

Capítulo 4 - Alberto Fischerman, Um Cineasta Argentino

1 – O contexto do(s) cinema(s) argentino(s)

Meu interesse pelos cineastas que fizeram esta trajetória da vanguarda aos filmes *vulgares* de grande público desde o princípio me levou a considerar que poderia traçar paralelos entre os casos brasileiros que me propus a discutir e outros casos ocorridos mundo afora. No entanto, foi apenas durante o processo de pesquisa para este estudo que se definiu para mim qual seria o contraponto mais interessante (e, ao mesmo tempo, o mais viável) a ser feito – graças a uma viagem que resultou de um intercâmbio entre a PUC e a Universidade de Rosario. Só ali comecei a compreender em que medida esse paralelo com o cinema produzido na Argentina poderia fazer sentido. Digo isso para contar que só quando estive na Argentina ouvi pela primeira vez o nome de Alberto Fischerman - como também o de outros cineastas relevantes, apesar de ter dedicado tempo e interesse pelo cinema do país vizinho antes de viajar para lá. E por que conto isso? Para usar a mim mesmo como exemplo do desconhecimento que cerca este assunto. Fischerman, conforme vou abordar neste capítulo, fez alguns filmes que ganharam uma aura mítica entre os cinéfilos e críticos argentinos e passou a ser lembrado por figuras de relevo da crítica (Beatriz Sarlo, David Oubiña, César Maranghello), mas continua sendo praticamente desconhecido em quase todos os circuitos de cinefilia do resto do mundo. No Brasil, esse desconhecimento não se restringe a Fischerman: infelizmente, com a exceção de poucos especialistas, é grande o desconhecimento sobre a trajetória do cinema argentino ao longo das décadas passadas. O que, evidentemente, acontece com a maior parte das cinematografias, não só com a argentina (e também nos demais países, não apenas no Brasil); mas o caso se torna mais evidente por serem dois países grandes e populosos que, vizinhos, mantêm grande parte das suas referências de cinema desconhecidas entre si. Com a exceção parcial do cinema ativista de Fernando Solanas e Fernando Birri, não há menções aos filmes da chamada “Geração dos 60”, do “Grupo dos Cinco” ou dos demais filmes argentinos dos anos

seguintes, e são raros até mesmo os casos de projeções destes filmes. Embora existam alguns festivais de cinema dedicados a promover o encontro de filmes latino americanos, estes costumam centrar quase todas as suas atenções nas novas produções.

Por este motivo, ao me propor a traçar esse paralelo, me parece necessário apresentar um pequeno (e conscientemente incompleto) panorama da produção de cinema na Argentina - e, além disso, apontar algumas determinadas semelhanças entre os contextos, assim como algumas diferenças que limitam as comparações. Embora determinados embates tratados aqui apresentem questões análogas nos dois países, o contexto do cinema argentino guarda algumas diferenças fundamentais daquele próprio do cinema brasileiro - tanto no desenvolvimento de estilos como no modo de produção e nas formas de distribuição. Se, de modo geral, conhecemos pouco o cinema do país vizinho, essa perspectiva corre o risco de se manter rasteira se estiver conformada a apontar correspondências um pouco forçadas. Por outro lado, não há como compreender o outro sem relacioná-lo com o que já se conhece. Na medida em que isso pode suscitar uma percepção mais clara do contexto, me parece válido comparar os filmes dentro dos seus contextos; no entanto, para usar o exemplo mais preciso neste caso, ainda que seja possível indicar a semelhança do papel histórico desempenhado por *The Players vs. Ángeles caídos* no cinema argentino com o de *O Bandido da luz vermelha* no contexto brasileiro, esta analogia também se marca pela diferença considerável entre ambos os filmes e ambos os contextos.

Já há alguns anos que o cinema produzido na Argentina vem sendo prestigiado, quase mitificado por parte considerável da crítica brasileira. Desde que Jean-Claude Bernardet publicou um artigo intitulado “Os argentinos dão um banho nos brasileiros”¹, em 2003, esta pauta ressurge de tempos em tempos. No início de 2012, numa apresentação num debate da Mostra de Tiradentes, Eduardo Escorel voltou a afirmar que “o cinema contemporâneo argentino, assim como o iraniano, é muito superior ao brasileiro”². Nos dias de hoje, ele está longe de ser o único a voltar à sugestão de Bernardet – afirmações como “os roteiros argentinos são melhores” e outras frases pouco consistentes se tornaram chavões entre críticos e cinéfilos brasileiros. Ainda que este diagnóstico tenha aspectos subjetivos fundamentais, ele precisa se basear em dados reais: os filmes feitos em ambos os países. Minha curta passagem

¹ “Os argentinos dão um banho nos brasileiros”, Revista de Cinema N° 34, fevereiro de 2003.

