

## Conclusão

### 1 - Paralelos

A comparação dos dois percursos enfocados neste estudo torna evidentes algumas semelhanças e diferenças entre os percursos e seus contextos históricos. Começando por estes contextos: A herança trazida pelo ambiente cultural é bastante forte nos filmes de Reichenbach, e não me refiro apenas aos diálogos com outros movimentos artísticos que aqui foram analisados, como o modernismo e o cinemanovismo. Também a existência da cultura cinefílica da cidade é fundamental, assim como até mesmo a herança local da grande empreitada da Vera Cruz - que, além de ter formado em São Paulo uma geração de técnicos, caracterizou-se por uma relação de fascínio diante dos artifícios e gêneros cinematográficos que, mesmo que fosse totalmente oposta ao estilo do marginalismo “cafajeste”, marcou o início de uma tradição anti-realista do cinema paulista. Por sua vez, a evidência mais forte que observo de uma herança da tradição cultural argentina, tal como se vê nos filmes de Fischerman, está numa velha dicotomia que já se tornou clichê ao tratar da cultura portenha: a dialética entre o cosmopolitismo e o contexto local. Neste sentido, é bastante revelador o percurso entre *The players...*, filme auto-exilado num universo próprio, e as comédias baseadas em quadrinhos localmente célebres.

Os contextos econômicos tiveram diferenças marcantes. A produção brasileira passou por um período de grande produtividade durante os anos 1970 e no início da década de 1980, chegando a lançar mais de 100 filmes por ano, num crescimento que vinha desde as décadas anteriores. Na Argentina, depois da notável vitalidade da primeira metade do século XX, estabeleceu-se um volume de produção que oscilou entre 20 e 40 longas por ano, que só caiu para menos de 20 a partir de 1989 (exceto em 1982). A crise da Embrafilme, com posterior encerramento das atividades da empresa, gerou um cenário de crise tão grande que marcou profundamente a historiografia da produção de filmes no Brasil, enquanto a permanência do INCAA não impediu a queda do ritmo de produção argentino, mas evitou que ela fosse tão traumática – o que permitiu que a nova geração que então surgia tivesse condições de filmar.

Da mesma maneira, as analogias entre gerações também encontram aspectos restritivos: é possível apontar certa similaridade entre as gerações dos anos 1960, mas a comparação possível entre as gerações seguintes de ambos os países evidencia um volume de produções e realizadores brasileiros próximos do marginalismo (ou do que se pudesse chamar então de vanguarda) consideravelmente mais numeroso do que aquele que se pode observar no cenário argentino da mesma época. E isso não diz respeito apenas ao número de filmes produzidos, mas também à diversidade de propostas e ao grau de conflito/continuidade em relação aos filmes que o precediam. Os filmes mais radicais de Fischerman tiveram poucos pares e só deixaram marcas em novos filmes anos mais tarde, enquanto os filmes da fase marginalista de Reichenbach fizeram parte de um movimento mais amplo de geração, encontrando (e se fazendo a partir de) ecos e comparsas justamente em seu momento de produção.

Mesmo uma comparação entre modelos de gênero precisa ser relativizada: os espaços destinados aos filmes “vulgares”, de tons cômicos e/ou eróticos, no Brasil definiram um gênero, a pornochanchada, cujo nome chegou a ser usado depreciativamente até mesmo pelos críticos e cineastas argentinos, inclusive Fischerman; já no contexto argentino, esse espaço de mercado durante anos foi ocupado por um número mais restrito de produtores-cineastas – Armando Bo, Enrique Carreras e Hugo Sofovich. Não foi por acaso que, para produzir em série como nunca antes, Fischerman aliou-se ao filho de Bo, Victor, que então já tomara o lugar do pai no cenário. Antonio Polo Galante, o produtor de Reichenbach, podia ser considerado “o rei da boca”, mas seria fácil nomear mais uma dezenas de produtores de pornochanchadas de sucesso.

