



CARLÃO REICHENBACH

Daniel Chaia

Resumo

Este artigo apresenta o cineasta Carlos Reichenbach pelo ponto de vista de seu ex-aluno, assistente e co-roteirista, numa análise inevitavelmente pessoal da obra e do artista, autor de filmes como *O império do desejo*, *Filme demência*, *Alma corsária* e *Falsa loura*. Reichenbach se adaptou como poucos aos ciclos e guinadas da produção cinematográfica brasileira. De 1968 a 2007 dirigiu 19 filmes de longa metragem, incluindo a participação em quatro longas de episódios. Foi roteirista, produtor, músico, ator, professor, crítico, programador e diretor de fotografia. Sua real importância para o cinema mundial ainda está por ser descoberta.

Palavras-chave: Carlos Reichenbach; cinema brasileiro; cinema de invenção; cinefilia; internet.

Abstract

This article presents the filmmaker Carlos Reichenbach from the point of view of his ex-student, assistant in four feature films and co-writer, in an unavoidably personal analysis of the films and the artist, author of *O império do desejo* (*The Empire of Desire*), *Filme demência*, *Alma corsária* (*Buccaneer Soul*) and *Falsa loura* (*Fake Blonde*), among others. Reichenbach knew as few others how to adapt to the cycles and turn-overs of the Brazilian cinematographic production. From 1968 to 2007 he directed 19 feature films, including episodes in four anthology films. He was a screenwriter, producer, musician, actor, critic, programmer and director of photography. His real importance to world cinema is yet to be discovered.

Keywords: Carlos Reichenbach; Brazilian cinema; cinema of invention; cinephilia; internet.

Quando iniciei o curso de Cinema e Vídeo da ECA-USP, em 1993, Carlos Reichenbach era professor no departamento – lecionou ali entre 1992 e 1997. Eu nunca havia visto um filme seu, mas sabia que era um grande cineasta e ex-colega de meu pai, Miguel Chaia, na Escola Superior de Cinema São Luís. Em 1970, Carlão, como se tornou conhecido no meio cinematográfico, fotografou *Odisseia*, um curta em 16 mm dirigido por Miguel – inacabado, pois este logo desistiu do cinema e se enveredou pelas ciências sociais.

Na minha primeira semana na ECA, o então aluno Arthur Autran organizou uma projeção de *O império do desejo* (Carlos Reichenbach, 1980)¹. Foi para mim uma experiência deflagradora. Sob a aparência de uma pornochanchada, havia um filme anarquista e existencialista, profundamente político, brasileiro e universal ao mesmo tempo, sem limites a despeito da sua produção pobre. Reichenbach misturava gêneros e registros diferentes, da chanchada ao melodrama. Transgredia e usava a seu favor a estrutura viciada e repetitiva do subgênero (uma cena de sexo a cada “x” minutos, obrigatoriamente) para despejar sua reflexão sobre a liberdade sexual e existencial, da mesma maneira que havia feito em *A ilha dos prazeres proibidos* (Carlos Reichenbach, 1978). A contradição básica do cinema entre arte e indústria parecia incrivelmente bem equacionada por ele nos seus filmes do final dos anos 1970 e início dos 1980, na Boca do Lixo. Comercial e experimental ao mesmo tempo, *O império do desejo* foi um grande êxito de público.

Em seu depoimento a Marcelo Lyra em *Cinema como razão de viver*, Carlão comenta essa fase da sua carreira:

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.²

¹ O título foi exigência do produtor para capitalizar a polêmica de *O império dos sentidos* (Ai no korida, Nagisa Oshima, 1979).

² LYRA, Marcelo. *O cinema como razão de viver*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p.130.

