica realista a um tipo de atitude contrária a todo o sistema. Sabemos que colocar-se à margem de tudo gera uma série de entraves do ponto de vista pragmático e de realização cinematográfica. Diferentes modelos de cinema são possíveis. No entanto, consideramos especificamente a maneira que Reichenbach encontrou para se viabilizar. Isso é algo que cada artista tentará encontrar. Cada qual busca um caminho, pois cada artista tem objetivos peculiares.

Como sublinha Lottelli (2018, pp. 109-110), não se pode fazer cinema com uma ideia de pureza conceitual. Para que se construa esse absoluto e se viabilize a arte do cinema, é preciso dar as mãos a Mephisto, algo efetivado por Reichenbach em *Filme demência*, que é o anagrama de “filme de cinema”. Embora isso seja parte do jogo, devemos sublinhar a grande habilidade conceitual e prática do diretor, ao conciliar interesses conflitantes e interagir da maneira como pôde no mercado cinematográfico.

Reichenbach trabalhou de modo a não perder de vista ideais mais subversivos e libertários. Malgrado a sua execução absoluta da pureza conceitual seja inviável, esse é um ideal que deve nortear o pensamento. Esses ideais do diretor eram inspirados por suas leituras de autores do surrealismo, ou mesmo do decadentismo, ligados à vanguarda literária. Isso fica muito evidente em *Alma corsária*, no momento que o protagonista questiona colegas de esquerda mais marxistas, sentindo-se, depois, feliz ao vestir uma camiseta com o símbolo do anarquismo – neste sentido, devemos apontar que o diretor não era nem de esquerda, nem de direita, mas tinha outras concepções políticas.

Por fim, esse filme é um voo ousado na carreira de Reichenbach, que louva a obra embora ela não tenha atingido um público amplo. Por meio de *Filme demência*, o diretor conseguiu expressar-se do modo como se sentia mais autêntico, sentindo-se feliz em realizar uma obra que, segundo ele próprio, teve um papel positivo na vida de algumas pessoas, que pode ser medido a partir de outra esfera de valores que não o econômico. Vale enfatizarmos o compromisso do diretor com o espectador, e em promover mudanças a partir do cinema. Como afirma o poeta Cláudio Willer em uma cena de *Filme demência*: “Enquanto houver uma sociedade para ser questionada, vai ter que existir uma utopia”.

CONCLUSÃO

Nesta dissertação, abordamos principalmente a experiência do personagem com relação à cidade, buscando entender que cidade é essa apresentada em *Filme demência* (1986), obra de Carlos Reichenbach. Primeiramente, recapitulamos as relações entre cidade e cinema na história do pensamento. Em diálogo especialmente com o trabalho de Simmel, constatamos que o espaço urbano produz uma vida que afeta a psique humana. Também fizemos contextualizações sobre o cinema dos anos 80, procurando situar a proposta estética do filme de Reichenbach num contexto mais amplo. Em seguida, procuramos avaliar como se processou a formação da carreira do diretor, de seus primeiros trabalhos às demais etapas de sua trajetória, algo que foi de extrema importância para apreendermos o papel de *Filme demência* no interior de sua produção.

Depois desses passos preliminares, partimos para a análise da obra que é o nosso objeto de estudo, levando em conta cada aspecto peculiar da experiência do protagonista com a cidade. Trabalhamos também com as questões que envolvem a relação do diretor com a publicidade e as suas referências à cultura pop e à cultura erudita. Abordamos, a seguir, conceitos oriundos de autores como Daniel Caetano e Fábio Camarinho, a exemplo da noção de gnose, ligada aos opostos que se relacionam. De Bruno Lottelli, depreendemos o conceito de cinema corsário, atinente à atitude de Reichenbach na viabilização de seu cinema.

Por fim, chegamos à conclusão de que o cinema de Reichenbach é dotado da noção de diversidade, em que tudo convive, e os mais variados aspectos se interrelacionam, convivendo em harmonia. Consideramos que o seu cinema opera com a noção de fragmento. Tal aspecto, típico do pós-modernismo, é patente na construção da cidade de *Filme demência*.