Também ao observar os filmes enfocados podemos encontrar tanto semelhanças quanto diferenças fundamentais entre os dois cineastas. Observemos os de vanguarda: ambos procuram claramente estar associados aos anseios da geração jovem daqueles dias. *The Players* vs. *Ángeles caídos* se caracteriza por um acúmulo oscilante de idéias, ora efusivo ora sutil, enquanto *Andácia!* marca sobretudo o desejo de registrar criticamente o contexto da produção de filmes daqueles dias. O primeiro filma estilos e performances e os reinventa, enquanto o outro filma pessoas e situações para fazer crítica irônica – um provoca e desestabiliza, o outro exhibe e agride. Já em relação aos filmes “comerciais vulgares”: me parece claro atualmente que não é fácil encontrar paralelo para o

caso de Reichenbach – cujos filmes “vulgares”, note-se, são *menos* convencionais do que aqueles que ele produziu na fase vanguardista. De todo modo, é preciso notar que, embora *La clínica del dr. Cureta* se baseie numa subversão da autoridade (médica, no caso) e a protagonista de *Ya no hay hombres* resolva seus conflitos com soluções irônicas diante do moralismo conservador, os filmes “vulgares” de Fischerman apresentam um grau mais discreto de subversão dos padrões vigentes.

Mas não é apenas a aproximação com o universo vulgar que liga os dois percursos. Os movimentos estéticos-geracionais de que participaram tiveram algumas raízes em comum - para além de suas relações com as gerações que os antecederam, tanto o marginalismo brasileiro quanto o Grupo dos 5 foram bastante influenciados por movimentos que aconteceram em outros países (os “centrais”) em anos anteriores. Nem tanto o Neo-Realismo italiano, comumente apontado como o ponto de ruptura entre o período clássico e o surgimento das tendências do cinema moderno, mas sobretudo a Nouvelle Vague francesa – e, dentro dos filmes que a compuseram, sobretudo aqueles de Jean-Luc Godard que romperam criticamente com os modelos narrativos clássicos. Não foi por acaso que ambos os cineastas aqui discutidos, Reichenbach e Fischerman, foram comparados a Godard algumas vezes, já mencionadas anteriormente. Outra influência apontada constantemente foi a do cinema *underground* norte-americano, comentada em algumas passagens anteriores. Sobre esta, no entanto, é preciso notar uma diferença fundamental que o grupo norte-americano manteve em relação não apenas em relação a estes movimentos brasileiro e argentino, mas também com praticamente todos os movimentos cinematográficos de vanguarda daquele momento: parte considerável do *underground* norte-americano recusou qualquer tipo de relação mercantil com o cinema, o que implicou numa recusa inclusive dos formatos consagrados de difusão. Conforme notou João Carlos Rodrigues num texto já mencionado, falando dos filmes marginalistas: “*Um dos mistérios deste movimento é ter insistido no formato tradicional (90 minutos), sem ousar (como seus primos de Nova York) filmes extra-longos ou extra-curtos*”<sup>1</sup>. Quando Stan Brakhage escreveu seu texto “Em defesa do amador”<sup>2</sup>, ele estava propondo um formato de filme (os *filmes caseiros*) que, aí sim, nunca pretendeu ter espaço em salas comerciais de cinema e se assumiu marginal a este sistema. Já o marginalismo brasileiro e o

<sup>1</sup> “Pai contra filho”, texto de João Carlos Rodrigues, já citado.

<sup>2</sup> “In defense of amateur”, texto de Stan Brakhage publicado originalmente no livro *Brakhage Scrapbook*. Posteriormente, republicado no livro *Essential Brakhage*. Nova York: Documentext, 2001.

Grupo dos 5 argentino nunca perderam de vista esta ambição. Além disso, mesmo que as tramas narrativas perdessem importância ou se esgarçassem nos filmes destes movimentos, elas sempre se mantiveram como fundamentos destes filmes – ao contrário da vanguarda norte-americana, que foi composta em grande parte por filmes não-narrativos.