² Mais tarde Escorel publicou o texto sob o título “Desabamento e batuque”, disponível no seu blog em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/desabamento-e-batuque>

pela Argentina, somada à pesquisa dedicada à cinematografia vizinha feita pela internet, sempre me trouxe a impressão de que, se esse diagnóstico pode ser injusto com diversos filmes brasileiros, que simplesmente não são levados em conta nestas comparações, ele também praticamente não beneficia a difusão dos filmes argentinos no Brasil: exceto pelos raros filmes que tiveram grande sucesso na venda de ingressos e pelos igualmente raros vencedores de festivais internacionais, muito pouco do que estreia na Argentina chega a ser exibido nas salas de cinema brasileiras. Na maior parte das vezes, chegam às salas brasileiras somente os filmes que conseguem alcançar bilheteria de grande porte – o que, se pode ser um mérito, é uma forma de seleção precária. Assim como quase ninguém no Brasil ouviu falar em *The Players vs. Angeles caídos* quando foi lançado no país vizinho, os filmes atuais mais exigentes com o público dificilmente são vistos aqui, ao menos não tão cedo.

Este enaltecimento de meia-dúzia de filmes agregados ao longo de uma década e considerados representativos de um *cinema argentino* (os filmes de Lucrecia Martel, e Pablo Trapero, no caso de filmes bem sucedidos em festivais, e também cineastas de estilos tradicionais, como Juan José Campanella e Daniel Burman, no caso de filmes de sucesso de bilheteria), ironicamente, acontece em sentido inverso ao que se passou em dado momento dos anos 1960. Embora a produção de cinema na Argentina daquele período tenha lançado filmes como, por exemplo, *Crónica de un niño solo*, dirigido por Leonardo Favio, e *Pajarito Gómez, una vida feliz*, dirigido por Rodolfo Kuhn, as principais atenções dos festivais e dos cinéfilos estiveram voltadas principalmente para os “cinemas novos” de motivações explicitamente políticas, ou seja, filmes cubanos de Santiago Alvarez e Tomás Gutierrez Alea, filmes brasileiros de Glauber Rocha e os demais cinemanovistas e, no caso argentino, para os filmes dos já mencionados Birri e Solanas. Isso não significa que nenhum dos demais filmes foi visto no exterior - vários trabalhos de Leopoldo Torre Nilsson, de Manuel Antín e do citado Rodolfo Kuhn foram exibidos nos principais festivais europeus. Só não propiciaram tantas discussões e influências, nem estiveram entre os eleitos da crítica historiográfica feita nos anos seguintes.

1.1 - Contexto

Ainda que tenha um desenvolvimento cronologicamente análogo ao da cinematografia brasileira (ou seja, com períodos próximos de transição para o cinema sonoro, de princípios de industrialização nos anos 1930-1940 etc.), o cinema feito na Argentina manteve um volume de produção consideravelmente maior e mais consistente nas primeiras décadas do século XX. No final da década de 1930 a Argentina chegou a lançar 50 longas por ano (enquanto somente em 1968 a produção brasileira chegaria a esse número) e, desde então, a produção anual de filmes do país vizinho se manteve acima da faixa de vinte filmes ao longo das décadas seguintes (coisa que também só veio a se consolidar em meados dos anos 1950 no Brasil).³ O estabelecimento de um número considerável de estúdios de produção durante os anos 1930 e 1940 criou a base para um domínio técnico superior à média dos filmes brasileiros do período (não que não houvessem grandes técnicos no Brasil, como o fotógrafo Edgar Brazil ou o montador Watson Macedo – só havia menos gente do seu gabarito no Rio de Janeiro daquele período do que havia em Buenos Aires, uma vez que havia menos produções para mantê-los). Desse modo, embora vários estúdios tenham sido encerrados no princípio dos anos 1950, havia uma cultura própria para que surgisse uma tradição sólida de artesãos. Essa tradição se estabeleceu com os realizadores que iniciaram suas carreiras entre o final dos anos 30 e meados da década seguinte: Lucas Demare, Hugo Del Carril, León Klimovsky, Hugo Fregonese, René Múgica, Carlos Hugo Christensen e Leopoldo Torre Nilsson, entre alguns outros. Nestes mesmos anos, a consolidação de um certo circuito de filmes de prestígio gerou uma cultura cinéfila que permitiu o surgimento de revistas de crítica especializada. A primeira destas revistas foi *Gente de Cine*, que começou a ser publicada em março de 1951,⁴ trazendo aos argentinos análises assinadas por críticos locais, filmografias e textos traduzidos de alguns dos cineastas mais prestigiados pela intelectualidade da época - tais como Chaplin, Luís Buñuel,