Na época, o filme me fascinou a ponto de ter sido o tema do meu trabalho do primeiro semestre para a matéria “Cinema Brasileiro”. O professor Ismail Xavier me orientou a fazer uma análise comparativa do filme com *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1969) – uma das principais referências que Carlão “antropofagizou” nesse filme, ao lado de Jean-Luc Godard. Inúmeras outras estão lá, eruditas ou populares, sem hierarquia. Mas a erudição de Carlão não era hermética: “A propriedade é o roubo”. Essa frase de Proudhon, um dos pontos de partida do filme, é simples e direta. É notável que esse tenha sido o primeiro filme de Reichenbach liberado sem cortes pela censura como “espetáculo pornográfico” – rótulo que ressaltava o fato de não se tratar de um filme de sexo explícito.

Em 1987, José Mário Ortiz Ramos escreve que Reichenbach é “autor-símbolo da modernização avassaladora, que deglute e retrabalha uma avalanche de cacoc culturais, sempre ligado no processo estético e político mais amplo”.³ Carlão enxergava a criação como uma reciclagem das coisas mais importantes que havia vivido, sonhado, dos livros que havia lido e das músicas e filmes que o marcaram.

Jairo Ferreira decifra *O império do desejo* e suas referências em *Cinema de invenção*⁴, identificando citações a três cineastas diferentes somente nos três primeiros planos do filme. Inácio Araújo igualmente escreve sobre as citações presentes em *Anjos do arrabalde* (Carlos Reichenbach, 1987), e suas observações podem servir para elucidar esse aspecto da obra de Reichenbach como um todo:

Não é uma atitude imitativa, nem metalinguística, nem mesmo contém o desejo de mostrar cultura cinematográfica. É um movimento centrífugo, que absorve as coisas do mundo e do cinema simultaneamente, as deglute e as reconverte, apaixonadamente, em cinema, em imagens que falam, como poucas, de seu país e de sua cidade.⁵

“Vim e irei como uma profecia”, de Jorge de Lima, é outra citação marcante em *O império do desejo*. Associada no filme ao profeta antropófago Di Bianco, as mesmas

³ RAMOS, José Mário Ortiz. “O cinema brasileiro contemporâneo (1970 - 1987)”. In RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 434.

⁴ FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Limiar, 2000, p. 66-70.

⁵ ARAÚJO, Inácio. *Filmes - Ilha deserta*. Publifolha, 2003, p. 128.

palavras reapareceriam anos depois em *Dois Córregos* (Carlos Reichenbach, 1999), na letra do personagem Hermes. “Fui e continuo sendo apaixonado por todos os poetas místicos, sobretudo Murilo Mendes e Jorge de Lima, porque são os que menos separaram a arte da vida”,⁶ disse em entrevista de 2003 à revista eletrônica *Contracampo*.



O profeta antropófago Di Bianco (Orlando Parolini) em *O Império do Desejo*

Em *O cinema como razão de viver*,⁷ Reichenbach identifica dois momentos em sua obra: antes e depois de *Filme demência* (1986) – que considerava seu melhor filme – o mais visceral e onde mais se expôs, exorcizando vários fantasmas pessoais. O processo de perda de identidade do industrial de cigarros falido e em profunda crise existencial, interpretado por seu alter ego Ênio Gonçalves, reflete a decadência de uma sociedade marcada pela inflação descontrolada. A própria produção do filme foi vítima desse processo inflacionário. Carlão diz que, a partir de *Filme demência*, passou a se projetar em personagens de seus filmes, baseados em suas experiências de vida; ou de

⁶ Entrevista com Carlos Reichenbach por Cristian Caselli, na revista eletrônica *Contracampo*, disponível em <http://www.contracampo.com.br/47/entrevistareichenbach.htm>

⁷ LYRA, Marcelo. *O cinema como razão de viver*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 129-131.

peessoas muito próximas, como é o caso de *Anjos do arrabalde*, que foi criado a partir de vivências de sua esposa Lygia, sua cunhada e colegas em escolas e postos de saúde da periferia de São Paulo.