Além de ambos terem cumprido trajetórias que permitem a analogia que motivou este estudo, há outros aspectos que aproximam os dois realizadores aqui discutidos. Um deles, por exemplo, é a presença forte da música, que ambos estudaram (Reichenbach chegou a compor a trilha de *Alma corsária*, além de afirmar que sempre considerou a música do filme “*um outro personagem*”<sup>3</sup>), na organização e na ambientação das suas narrativas. A assumida influência literária é outro aspecto em comum, assim como a estilização explícita da encenação em vários dos seus filmes. Ambos os cineastas também se envolveram com a publicidade, e aí temos outro traço que diferencia seus percursos: para Reichenbach, em pouco tempo se tornou urgente (e possível) abandonar a publicidade para se dedicar exclusivamente ao cinema; para Fischerman, a produção de filmes publicitários foi sua principal ocupação ao longo de boa parte da carreira.

Outra questão que teve peso considerável em ambos os panoramas e permite paralelos interessantes foi a divisão entre “arte e pura” e “arte militante”, constante ao longo do século XX. Os dois cineastas fizeram filmes que transgrediam convenções e procuraram reinventar formas narrativas, tomando parte de vanguardas que, dentro dos seus diferentes contextos, foram criticadas a partir de perspectivas político-militantes. No caso de Reichenbach, este conflito se deu de modo mais diverso (e ambíguo), no conflito estético-geracional entre cinemanovistas e marginalistas (embora os próprios cinemanovistas já tivessem estado no papel oposto em meados dos anos 1960, ao serem questionados pelo grupo do CPC da UNE). No caso de Fischerman e do contexto argentino, isso ocorreu de forma mais delineada e explícita, desde a recepção a *The Players vs. Angeles caídos* até o que ocorreu em Santa Fé, no episódio da “noite das câmeras despertas”.

Esta crise entre as vanguardas do final dos anos 1960 e os militantes políticos apenas tornava mais agudo e evidente o conflito entre as tradições do

---

<sup>3</sup> Por exemplo, num comentário que fez sobre *O império do desejo*, publicado no seu site em [http://www.olhoslivres.com/olhos\\_livres\\_pag1.htm](http://www.olhoslivres.com/olhos_livres_pag1.htm)

marxismo e das vanguardas ao longo do século XX. Conforme definiu certa vez Décio de Almeida Prado:

Se o marxismo vinculava-se ao racionalismo, ao cientificismo, tendendo à disciplina social e a uma concepção puritana da vida, o modernismo, em sua primeira versão brasileira, não desdenhava nem o lúdico, o “poema piada”, nem a irresponsabilidade perante tudo que não seja arte do hermetismo, nem o ilógico, o inconsciente, o mágico, o mítico. Um pregava o coletivismo, organizando-se sobre tal base, o outro só com extremo sacrifício livrava-se do individualismo. Um não via com bons olhos o riso, a alegria de viver, pelo menos enquanto a nova sociedade não estivesse constituída, outro divertia-se com as invenções da própria fantasia ou, no extremo oposto, com o espetáculo sempre renovado da estupidez humana. Os dois proclamavam-se antiburgueses, mas em sentidos diversos, como percebeu muito bem Oswald de Andrade no prefácio de *Serafim Ponte Grande*.<sup>4</sup>

Nas carreiras de ambos os cineastas, então, é possível distinguir um gesto político em comum ao abraçar o modelo da comédia com tons eróticos (mesmo que com doses de entusiasmo diferentes em cada caso).

## 2 – História da crítica e crítica da história

Um tema que esteve subjacente ao longo deste estudo foi a formação da crítica e seu papel. O exame das escolhas feitas e das expressões retóricas usadas me faz destacar novamente uma diferença entre os dois contextos: é corriqueiro encontrar textos com alto teor de agressividade retórica na crítica da imprensa brasileira. Isso também se encontra em textos argentinos, evidentemente, mas a comparação entre diversos textos me trouxe a impressão de que muitas vezes a severidade crítica baseou-se menos em análise e mais em excessos verbais.