³ É difícil hoje dimensionar a proporção entre os mercados, por não ser possível ter acesso aos dados de bilheteria das duas cinematografias nessas décadas. Mas vale lembrar que ambas passaram por muitos altos e baixos – por exemplo, a produção argentina diminuiu entre os anos 1950 e 1970, enquanto a brasileira aumentou. De todo modo, comparando os dados de Octavio Getino com as informações públicas da Embrafilme nos anos 1980 e da Ancine nesta década, a venda de bilhetes no Brasil foi aproximadamente o dobro da Argentina tanto em 1981 quanto em 2004 (tendo uma população cerca de quatro vezes maior). Fontes: para os dados do cinema argentino, *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*, de Octavio Getino, Buenos Aires: Ed. Ciccus, 2005; para os dados brasileiros, Fernão Ramos (org.) *História do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Art Editora, 1987; Antonio Leão da Silva Neto, *Dicionário de Filmes brasileiros (longa metragem)*, São Bernardo do Campo: Ed. Do Autor, 2009; e também as informações disponíveis no portal Filme B, que podem ser encontradas no link <http://www.filmeb.com.br/portal/html/graficosetabelas.php>.

⁴ Curiosamente, foi o mesmo mês da publicação do primeiro número da longaevada *Cahiers du Cinéma*, na França.

Abel Gance, Jacques Becker, Vittorio de Sica, Robert Bresson, Orson Welles, Nicholas Ray, Ingmar Bergman (já em setembro de 1951). Impressa até 1957, *Gente de Cine* foi a publicação de cinema mais influente no circuito cultural de Buenos Aires e arredores daqueles anos. Segundo César Maranghello, “*essa cinefilia da década de 1950 foi um compromisso de pensamento e ação, e teve como meta o desenvolvimento de uma política estética.*”⁵

A partir de agosto de 1960, quando ocorreu o lançamento do primeiro número de *Tiempo de Cine*, esta revista acabou tomando o lugar de *Gente de Cine* e se tornando a publicação mais influente e respeitada do circuito de cinema na Argentina. Havia uma diferença bastante marcante entre as revistas destas duas gerações: o cinema argentino provocava um interesse relativo para os críticos de *Gente de Cine* – que, de todo modo, elogiou os filmes de Torre Nilsson, abriu espaço para textos do próprio e de Túlio DeMichelli e, numa de suas últimas edições, em 1954, fez uma longa reportagem sobre o processo de filmagem de *Guacho*, de Lucas Demare. Mas *Tiempo de Cine*, por sua vez, testemunhou o surgimento do “novo cinema argentino”, a hoje chamada “Geração dos 60” – e a esses filmes dedicou bastante interesse e espaço, além de preocupações e críticas (muitas). *Tiempo de Cine* foi uma revista que procurou discutir e refletir sobre as mudanças por que passou o cinema mundial naquela época e pelo surgimento destes chamados cinemas novos - sobretudo o argentino. Este ambiente de cultura cinéfila foi determinante para o surgimento de filmes com as ambições que, em diversos países do mundo, marcaram o chamado cinema moderno do pós-guerra.

1.2 – A “Geração dos 60”

No caso argentino, ao longo do final dos anos 1950 e princípio dos anos 1960 surgiu a chamada “Geração dos 60”, composta por cineastas como David José Kohon, José Martínez Suárez, Simon Feldman, Lautaro Murúa e os já citados Rodolfo Kuhn, Manuel Antín e, mais tarde, Leonardo Favio, entre outros. Novamente segundo Maranghello:

Essa renovação se viu impulsionada por críticos locais, como os da excelente *Tiempo de Cine*, que, lamentavelmente, não pareciam interessados no cinema

⁵ César Maranghello, *Breve historia del cine argentino*, Barcelona: Laertes, 2005.