Como procuramos demonstrar, o cinema de Reichenbach é o lugar da convivência possível entre muitas variáveis. Sabiamente, o diretor se valia dessa noção de não se fixar em um rótulo definitivo, no intuito de se viabilizar e conseguir produzir um cinema que procurasse fazer o espectador pensar. Reichenbach acreditava na utopia da mudança. Tal estratégia é relevante para os nossos trópicos, afinal, sabemos como o fazer cinematográfico é complexo no mundo todo, sendo difícil sobretudo no Brasil. Quem sabe essa atitude do diretor não possa ser uma alternativa diante dessa realidade inóspita que se apresenta aos jovens realizadores?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora UNICAMP, 2006.
- AB'SABER, Tales. *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- ADORNO, Theodor W. *Dialética do Esclarecimento*. 1947. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf. Acesso em: 6 out. 2021.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.
- AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- _____. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ARAÚJO, Inácio. Carlos Reichenbach – Mal visto e mau conhecido. *Revista Rebeca*, n. 2, pp. 276-281, jul.-dez. 2012.
- AVELLAR, José Carlos. A Teoria da relatividade. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo; Brasília: Hucitec, 1993.
- BARBOSA, Andréa. *São Paulo, Cidade Azul*. São Paulo. Alameda Casa Editorial, 2012.
- BATISTA, Valdir. *Como se Faz um Fausto: Um Olhar sobre o Processo de Criação de Carlos Reichenbach em Filme Demência*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1999.
- BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política: Volume 1 – Experiência e pobreza*. 3. Ed. Editora Brasileira. São Paulo, 1987.
- BERNARDET, Jean-Claude. Os jovens paulistas. In: BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel; XAVIER, Ismail (Orgs.). *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. Cinema Marginal?. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Orgs.). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. São Paulo: CCBB, 2001.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema – Uma introdução*. São Paulo: Edusp, 2013.
- BRETON, Andre. *Manifesto do Surrealismo*. 1924. Disponível em: <https://www.colegiodearquitetos.com.br/wp-content/uploads/2017/03/Manifesto-de-breton.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2021.
- BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.
- CAETANO, Daniel Pecego Vieira. *Entre a transgressão e a vanguardista e subversão da vulgaridade: Os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman*. Tese (Doutorado

- em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.
- CAMARNEIRO, Fábio. Equilíbrio e Graça: cinema total, Reichenbach e o gnosticismo. *Revista Rebeca*, n. 2, pp. 276-281, jul.-dez. 2012.
- CASETI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo Analizar un Film*. Barcelona: Paydos, 1991.
- CHAIA, Daniel. Carlão Reichenbach. *Revista Laika*, v. 1, n. 2, dez. 2012.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HEISE, Eloá. *Fausto: a busca pelo absoluto*. 2001. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/fausto-a-busca-pelo-absoluto/>. Acesso em: 6 out. 2021.
- LOTTELLI, Bruno Vieira. *Por um cinema corsário: rotas cinematográficas de Carlos Reichenbach*. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.
- LYRA, Marcelo. *Carlos Reichenbach: O Cinema como razão de viver*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- _____. Reichenbach, cineasta de alma corsária. *Revista Rebeca*, n. 2, pp. 276-281, jul.-dez. 2012.
- MACHADO JR., Rubens. Cinema alemão e sinfonias do entreguerras. In: ALMEIDA, Jorge de (Org.). *Pensamento alemão no século XX*. Vol III. Cosac Naify: São Paulo, 2013.
- _____. *Imagens brasileiras da metrópole: a presença da cidade de São Paulo na história do cinema*. Tese (Livre Docência) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
- MATOS, Olgária. Filme demência: O mito na cidade. *Revista Rebeca*, n. 2, pp. 276-281, jul.-dez. 2012.
- MORAES, Felipe de. Da Boca pra fora: algumas palavras sobre o cinema de Carlos Reichenbach. *Revista Rebeca*, n. 2, pp. 276-281, jul.-dez. 2012.
- NAVARRO, Edgard. Fragmentos de minha vida com Carlão. *Revista Rebeca*, n. 2, pp. 276-281, jul.-dez. 2012.
- PEREIRA, Carlos Eduardo. *Carnavalização e Antropofagia no cinema de Carlos Reichenbach*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.
- RAMOS, Fernão. A grande crise. Pós-modernismo, fim da Embrafilme e da pornochanchada. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova História do cinema brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018. pp. 362-408.
- _____. O cinema brasileiro das décadas de 1970-80. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova História do cinema brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018. pp. 202-264.
- RAMOS, José Mário Ortiz. Anos 1980. In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.
- _____. Carlos Reichenbach. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