E mesmo quando elas são baseadas em análise e afirmação estético-ideológica, eventualmente o distanciamento nos permite observar a dimensão histórica de certas posições críticas. Vale resgatar, por exemplo, um texto argentino já mencionado anteriormente, em que a análise crítica se mostra virulentamente negativa para diversos filmes da época em favor de apenas um outro. Em “As ondas estão turvas: o velho ‘novo cinema’ argentino”, Miguel Grinberg menosprezou não apenas *The players vs. Ángeles caídos*, mas também

---

<sup>4</sup> “Paulo Emilio quando jovem”, artigo de Décio Almeida Prado publicado em *Um intelectual na linha de frente*, já citado.

*Invasión*, de Hugo Santiago, *Tiro de Gracia*, de Ricardo Becher, *Breve Cielo*, de David J. Kohon, entre outros. O texto de Grinberg é mais um a ressoar a divisão entre vanguarda e militância política – para ele, todos estes filmes não eram mais do que manifestações pequeno-burguesas: “*permaneceram presos nos canais do sistema, nos temas do sistema (oh, o amor não é possível - ah, como somos incomunicáveis - eu viveria melhor longe daqui)*, nas armadilhas pequeno-burguesas, no desejo de ser chamado de gênio pela crítica”<sup>5</sup>. O crítico teve o mérito de se posicionar diante do cinema da sua época e explicitar o caminho que lhe parecia realmente digno de admiração: o de *La hora de los hornos*, de Solanas. Mesmo que não se concorde com suas escolhas, Grinberg se ancorou firmemente em um posicionamento estético-ideológico: “*Isso não deve ser interpretado como um ataque ao cinema de vanguarda, compreendido por meia dúzia de pessoas, porque seu autor na verdade está exigindo um nível de percepção a que poucos chegaram. O que nos enjoja é o entretenimento disfarçado de "arte" e se põe a serviço da estagnação ou do retrocesso*”. Mas é preciso notar que o discurso do crítico, que se baseou inteiramente na defesa de um modelo “proibido” contra outros, acabou fazendo escolhas semelhantes às que foram feitas ao longo das décadas seguintes por críticos e historiadores da região da América Latina. Neste sentido, o discurso crítico que se pretendia contestador fez parte de uma tendência hegemônica da historiografia do cinema. Certamente não é justo acusar o cinema político daqueles dias por não ter sido eficaz em fomentar a revolução (como não seria justo fazer isso com nenhuma arte com intenções politicamente ativas), mas é preciso notar que a sua hegemonia historiográfica não trouxe ganhos políticos, nem o esquecimento dos outros caminhos trouxe qualquer benefício. Se mesmo entre os brasileiros mais interessados em cinema quase nada se conhece dos filmes vizinhos que não se encaixaram no modelo militante, e entre os estudiosos de países vizinhos quase nada se conheça dos filmes brasileiros além do cinemanovismo, nada se ganha politicamente, mas algo se perde.

A tendência à hegemonia é um perigo para a atividade crítica. Trata-se do risco de não apresentar qualquer renovação do olhar, de apenas reafirmar cânones e esquecer outros percursos. Este risco de tornar a atividade crítica mera caixa de repercussão de produtos hiper-divulgados pela publicidade empresarial é algo cotidiano no universo da produção e difusão audiovisual – “arte e indústria”, para relembrar o título do livro de Rosenfeld.

<sup>5</sup> “As ondas estão turvas: o velho ‘novo cinema’ argentino”, artigo de Miguel Grinberg, já citado, disponível em <http://www.boedofilms.com.ar/debates/grinberg.htm>.

Por outro lado, é bastante claro o que separar a crítica da publicidade: trata-se simplesmente da diferença entre um ponto de vista analítico feito com sinceridade (na medida em que esse critério subjetivo pode ser sustentado) e um ponto de vista divulgado por conta de um acordo monetário. Por mais que isso pareça óbvio, é preciso ressaltar essa diferença para apontar que as escolhas críticas podem se afirmar pelo valor das suas escolhas, pela capacidade demonstrada de relevar obras até então não valorizadas – estas escolhas não podem ser inteiramente esvaziadas devido ao seu fator de ressonância de produtos inseridos no contexto capitalista.