Alma corsária (Carlos Reichenbach, 1993) é uma “autobiografia geracional”, baseada em suas experiências e de seus amigos. Foi lançado no mesmo ano em que fui impactado por *O império do desejo*. Por toda minha adolescência o cinema brasileiro esteve ausente das telas, e o futuro era uma total incógnita. *Alma corsária* efetivamente desbravou o território para a retomada, ao lado de outros poucos filmes brasileiros exibidos comercialmente em 1993. A sensação foi de renascimento – era possível fazer cinema no Brasil, e grande cinema. Impressiona na trajetória de Reichenbach sua capacidade de adaptação aos ciclos e guinadas da produção cinematográfica brasileira. De 1968 a 2007 ele dirigiu 19 filmes de longa metragem, incluindo a participação em quatro longas de episódios, além de vários curtas. Foi diretor de fotografia de mais de 30 filmes, entre eles alguns dos seus próprios. Nesse caso, usava por vezes o pseudônimo Alfred Stin, e a decisão de fotografar era contingência orçamentária. Foi também roteirista, produtor, músico, ator, crítico e curador. Quando questionado sobre de que maneira conseguiu fazer filmes por tanto tempo, invariavelmente Carlão respondia que o motivo é quase sempre ter sido seu próprio produtor – com maior ou menor participação.

Eu tive o privilégio de estar ao lado de Carlos Reichenbach em grandes realizações. Fui seu assistente de direção em *Dois córregos*, *Garotas do ABC* (2003), *Bens confiscados* (2004) e *Falsa loura* (2007) – nesse último ele generosamente me creditou como diretor assistente. Fui seu co-roteirista em *Bens confiscados*, além de ter escrito outros roteiros e argumentos em parceria, ainda não realizados. Convivi com Carlão por quase 20 anos – foi meu mestre, parceiro, cúmplice, grande amigo.

Em 1997, quando eu já estava praticamente formado pela ECA, Carlão me convidou para ser seu assistente de direção em *Dois Córregos*. Ele me ensinou pessoalmente e pacientemente a fazer o trabalho: análise técnica, plano de filmagem etc. Dessa verdadeira formação, carrego uma visão do assistente de direção como um parceiro criativo do diretor, e não somente um tocador de set e cumpridor de cronogramas.

Dois Córregos foi uma grande produção, como Carlão nunca tinha tido antes. Ele filmou pela primeira vez com som direto. A estrutura inédita propiciou algumas diárias de *steadicam*⁸ e duas horas de filmagem aérea. Ele, que em geral operava a câmera em seus filmes, agora dispunha de um *video assist*.⁹ Não é exagero dizer que Carlão sabia tudo de cinema, então se adaptou e fez uso dessas possibilidades agora acessíveis, com a ressalva de que estranhou a distância maior entre ele e os atores, impingida pela dinâmica de se ter um *video assist* – uma relação muito diferente de quando tinha o olho no visor da câmera. Também o tamanho da equipe era consideravelmente maior que em seus filmes anteriores. Várias vezes, nos anos em que convivi com Carlão, ele manifestou seu desejo de fazer novamente um filme pequeno, realmente de baixo orçamento. Mas ele sabia o custo-benefício de equipes maiores, e é evidente que produções como *Garotas do ABC* e *Falsa loura* dificilmente seriam realizadas com equipes reduzidas.

Em *Dois Córregos*, citações e referências aparecem em menor número em comparação com *Alma corsária*, mas ainda estão presentes. A trilha musical diegética, executada pela pianista e atriz Luciana Brasil, é composta por partituras de compositores caros ao cineasta, como Cesar Franck, Shumann e Scriabin. A música une os personagens, desempenhando papel fundamental na narrativa. O beijo de Hermes e Tereza, com a câmera se movendo num travelling circular ao redor dos dois, é um outro exemplo de referência – dessa vez cinematográfica. Não é, como poderia parecer, *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), citado no seu filme seguinte, *Garotas do ABC*, mas sim *O pagamento final* (*Carlito's way*, Brian de Palma, 1993). A composição de Ivan Lins que se ouve na cena foi feita tendo como base *You are so beautiful*, na versão de Joe Cocker, utilizada no filme de De Palma.