- REICHENBACH, Carlos. Carlos Reichenbach: O Cinema de autor atingiu o ponto limite. Entrevista a JC Ismael. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 out. 1987. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19871010-34546-nac-0056-cul-8-not>. Acesso em: 10 out. 2022.
- _____. Reichenbach: político, poético e popular: depoimento. Entrevista concedida a Carlos Adriano. *Revista Trópico*, São Paulo, 2003.
- ROIZMAN, Geraldo Blay. O lugar da convivência possível. *Revista Laika*, v. 1, n. 2, dez. 2012.
- SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. pp. 95-123.
- STAM, Robert. *Introdução à Teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2000.
- UCHÔA, Fábio Raddi. Filmes de Carlos Reichenbach e Ozualdo Candeias no Início dos Anos 1980: Sexualidades Tangenciais. *Revista Expedições: Teoria da História e Historiografia*, v. 10, n. 2, 2019.
- _____. Pasolini e Candeias: a coexistência de estilos na obra de dois cineastas modernos. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, Curitiba, n. 9, pp. 99-118, dez. 2015.
- _____. Fábio Raddi. *Perambulação, silêncio e erotismo no cinema de Ozualdo Candeias (1967-1983)*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- _____. Traços da perambulação no Cinema Marginal. *Alceu*, v. 16, n. 33, 2016.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.
- WILLER, Claudio Jorge. *Um Obscuro encanto: Gnose, Gnosticismo e a Poesia Moderna*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
- XAVIER, Ismail. A alegoria Histórica. In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. 1. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.
- _____. A alegoria langiana e monumental: a figura de Babel em Metropolis. In: CAPELATO, Maria Helena (Org.). *História e cinema*. 2. Ed. Alameda: São Paulo. 2011.
- _____. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. O Cinema moderno segundo Pasolini. *Revista de Italianística*, São Paulo, ano I, n. 1, pp. 101-109, 1993.
- _____. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

FILMOGRAFIA

Accattone – Desajuste Social. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alfredo Bini. Local: Itália. Distribuição: Titanus, 1961.

Alma Corsária. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Carlos Reichenbach e Sara Silveira. Local: Brasil. Distribuição: Riofilme, 1993.

Almas Perversas. Direção: Fritz Lang. Produção: Fritz Lang. Local: Estados Unidos. Distribuição: Universal Studios, 1945.

Amor, Palavra Prostituta. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Reichenbach, Mazini, Araújo, Jean Garret, Cláudio Cunha, Alfredo Cohen e Titanus. Local: Brasil. Distribuição: Brasil Internacional Cinematográfica Ltda. e União Cinematográfica Brasileira, 1981.

Anjos do Arrabalde. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Antônio Polo Galante. Local: Brasil. Distribuição: Embrafilme, 1986.

Anjos da Noite. Direção: Wilson Barros. Produção: Augusto Sérvulo, Marília Pêra e Wilson Barros. Local: Brasil. Distribuição: Embrafilme, 1987.

Audácia! – A Badaladíssima dos Trópicos X os Picaretas do Sexo. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Antônio Lima, Carlos Reichenbach e João Calegare. Local: Brasil. Distribuição: Produtora Nacional de Filmes Ltda., SP, e Horus Filmes, GB, 1970.

O Baile Perfumado. Direção: Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Produção: Aniceto Ferreira e Beto Monteiro. Local: Brasil. Distribuição: Riofilme, 1996.

Bens Confiscados. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Betty Faria e Sara Silveira. Local: Brasil. Distribuição: Riofilme, 2003-2004.

Berlim Sinfonia da Metrôpole. Direção: Walter Ruttmann. Produção: Walter Ruttmann, Karl Freund e Julius Aussenberg. Local: Alemanha. Distribuição: Fox Film Corporation, 1927.

Blade Runner – O Caçador de Androides. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Local: Estados Unidos. Distribuição: Warner Bros. Pictures, 1982.

Cidade Oculta. Direção: Chico Botelho. Produção: Arrigo Barnabé, Wagner Carvalho e Walter Rogério. Local: Brasil. Distribuição: Embrafilme, 1986.

A Corrida em busca do amor. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Aram Babaeghian, Nissim Katalam e Renato Grecchi. Local: Brasil. Distribuição: Marte Filmes e I.N.F – Indústria Nacional de Filmes, 1972.

A Dama do Cine Shangai. Direção: Guilherme de Almeida Prado. Produção: Antônio Fagundes e Maitê Proença. Local: Brasil. Distribuição: Embrafilme, 1988.

Desordem em Progresso. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Dick Rijnke e Mildred Leeuwardem. Local: Brasil e Holanda. Distribuição: Nederlands Filmmuseum e International Art Film, 1990.

Dois Córregos: Verdades Submersas no Tempo. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Sara Silveira. Local: Brasil. Distribuição: Riofilme, 1999.