A crítica se torna um tanto autista quando escolhe um modelo histórico para si e se satisfaz em restringir tudo que não faz parte dele – esteja este modelo em outro país ou em outro tempo. Neste sentido, nos dias em que a crítica perdeu espaço nos veículos de imprensa, mas ganhou a maior liberdade possível no universo da internet, a sua tarefa fundamental ainda é observar o que surge no seu tempo com o olhar de “*quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue nelas distinguir a parte da sombra, a sua íntima obscuridade*”,<sup>6</sup> para citar uma frase já célebre de Giorgio Agamben.

### 3 – Outros paralelos

É preciso reconhecer a razão de Reichenbach em me indicar vários outros cineastas que tiveram percursos semelhantes, ligando-se tanto a movimentos de vanguarda quanto ao universo da vulgaridade. Na verdade, este estudo surgiu com a pretensão de analisar mais quatro outros cineastas, no mínimo. Um deles foi Neville D’Almeida, cujo reconhecimento como cineasta passou por fases de altos e baixos, sendo às vezes bastante valorizado e outras tantas esquecido ou até discriminado. Cheguei a fazer uma longa pesquisa sobre os filmes marginalistas dele - sobretudo *Jardim de guerra* (1970), seu filme de estreia, atualmente o único acessível desta fase – e sobre seus filmes da era Embrafilme, como *A dama do lotação* (1978), um dos maiores sucessos de venda de ingressos em toda a cinematografia brasileira. Entre os marginalistas, Neville D’Almeida talvez tenha

---

<sup>6</sup> Giorgio Agamben, “O que é o contemporâneo”, em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

sido o que mais se interessou em filmar o ambiente do desbunde. Depois, subverteu o estilo de Nelson Rodrigues: ao contrário de todas as outras versões, que sempre acentuaram a morbidez do dramaturgo, o seu *A dama do loteação* e o seguinte *Os sete gatinhos* (1980) souberam criar uma oposição radical e ululante (essa sim, ao estilo de Nelson Rodrigues) entre a morbidez e um vitalismo exuberante, encarnado pela personagem de Regina Casé em *Os sete gatinhos* e pela Solange de Sônia Braga em *A dama do loteação*. Conforme percebeu Alcino Leite Neto numa análise recente deste filme:

Solange retorna ao casamento não como uma prostituta arrependida, como gostaria a sociedade patriarcal, mas como uma mulher razoavelmente liberada e conciliada com o seu desejo. É menos a trama, porém, que desestabiliza a regra culpabilizadora e muito mais a *mise-en-scène*, com sua constante afirmação da força libertária do desejo, no caso, do desejo de uma mulher, exposto sem muitas amarras. Posso estar enganado, mas essa foi a primeira encenação em que uma personagem feminina de Nelson Rodrigues conseguia escapar positivamente do labirinto espiritual do escritor, com suas armadilhas de ressentimento, remorso e frustração sexual.

(...) Neville D’Almeida, oriundo do cinema *underground*, realizou *A dama do loteação* com um olhar debochado, antiteatral e anticulpabilizador, que encarava parodicamente a dramatização entre quatro paredes da dialética entre sexo e remorso, contrapondo a isso um cinema livre e irreverente, que corria pelas ruas atrás do desejo de uma mulher.<sup>7</sup>

Embora seu trabalho esteja sendo revalorizado no momento, inclusive por suas relações com as artes plásticas e por seu envolvimento com Hélio Oiticica, a obra de Neville D’Almeida ainda pede uma revisão crítica atenta e justa. Para isso, no entanto, é preciso que seja feita a recuperação dos seus filmes da fase inicial, pois destes só *Jardim de Guerra* pôde ser visto na última década. Mais recentemente, uma cópia de *Mangue-bangue* (1971) foi encontrada nos EUA, mas teve somente uma exibição pública no Brasil desde então.