anterior, talvez por considerar que aquele material não dava lugar sequer a polêmicas. Aos novos cineastas também tudo influenciava, exceto o velho cinema, que eles negavam em conjunto, com um bocado de soberba. Por outro lado, eram aplicados espectadores da Nouvelle Vague, do pós neorrealismo, do Novo Cinema Americano, do Free Cinema inglês, do Cinema Novo brasileiro e os cinemas novos espanhol, japonês, soviético, polonês ou tchecoslovaco.⁶

De fato, a revista *Tiempo de Cine*, ao mesmo tempo em que menosprezou velhos realizadores e estilos considerados ultrapassados, levantou a bandeira do Novo Cinema que surgia. Por exemplo, quando foi criado um órgão público para apoiar a produção, o Instituto Nacional de Cinema, houve uma polêmica devido à repartição de verbas, que eram determinadas segundo as notas de padrão de qualidade dadas por jurados do INC. Essa decisão determinava as escolhas para que alguns recebessem verbas para filmar novos projetos e outros não. Na edição nº 3, de outubro de 1960, Salvador Sammaritano publicou um editorial bastante irado porque *Y El demonio creó a los hombres*, de Armando Bó, ganhou nota A enquanto filmes que se aproximavam dos novos padrões estéticos, como *Los de la mesa diez*, de Simon Feldman, e *Dar la cara*, de José Martínez Suarez, ganharam nota B. Esta postura se torna mais interessante para este nosso estudo quando percebemos que, mais do que ser convencional, o que se condenava no filme de Armando Bo (cujo título, evidentemente, parodiava *E Deus criou a mulher*, filme francês de Roger Vadim protagonizado por Brigitte Bardot) era o imenso apelo que o filme tinha junto ao público, graças ao prestígio e ao interesse despertado junto ao público pela esposa e musa do cineasta, a atriz Isabel “Coca” Sarli, ex-Miss Argentina. Até mesmo no cartum da edição, que era publicado tradicionalmente na última página da revista, a nota para o filme de Bo foi satirizada: no desenho de Quino (o futuro criador da célebre personagem Mafalda), os jurados estão vendo um filme sendo projetado com uma cena com uma mulher de seios de fora; enquanto eles, babando pela beleza, gritam “*Abhh!!!*”, o secretário, de costas e sem ver o que se passa, anota numa prancheta: “*nota A*”.

O interesse da *Tiempo de Cine* pela nova geração de cineastas argentinos levou a revista a fazer, na edição nº 9, de janeiro-março de 1962, um “Dicionário da nova geração argentina”; um verdadeiro quem-é-quem da geração dos 60, com verbetes falando da carreira de cineastas como Antín, Birri, Martínez Suarez, Feldman, Kuhn, Kohon, Murua, entre outros. Entre estes outros, um precoce Ricardo Becher, que voltará a ser assunto desse texto mais à frente, quando o assunto

⁶ Idem.

for o chamado Grupo dos Cinco. Mas, antes disso, Becher voltou a ser mencionado na edição nº 13 da *Tiempo de Cine*, de março de 1963, numa edição que nos permite relativizar o apoio dado pela revista aos cineastas daquela geração. Ele foi incluído numa reportagem-perfil sobre três estreantes, junto com Ricardo Alventosa e Osias Wilenski. No entanto, as preocupações explícitas da revista sobre a capacidade dos filmes de se relacionarem com o público soaram agressivas demais para Becher, que por isso respondeu dizendo somente que se sentiu ofendido com as questões apresentadas. Na mesma edição, há bastante espaço dedicado a duas discussões severas sobre os filmes *Los venerables todos*, de Manuel Antín (que num trecho é chamado ironicamente de “Antinioni”), e *Los inundados*, de Fernando Birri.

De todo modo, mesmo que submetidos ao rigor sincero dos críticos, os cineastas da Geração dos 60 obtiveram razoável repercussão nos círculos de cinema do seu país. O mesmo não aconteceu no exterior. Conforme apontou Maranghello: “*A crítica européia foi em geral desfavorável, uma vez que não havia o exotismo esperado de um produto latino americano.*”⁷

1.3 – “Cinemas Novos” na América Latina

Sobre este “*exotismo esperado*”, é bastante difícil defini-lo – mas, como as bruxas do ditado espanhol, que ele existe, existe⁸. De certa maneira, a divulgação do Cinema Novo brasileiro se beneficiou um bocado disso – sobretudo os filmes de Glauber Rocha, e não é por acaso que o seu personagem que se tornou mais célebre foi Antonio das Mortes, um matador de cangaceiros, enquanto o poeta-jornalista urbano Paulo Martins não foi mais do que um *alter ego* do cineasta. Mesmo que muitos dos filmes do Cinema Novo não sejam facilmente encaixáveis em qualquer espécie de modelo de “exotismo”, é inevitável pensar no paralelo entre esse exotismo e a beleza selvagem das propostas do texto “A Estética da Fome”, que aos europeus

⁷ César Maranghello, *Breve historia del cine argentino*, Barcelona: Laertes, 2005.