Equilíbrio e Graça. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Sara Silveira e Maria Ionescu. Local: Brasil, 2002.

Essa rua tão augusta. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Luís Sérgio Person. Local: Brasil, 1966-1968.

Extremos do prazer. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Jean Garret. Local: Brasil. Distribuição: EMBRAPI – Empresa Brasileira de Produtores Independentes Ltda., 1983.

Falsa Loura. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Sara Silveira. Local: Brasil. Distribuição: Imovision, 2007.

Filme Demência. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Anibal Massaini Neto, Carlos Reichenbach e Eder Mazini. Local: Brasil. Distribuição: Embrafilme, 1986.

Gamal – O Delírio do Sexo. Direção: João Batista de Andrade. Produção: João Batista de Andrade. Local: Brasil. Distribuição: R.P.I. Filmes Brasileiros em Distribuição e U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira S.A., 1969.

Garotas do ABC: Aurélia Schwarzenega. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Brasil. Local: Sara Silveira. Distribuição: Europa Filmes, 2004.

A Ilha dos Prazeres Proibidos. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Antônio Polo Galante. Local: Brasil. Distribuição: Ouro Importadora e Distribuidora de Filmes Ltda., Seleção Ouro e Art Films S.A., 1978.

O Império do desejo. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Roberto Polo Galante. Local: Brasil. Distribuição: Ouro Nacional, 1980.

As Libertinas – Alice. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Antônio Lima, Carlos Reichenbach e João Calegaro. Local: Brasil. Distribuição: Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira, 1968.

Lilium M., Relatório confidencial. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Carlos Reichenbach e Elias Curi Filho. Local: Brasil. Distribuição: Brasecan – Distribuidora, Importadora e Exportadora de Filmes Ltda., Embrafilme, 1975.

O M da Minha mão. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Roberto Polo Galante. Local: Brasil, 1979.

M - O vampiro de Düsseldorf. Direção: Fritz Lang. Produção: Seymour Nebenzal. Local: Alemanha. Distribuição: Star-Film GmbH, 1931.

A Margem. Direção: Ozualdo Candeias. Produção: Michael Saddi e Ozualdo Candeias. Local: Brasil. Distribuição: Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira, 1967.

A Marvada Carne. Direção: André Klotzel. Produção: Cláudio Kanhs. Local: Brasil. Distribuição: Embrafilme, 1985.

Metrópolis. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Local: Alemanha. Distribuição: Warner Bros. Pictures, 1927.

A Noite do Demônio. Direção: Jacques Tourneur. Produção: Frank Bevis e Hal E. Chester. Local: Reino Unido. Distribuição: Columbia Pictures, 1957.

Noites Paraguayas. Direção: Aloysio Raulino. Produção: Wagner Carvalho. Local: Brasil. Distribuição: Embrafilme, 1982.

Olhar e Sensação. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Sara Silveira. Local: Brasil, 1994.

Orgia ou o Homem que deu Cria. Direção: João Silvério Trevisan. Produção: João Silvério Trevisan. Local: Brasil, 1970.

O Paraíso Proibido. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Roberto Galante. Local: Brasil. Distribuição: Ouro Nacional Distribuidora de Filmes; Art Films S.A., 1981.

A Princesa Xuxa e os Trapalhões. Direção: José Alvarenga Jr. Produção: Renato Aragão. Local: Brasil. Distribuição: Art Films e Columbia Pictures, 1989.

A Rainha do Flipper – As Safadas. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Antônio Polo Galante. Local: Brasil. Distribuição: Ouro Nacional, 1982.

A Rosa Púrpura do Cairo. Direção: Woody Allen. Produção: Robert Greenhut. Local: Estados Unidos. Distribuição: Orion Pictures, 1985.

Sangue Corsário. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Roberto Galante. Local: Brasil, 1980.

São Paulo, Sociedade Anônima. Direção: Luís Sérgio Person. Produção: Renato Magalhães Gouvêa. Local: Brasil. Distribuição: Columbia Pictures of Brasil Inc., 1965.

São Paulo A Symphonia da Metrópole. Direção: Adalberto Kemenny e Rodolpho Rex Lustig. Produção: Adalberto Kemenny e Rodolpho Rex Lustig. Local: Brasil. Distribuição: Paramount Pictures, 1929.

Sede de Amar (Capuzes Negros). Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Nei Fernando Arruda Alves. Local: Brasil. Distribuição: U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira S.A., W.V, Filmes e Condor Filmes, 1978.

Sonhos de Vida. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Roberto Polo Galante. Local: Brasil, 1979.