Outro cineasta inicialmente considerado foi Ivan Cardoso, igualmente ligado ao marginalismo, cujos filmes do gênero “terrir” (expressão inventada por ele) obtiveram notável repercussão, e cujos filmes também merecem uma análise extensa para serem desvinculados de certas impressões apressadas. Sobre isso, o próprio Ivan Cardoso fez observações curiosas certa vez:

Considero uma grande contradição o meu cinema ser rotulado como *trash*. Mas eu próprio sou responsável pela exploração disso. Usufruo do trash porque, hoje em dia, ele é um mercado jovem. (...) A minha produção, apesar de bastante

<sup>7</sup> Alcino Leite Neto em texto sobre *A dama do loteação* publicado no *Catálogo da Mostra Nelson Rodrigues e o Cinema*, organizado por Eugenio Puppó e Ismail Xavier. São Paulo: Heco Produções, 2004. Também disponível em [http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/obra%20adaptada/cinema/02\\_01\\_10.php](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/obra%20adaptada/cinema/02_01_10.php).

underground, criou a imagem mais próxima do cinema clássico americano que o cinema brasileiro já produziu.<sup>8</sup>

Além destes dois cineastas brasileiros, cogitei incluir neste estudo o percurso do italiano Tinto Brass, responsável por alguns dos filmes mais interessantes do movimento neo-surrealista explicitamente político que aconteceu (desapercebidamente) na Itália do final dos anos 1960, como *Nerosubianco* (1969), *L'urlo* (1970) e *Dropout* (1970). Brass, ao se envolver pela primeira vez com uma grande produção, filmou em *Salon Kitty* (1976) o cotidiano de um bordel alemão durante o período nazista – com uma cena memorável em que a cafetina agride um oficial para defender o espaço de liberdade que ela mantinha dentro de um mundo repressor. Isso levou Brass a receber o convite para filmar *Caligula* (1979), que foi produzido por Bob Guccione (o então dono da revista Penthouse) – neste que se tornou um dos mais lamentáveis e célebres casos de briga entre diretor e produtor, chegando a um resultado problemático, bastante aquém das possibilidades. Nas últimas décadas, Brass tem se dedicado a produzir alguns dos filmes eróticos mais debochados e provocadores dos anos recentes.

Outro caso que me interessou foi o do norte-americano Curtis Harrington, cujos filmes de longa metragem pude ver quando fiz uma viagem à Universidade de Brown, em Providence, nos EUA, graças a um convênio desta universidade com a PUC-RJ. Quando tive a oportunidade de me dedicar a pesquisar o universo do cinema experimental dos EUA, percebi que o percurso de Harrington permitia várias observações e analogias ricas. Harrington fez seus primeiros curtas no início dos anos 1940, tendo assinado a fotografia de um filme de Kenneth Anger (*Puce moment*) e atuado em outro (*Inauguration of the pleasure dome*). Ele dirigiu *Night tide*, seu primeiro longa, no início da década de 1960 e mais tarde chegou a ter um filme produzido por Roger Corman (*Queen of blood*) e outros por grandes estúdios de Hollywood (como *Games*, seu filme mais célebre).<sup>9</sup> Mas o universo dos EUA é especialmente complexo e exigiria um longo e atento estudo sobre suas características únicas, em que se pode até mesmo considerar determinados movimentos como vanguardistas, mas é bastante difícil distinguir o

<sup>8</sup> Em *Ivan Cardoso – o mestre do terrir*, fabulosa biografia em primeira pessoa que Remier Lion escreveu a partir de um depoimento do cineasta. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

<sup>9</sup> Há alguns anos foi lançado um pequeno livro precioso sobre o trabalho de Harrington intitulado *Cinema on the edge*, organizado por Amy Greenfield, contendo análises do seu percurso e entrevistas feitas com Dennis Hopper, que protagonizou seu longa de estreia, e com o próprio realizador. Nova York: Anthology Film Archives, 2005.

que é considerado vulgar do que é considerado, para usar o termo local, *mainstream*. Dentro da grande indústria norte-americana, essa distinção é bem mais frágil e fluida, já que aquilo que faz sucesso logo é absorvido - veja-se, por exemplo, a fetichização das características de “filmes B” em filmes hollywoodianos de orçamento gigantesco, bastante evidente desde filmes como *Independence Day*, dirigido por Roland Emmerich.