⁸ Esta expectativa de exotismo não se manifestou apenas na seleção dos filmes da região, como também nos modos de retratá-la no cinema. O livro *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*, de Tunico Amancio (Niterói: Intertexto, 2000), analisou diversos exemplos de manifestações deste tipo nos filmes estrangeiros feitos no Brasil.

da sua época pôde fascinar como os canibais fascinaram Montaigne alguns séculos antes⁹.

Glauber e os cinemanovistas brasileiros perceberam a diferença entre suas propostas estéticas e aquelas que traziam os cineastas argentinos que eles encontravam nos festivais internacionais. O cineasta baiano fez um relato bastante divertido sobre o conflito que teve com Torre Nilsson durante o III Festival de Cinema LatinoAmericano, realizado em 1962 na cidade de Santa Margherita Ligure, na Itália:

Houve feroz debate entre eu e Torre Nilsson, traduzido por Gustavo Dahl para seiscentos jornalistas internacionais: enciumado porque Regina [Rozemburgo] fugiu pra Porto Fino com o produtor da *gang*, joguei *Barravento* na cara daquilo que denunciava: “*linguagem alienada de uma burguesia subdesenvolvimento dialético!!! O cinema argentino era um devaneio estetizante que ocultava, nas imitações de Bergman, Antonioni e Resnais, o drama do povo, o drama dos pampas, o drama dos Martins Fierros de La vyda cujo representante era Che*”...

As telas do festival vieram abaixo!

Les Lettres Françaises relatou: “... *Era tal a agressividade do jovem autor de Barravento contra Torre Nilsson que o cineasta argentino, irritado, desafiou Rocha para um duelo, ao que o cineasta brasileiro respondeu:*

- Não aceito porque você é três vezes maior do que eu.”¹⁰

Em carta a Paulo Emilio Salles Gomes, Gustavo Dahl mostrou um ponto de vista semelhante sobre as discussões, com um viés mais crítico:

O cinema argentino é aquilo que você deve conhecer. É completamente influenciado por uma visão cidadina, é fácil compreender que Buenos Aires atrofia a cultura argentina. Eles têm um nível de fatura estilística infinitamente melhor que o brasileiro, basta dizer que o Khouri deles se chama Torre Nilsson. Os debutantes, como Antín e Kuhn, começam já numa base seríssima e o gosto deles é muito mais moderno. O problema é que quando você descobre que a Argentina está vivendo sob um regime fascista este cinema cosmopolita, *La Cifra Impar* de Antin é situado e rodado em Paris, de uma jovem burguesia satisfeita e complacente, que não consegue fazer outra coisa que olhar a si mesma, como em *Los Jovenes Viejos*, das masturbações estilístico-psicológicas de Kohon em *Tres Veces Ana*, denuncia uma impotência fundamental, um destaque da vida, que deve ser condenado como imoral, pederasta, pernicioso. (...) Quando Glauber acusou os argentinos de decadência cultural, denunciando a constante escolha do problema particular-psicológico em detrimento do histórico-universal, e eu chamei a atenção para o problema das falsas elites que nós intelectuais latino americanos representamos (...), eles, meio chateados, entravam com a velha concepção clássica da arte dos problemas eternos, a transcendência, os mundos particulares, o artista etc etc.¹¹

⁹ Sobre a sintonia ideológica entre o cinemanovismo e parte da crítica européia, ver o livro de Alexandre Figueroa: *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França*. São Paulo: Papyrus, 2004.

¹⁰ Texto *O cego que via longe*, de 1978. Glauber Rocha, *Revolução do cinema novo*, São Paulo: Cosac Naify, 2004 (2ª Ed.)