Já a cena em que Tereza é expulsa da casa do amante casado, com violência explosiva, tem outra referência, que já vinha escrita no roteiro: *O beijo amargo* (*Naked kiss*, 1964), de Samuel Fuller, diretor-produtor-roteirista, herói dos cineastas independentes. Carlão admirava profundamente Fuller e sua inventividade a despeito da ausência de grandes recursos. Fuller fazia filmes baratos, ousados e criativos. Não é à toa que, em *Alma corsária*, Carlão pôs em cena Eduardo Aguilar, seu diretor assistente,

⁸ Equipamento para operação de câmera que evita as trepidações de uma câmera na mão.

⁹ Sistema de monitoração por vídeo da imagem da câmera.

entregando um Oscar ao cineasta norte-americano (interpretado por Maurice Legard), para reparar a injustiça da Academia.

Carlão era adorado pelas equipes técnicas com quem trabalhou, com sua gentileza, calma e bom-humor, fundamentais num convívio que pode ultrapassar dois meses. Sabia valorizar a sensibilidade de um chefe-maquinista, ou uma boa sugestão vinda de um contrarregra. Tive a oportunidade de trabalhar em vários filmes com pessoas que Carlão via como cúmplices, como ele gostava de dizer: Sara Silveira, Maria Ionescu, Cristina Amaral, Jacob Solitrenick, Luis Rossi, Nelson Ayres, entre outros.

Ele decupava no set de filmagem. Muitas vezes, já tinha na cabeça boa parte do que seria filmado no dia, mas, em outras ocasiões, decidia no momento, sempre com a responsabilidade de diretor-produtor. Dizia que não gostava de bater cartão, ou seja, executar um *storyboard*. Gostava de sentir o lugar, os atores e atrizes no espaço, se relacionando com a câmera. Interessava-lhe criar uma atmosfera.

Um acontecimento na pré-produção de *Falsa loura* ilustra bem a sua capacidade criativa. A uma semana de gravar as músicas que Cauã Reymond iria cantar no filme, e a 12 dias da filmagem da sequência do show, ainda não havia resposta dos detentores dos direitos da canção escolhida por Carlão. Ele resolveu esse percalço com tranquilidade. Juntos, escolhemos dentre as suas próprias composições aquela que tinha a pegada mais pop – justamente uma que faz parte da trilha de *Alma corsária*. No dia seguinte ele já tinha uma letra, *Dedo de Deus*, cantada como um hit por banda e público. E posso dizer que ficou muito melhor do que o plano original, com a canção em negociação. Como Carlão sempre gostava de lembrar, seguindo Roberto Santos, o caminho do cinema brasileiro é o de transformar a falta de condição em elemento de criação.

Em *Falsa loura*, já durante a filmagem, Carlão apareceu uma manhã com a ideia de uma nova personagem, que não existia no roteiro. Alguns dias depois, lá estava no set a Deusa Oblíqua, que proporciona um dos momentos em que o filme se afasta do realismo. Em sua voz, aparecem trechos do livro de J.C. Ismael sobre Sócrates. Em postagem de seu blog,¹⁰ Carlão associa a esse “improviso” um outro trecho deste livro (que não está no filme), apropriando-se dele como uma declaração de princípios:

¹⁰ http://redutodocomodoro.zip.net/arch2007-02-04_2007-02-10.html

Quem se aproxima dos umbrais da arte poética sem o delírio que as Musas provocam, julgando que apenas pelo raciocínio será bom poeta, será um poeta imperfeito, pois a obra poética inteligente se ofusca perante aquela que nasce do delírio.¹¹



A Deusa Oblíqua (Flávia Lorenzi) em *Falsa Loura*

Carlão teve muito prazer em dar esse voo imprevisto. Ele se lembrou de *O império do desejo*; desejava fazer novamente um filme com a liberdade de outrora. Ideias não faltavam.