Seja como for, houve vários outros cineastas se relacionando com a indústria de Hollywood, na chave do cinema de gênero, e apresentando traços subversivos – alguns deles ainda em atividade. Um caso interessante, por exemplo, seria o do canadense David Cronenberg. Outro, o do norte-americano David Lynch. Ambos, além de estarem diretamente ligados ao sistema de Hollywood, também fazem parte da seleta lista de realizadores prioritários para os grandes festivais de cinema. Portanto, poderiam então nos levar a discutir esta outra faceta do mercantilismo da indústria de cinema, aquela que se consolidou com base no prestígio e no marketing do valor pretensamente artístico, ancorado nas grifes de “grandes autores” - um aspecto fundamental para compreender as consequências do paradoxo entre “arte e indústria”.

No entanto, destes cineastas que obtiveram o reconhecimento público de grandes festivais, aquele que me parece se encaixar mais e, ao mesmo tempo, de forma mais original ao modelo de cineastas que se envolveram com a vanguarda e com o mercantilismo é o espanhol Pedro Almodóvar. Primeiro porque, ao contrário destes dois, Almodóvar esteve diretamente ligado a um forte movimento geracional de contracultura, a chamada Movida Madrileña, que aconteceu na capital espanhola após o fim da ditadura franquista. Isso deu a esse movimento uma característica curiosa, que alterou a ordem das peças em jogo: a Movida foi um movimento contracultural tardio, ocorrido na virada dos anos 1970 para os 1980. Nos primeiros anos em que se dedicou à produção de filmes, Pedro Almodóvar escreveu, dirigiu, produziu, montou, projetou e fez o som ao vivo de diversos filmes feitos em Super-8. Conforme ele relatou certa vez:

Meu irmão Augustín encarregava-se das músicas; de acordo com minhas indicações, punha uma fita cassete com os fundos musicais que eu escolhia de antemão. As projeções se transformavam em verdadeiras festas. Naquele tempo chamávamos isso de *happening*. Nunca ouvi as pessoas rirem tanto como durante essas projeções.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Em *Conversas com Almodóvar*, livro de entrevistas com Pedro Almodóvar feito por Frederick Strauss. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

Assim, a alternativa “comercial” para Almodóvar foi se estabelecer como um diretor de renome internacional, com um “estilo” bastante reconhecível, tal como necessita o sistema internacional de distribuição e divulgação de filmes baseado no prestígio dos cineastas. O próprio cineasta percebeu certa vez esta forma de demanda:

Recomeça-se do zero, e é isso que eu gostaria de fazer: filmar novamente um primeiro filme, com toda a liberdade que isso implica. Tenho grande liberdade para fazer meus filmes hoje, mas é uma liberdade que ganho à custa de resistir às pressões. Quando se faz um primeiro filme não há pressão, não se tem uma linha, um estilo, ainda não se tem um público: começa-se. (...) Não quero ter um cunho pessoal que se torne uma marca registrada, ainda que as pessoas com quem filmo vejam as coisas assim. Durante a filmagem, me trazem móveis, acessórios que correspondem à idéia que se tem do meu cinema desde sempre, e tenho de recusar tudo, porque é “eu” demais, e já não é o que sou! <sup>11</sup>