Uma iniciativa marcante de Reichenbach aconteceu em 2000. Foi o processo de *Empédocle, o deus das sandálias de bronze*, um projeto de longa metragem com roteiro adaptado da tragédia inacabada de Friedrich Hölderlin, *A morte de Empédocle*. O filme (digital) seria dirigido por Reichenbach, mas o processo de alguma maneira foi coletivo. Envolveu a tradução do texto teatral e palestras sobre romantismo alemão e filosofia pré-socrática, além de uma série de workshops de roteiro, direção de atores, assistência de direção e continuidade, fotografia, som, direção de arte e produção. Tendo um orientador de cada área, os oficinairos fariam parte da equipe do filme. Todo o elenco

¹¹ ISMAEL, J. C. *Sócrates e a arte de viver*. São Paulo: Agora Editora, 2004.

seria formado pelos atores e atrizes da oficina de direção de atores, à exceção do próprio Empédocle e outro personagem, para os quais seriam convidados atores mais velhos. As atividades foram realizadas dentro da Oficina Cultural Oswald de Andrade, num período de quatro meses; a Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo iria arcar com os custos de produção do filme.

Regina Jehá e eu fomos convidados por Carlão para centralizar a escrita do roteiro. Ao fim do processo, o roteiro foi assinado por nós três, mas os cerca de quinze oficinairos de roteiro participaram de todas as discussões e etapas de sua realização, intervindo ativamente no rumo das coisas. Sabíamos da existência do filme de Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, *Der Tod des Empedokles* (1987), que consistia exatamente numa adaptação dessa peça de Hölderlin. O motivo pelo qual o texto havia interessado o casal de cineastas foi em essência o mesmo de Carlão: o discurso de Empédocle. O filme do casal de cineastas europeus tinha seu foco na palavra, mas o filme idealizado por Reichenbach seria diferente, enfatizando a imagem e a emoção.

O roteiro abarca duas versões do mesmo texto. Uma “atemporal”, onde as características e especificidades da cultura grega, reinventadas pelo olhar de Hölderlin, estão mais presentes. Nessa versão, o texto é mais fiel ao original, na medida do possível, pela complexidade das construções do alemão. A outra versão é uma transposição do texto para uma favela, com situações e papéis sociais adequados à realidade atual, mais sintética e com linguagem coloquial. Nessa versão, um dos desafios era incorporar textos do subcomandante Marcos (sub porque abaixo do povo), o homem sem rosto, porta-voz do EZLN, o Exército Zapatista de Libertação Nacional. Carlão viu a semelhança entre o discurso de Empédocle e os textos de Marcos, escritos na selva de Chiapas, sul do México, palco, desde 1994, da mais radical experiência contemporânea de negação do capitalismo globalizado. “Para todos, tudo!” era a frase do subcomandante que Carlão considerava chave. As duas versões são montadas em paralelo no roteiro, e, no momento da morte de Empédocle, confluem, o filósofo assumindo totalmente o discurso de Marcos. Seriam realizadas filmagens adicionais em Tübingen (Alemanha), onde Hölderlin passou seus últimos anos, e Taormina (Itália), onde se acredita que Empédocle se suicidou, nas proximidades do vulcão Etna.

Roteiro pronto, papéis definidos, figurinos confeccionados, projetos de cenografia feitos, mas, infelizmente, o dinheiro para a produção acabou não se

viabilizando. Uma coisa é certa: o mergulho intelectual idealizado por Carlão certamente propiciou aos envolvidos crescimento pessoal. Na verdade, esse é um exemplo da sua profunda inquietude e generosidade. Ele era incrivelmente gregário. Tinha como poucos a capacidade de unir pessoas.