O panorama do cinema espanhol da época que antecedeu Almodóvar me parece muito interessante, com sua geração do final dos anos 1950 e início dos 1960 que ganhou, naturalmente, o título de Novo Cinema Espanhol, graças a cineastas como Juan Antonio Bardem, Luiz García Berlanga, Carlos Saura, Miguel Picazo e Fernando Fernán Gómez. Também na Espanha houve casos “marginais” de cineastas de ruptura, como os catalães Joaquim Jordá e Pere Portabella – este último, conhecido também por ter sido um dos produtores do grande *Viridiana*, de Luís Buñuel, que lhe rendeu problemas com a justiça franquista (Portabella ainda está em atividade, tendo lançado um longa e dois curtas nos últimos cinco anos). Além deles, o cinema espanhol teve também a trajetória fascinante de Jesus Franco (outro que Reichenbach diversas vezes insistiu que fosse incluído neste estudo). Quase duzentos filmes são atribuídos a Franco, quase todos longas metragens, boa parte deles assinados por pseudônimos, vários considerados pornográficos por incluírem cenas de penetração sexual – muitos deles foram protagonizados pela sua esposa e musa Lina Romay. É difícil descrever a filmografia de Jesus Franco em sua insólita diversidade – há filmes de terror, várias adaptações de textos do Marquês de Sade, filmes policiais, dramas, filmes eróticos, filmes pornográficos e até mesmo um filme dirigido por Orson Welles que ele montou e finalizou – o mítico *Don Quijote*, lançado em 1992 (sete anos após a morte de Welles), cuja versão final provocou protestos praticamente unânimes dos estudiosos do cineasta e também da sua viúva, Oja Kodar.

---

<sup>11</sup> Também em *Conversas com Almodóvar*.

Em diversos países seria possível encontrar casos curiosos – alguns que, como estes comentados acima, não se encaixariam inteiramente no modelo aqui proposto, mas permitiriam boas e interessantes análises sobre as mais variadas formas de relação entre mercantilismo, invenção e subversão artística no universo do cinema dito de *exploitation*. Novamente na Itália, além do já mencionado Tinto Brass, veja-se, por exemplo, casos extremos como os de Joe D’Amato, que guarda algumas semelhanças com o de Jesus Franco: dirigiu quase duzentos filmes (muitos deles, remontagens com enxertos de novas cenas), usou mais de trinta pseudônimos, fez filmes de vários gêneros. Na península há até mesmo o insólito caso de um cineasta “sério” de “sexo explícito” como Mario Salieri, cujo filme *CPK – Guerra na ex-Iugoslávia*, de 1995, encenou os dramas do conflito nos Bálcãs, com tom dramático reforçado (feito em plena época do conflito, é preciso ressaltar) num filme com cenas “sexualmente explícitas”; seu *Fuga da Albânia*, de 1998, fez coisa parecida, documentando o drama dos albaneses imigrantes – até chegarem na Itália e participarem de cenas de sexo.<sup>12</sup>

#### 4 – Fim das contas

Conto isso aqui porque é interessante observar aspectos pitorescos desta relação entre pólos da produção cinematográfica e porque estes aspectos nos ajudam a repensar e relativizar uma série de preconceitos em relação a modelos e padrões estéticos - que, sem perceber, podemos deixar que se consolidem no nosso olhar e na nossa forma de compreender a história e a linguagem da expressão em cinema. Estes aspectos pitorescos, o entanto, não podem tomar o lugar do ponto central, que reside na capacidade que determinadas obras têm de, por um valor estético - portanto subjetivo, portanto não necessariamente extensivo a todos, mas somente a quem o percebe -, abalar, por si só, estes preconceitos e nos fazer termos que rearranjar todo o edifício construído sobre valores já assentados. Neste sentido, tenho clareza de que os filmes de Carlos Reichenbach e de Alberto Fischerman, em toda a complexidade que eles têm (os melhores deles, pelo menos), permitem e exigem análises mais extensas e

---

<sup>12</sup> Mais uma vez, devo esta dica sobre a curiosa carreira de Salieri, obviamente, a Carlos Reichenbach. Ele ainda me informou sobre alguns outros cineastas que produziam obras “sérias” no mesmo contexto – mas esse assunto fica para outro estudo de doutorado.

minuciosas do que as que pretendi fazer aqui. Delimito pela última vez o interesse deste estudo para concluir que, deste modo, pretendi compreender o que eles trouxeram de mais original e o que provocaram com isso. Em certos casos, continuam provocando certo grau de espanto, uma tensão ainda transgressora e desestabilizadora para os padrões estéticos e morais hegemônicos.