A metáfora que permeia a obra de Reichenbach está representada em *Filme demência*, na imagem de uma pequena ilha deserta, que fascina e persegue o protagonista, dá sentido a sua jornada. O seu Fausto sussurra, em nova referência a Jorge de Lima: “Mira-Celi”¹² – o mito do paraíso impossível. O que importa é o caminho percorrido em busca da utopia; não é chegar.

No dia do falecimento de Carlos Reichenbach, em 14 de junho de 2012, dia em que completava seu sexagésimo-sétimo aniversário, Luis Zanin Orichio escreveu em seu blog que poucas mortes foram tão lamentadas no meio do cinema brasileiro. Essa observação repercute de alguma maneira no levantamento do livro *O cinema da retomada*¹³, organizado por Lúcia Nagib, uma coleção de entrevistas com 90 cineastas brasileiros que dirigiram filmes entre 1994 e 1998. Estatisticamente, Reichenbach foi a segunda principal influência citada pelos diretores contemporâneos, atrás apenas de Nelson Pereira dos Santos.

A paixão e o conhecimento de cinema de Carlão eram impressionantes e contagiantes; ele foi um grande mestre também para críticos e cinéfilos. Por exemplo, foi incentivador da realização das retrospectivas de Valerio Zurlini e Eizo Sugawa na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, assim como da retrospectiva de Paul Schrader, que por poucas semanas não pôde acompanhar.

De 2005 a 2012, Carlão programou a Sessão do Comodoro, no Cinesesc, onde, uma vez por mês, exibia um filme raríssimo, ou extremo, sempre grandes descobertas que garimpava na internet e nos catálogos de distribuidoras de DVDs estrangeiras. A repercussão dessas sessões na formação da cinefilia paulistana foi muito grande. Reichenbach apresentou filmes raros de diretores como Mario Bava, Lucio Fulci, Joe D'Amato, Russ Meyer, Jesus Franco, Jacques Tourneur, David Cronenberg, Frank Zappa, Takashi Miike, Jean-Claude Brissault, Alejandro Jodorowski, Keisuke Kinoshita, Luis Buñuel, Michael Powell e Emeric Pressburger, para ficar em alguns dos

¹² *Anúnciação e encontro de Mira-Celi*, de Jorge de Lima.

¹³ NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 17.

mais conhecidos. Também exibiu descobertas do cinema contemporâneo mundial – filmes por vezes perturbadores, de violência extrema, erotismo transgressor ou simplesmente muito estranhos. Poderia parecer uma programação contraditória para o cineasta que tanto amava Valerio Zurlini e seu cinema de sentimentos; Carlão colocava o mestre italiano no mais alto patamar de suas referências cinematográficas. Mas seu amor pelo cinema era sem limites, abarcava tudo, sem preconceitos. “Ver com olhos livres” – Carlão se apropriava da frase de Oswald de Andrade. Era essa em essência a sua busca: a imagem livre, deflagradora, inédita, vital; Eros, e não Thanatos.

Carlão sempre disse em entrevistas que seu destino era ser editor, seguir os passos do pai e do avô, e que o cinema foi um desvio nessa rota. O mimeógrafo de onde saíram os primeiros jornais de classe que editava na adolescência desembocou na internet, em suas colunas em sites de cinema e em seus blogs,¹⁴ onde compartilhou com os leitores suas ideias e descobertas cinéfilas. Compartilhar era essencial – Carlão era quase um ativista da socialização de informação na *web*, e reconheceu de imediato as possibilidades inéditas do novo meio.

Uma vez ouvi dele uma definição informal de inteligência: a capacidade de comunicação, de falar de igual para igual, seja com um camponês analfabeto ou com um industrial magnata. Eu vejo assim os filmes de Reichenbach. Sem concessão comercial, mas capazes de se comunicar com todos. O fracasso de público dos três últimos deixou-o abatido; na verdade, é o fracasso geral do cinema brasileiro realmente independente, banido do próprio país. Carlão sempre foi avesso a politicagens e médias e não se furtava a dar sua opinião, sobre o que quer que fosse. Declarava que considerava mais importante aprimorar a vida de uma só pessoa do que fazer quatro milhões de espectadores, como fez, por exemplo, *A ilha dos prazeres proibidos*. Um dos seus grandes orgulhos era ter sido abordado numa rua do centro de São Paulo por um homem que lhe perguntou se ele era o diretor de *Filme demência*. Com a confirmação, o homem agradeceu, emocionado, e disse que graças ao filme ele teve o desejo de voltar a estudar – e voltou. Os filmes de Reichenbach transformam, para melhor. Era assim que ele via sua responsabilidade como criador.

¹⁴ Os principais blogs foram: doiscorregos.blog.uol.com.br (2004 a 2010), redutodocomodoro.zip.net (2005 a 2008), olhoslivres.zip.net (2008 a 2010) e olhoslivres2.zip.net (2010 a 2012).



Filme Demência: Carlos Reichenbach filma Ênio Gonçalves

A real importância de Carlos Reichenbach no cinema brasileiro e mundial ainda está por ser dimensionada. Sete meses depois de sua morte, Inácio Araújo escreveu que o considera um dos cineastas menos valorizados do país. Talvez seja mesmo, dada a estatura de sua obra – mas Carlão confiava no tempo. Era avesso a modismos, a filmes que, segundo ele, seriam esquecidos dois anos após o lançamento. É possível que sua filmografia superlativa revele como nenhuma outra a complexidade do Brasil contemporâneo, com obras que sequer foram citadas nesse texto como *Lilian M. relatório confidencial* (1975), *Amor palavra prostituta* (1981), *Paraíso proibido* (1981) e *Extremos do prazer* (1984). Além da dor da perda para a família e os amigos, sua partida deixou um enorme vácuo para muitos que o consideravam um norte cinematográfico. Mas ele deixou muitas sementes plantadas. Apaixonado como era pelo cinema, tinha o dom de despertar essa paixão em todos aqueles que tiveram (e terão) a oportunidade de entrar em contato com seu universo, nas centenas de entrevistas, artigos, postagens nos blogs e, principalmente, seus filmes. É preciso reconhecer nessa admirável trajetória a importância de Lygia Reichenbach, que sempre apoiou a opção de vida do marido Carlinhos, como o chamava – e, generosamente, compartilhou com o mundo Carlão e seu cinema.

Daniel Chaia é bacharel em Comunicação Social/ Cinema e Vídeo pela ECA-USP. É roteirista, foi assistente de direção em 10 longas e dirigiu os curtas *De resto* (2007) e *Borboletas indômitas* (2010), entre outros.

dmchaia@hotmail.com

Referências bibliográficas e sites:

ARAÚJO, Inácio. *Filmes - Ilha deserta*. Publifolha, 2003

CHAIA, Daniel; REICHENBACH, Carlos. *Bens confiscados* (roteiro comentado). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005

FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Limiar, 2000

LYRA, Marcelo. *O cinema como razão de viver*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*. São Paulo: Editora 34, 2002

RAMOS, José Mário Ortiz. “O cinema brasileiro contemporâneo (1970 - 1987)”. In

RAMOS, Fernão (organizador). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987

REICHENBACH, Carlos. *ABC Clube Democrático - 4 roteiros de Carlos Reichenbach*. ABCD Maior, 2008

REICHENBACH, Carlos. *Dois Córregos - Verdades submersas no tempo* (roteiro comentado). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004

Entrevista com Carlos Reichenbach por Cristian Caselli, na revista eletrônica Contracampo. Disponível em

<http://www.contracampo.com.br/47/entrevistareichenbach.htm>. Último acesso

18.03.2013

Blogs de Carlos Reichenbach:

doiscoregos.blog.uol.com.br (2004-2010)

redutodocomodoro.zip.net (2005-2008)

olhoslivres.zip.net (2008-2010)

olhoslivres2.zip.net (2010-2012)