¹¹ Carta de Gustavo Dahl escrita para Paulo Emilio Salles Gomes, enviada de Roma em 25 de julho de 1962. Disponível em <http://filmeicultura.org.br/wp-content/uploads/2011/11/Carta-de-Gustavo-a-Paulo-Emilio.pdf>

Certamente é difícil definir quais eram as características “exóticas” esperadas de um filme latino americano na década de 1960, mas estes comentários tornam claro que o grupo dos cineastas brasileiros cinemanovistas tinha interesse em focar “*o drama do povo*” (nas palavras de Glauber Rocha) e o conflito “*histórico-universal*” em detrimento do “*particular-psicológico*”, nos termos de Dahl. Este movimento, francamente envolvido por um desejo militante de transformação social, provocou um interesse maior de festivais, críticos e cinéfilos desde então. Alguns dos mais talentosos cineastas do grupo cinemanovista brasileiro foram beneficiados por essa onda de interesse por um cinema latino ativista e antiilusionista, assim como cineastas cubanos (que ainda contavam com o fascínio despertado pela revolução). Também foram beneficiados por esse interesse ideológico da crítica internacional os cineastas argentinos que se identificaram e participaram desse movimento - os mencionados Fernando Birri (que, além de cineasta, também foi fundador da Escola Documental de Santa Fé) e Fernando “Pino” Solanas (diretor de *La hora de los hornos*, de 1969, que teve codireção de Octavio Getino). Em dado momento, a conflagração política que ocorreu nos países da América Latina tornou estes temas políticos praticamente incontornáveis, de uma forma ou de outra - o que levou Glauber Rocha a comentar numa carta a Alfredo Guevara que “*a crescente onda de agitação política pela qual passa a América Latina tem provocado crises e manifestações até mesmo no cinema argentino, dentre todos os cinemas latinos o mais estetizante*”.¹² Essa conciliação estética internacionalista era difícil de se sustentar caso fossem comparados os filmes produzidos, mas permitiu que se consolidasse o discurso de um *outro cinema*, que se pretendia legítimo representante do povo. Esta ideia já estava clara nos escritos de Fernando Birri da época da criação da Escola Documental de Santa Fé, ainda em 1964, quando ele propôs um cinema “nacional, realista e crítico”, distinto do cinema comercial e do cinema “de autor”¹³. Anos depois, ideia semelhante voltou a ser afirmada em “*Hacia un tercer cine*”¹⁴, o célebre texto de Solanas e Getino, e em diversas manifestações de cineastas e críticos¹⁵. Sem desmerecer o talento dos cineastas que

¹² Em *Cartas ao mundo*, organizado por Ivana Bentes, já citado.

¹³ Fernando Birri, *La Escuela Documental de Santa Fé*. Santa Fé: Ed. Documento, 1964.

¹⁴ Fernando Solanas e Octavio Getino, “Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” (publicado originalmente em 1969). Republicado em *Hojas de cine : testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, vol. I*. México D.F.: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

¹⁵ Novamente Glauber Rocha é um exemplo. Por exemplo, na célebre entrevista *O Transe da América Latina*, de 1971. Glauber Rocha, *Revolução do cinema novo*, já citado.

ganharam espaço com essa tendência, é preciso notar que esta disposição ativista em certo momento se tornou um bônus, um elemento de valor, uma espécie de *commodity* estética na visão de um discurso bastante disseminado. Este discurso se fez presente, por exemplo, no texto de José Carlos Avellar em *O Cinema Dilacerado*, publicado em 1986:

As pessoas iam ao cinema com a imagem produzida pela grande indústria na cabeça, que esta era a imagem que se encontrava (então ainda mais forte que hoje) à mão no mercado brasileiro. Mas a imagem que fazia a cabeça das pessoas que realizavam filmes não chegava ao mercado brasileiro, e na primeira metade da década de 60 se encontrava mais na imaginação que ao alcance da mão – um cinema latino americano libertário e novo. Começar, de fato, esta imagem começou a se formar em 1967, com a realização do Primeiro Encontro de Cineastas Latino-Americanos em Viña Del Mar, no Chile, e com a criação do Comitê de Cineastas da América Latina.¹⁶

Este Encontro reuniu alguns filmes de tom explicitamente político, como os brasileiros *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, *O Caso dos Irmãos Naves*, de Luís Sérgio Person, e *Brasil Verdade*, reunião de curtas documentais produzidos pela chamada “Caravana Farkas”, além do boliviano *Ukamau*, de Jorge Sanjinés, e os cubanos *Morte de um burocrata*, de Tomás Gutierrez Alea, e *Hanoi Martes 13*, de Santiago Alvarez. Segundo a descrição de Avellar:

Do encontro desses filmes em Viña, e dos debates dos realizadores, nasce a idéia de um cinema latino-americano. (...) O entusiasmo do primeiro encontro gera um segundo, logo no ano seguinte, em Mérida, na Venezuela, e um terceiro, em 69, de novo em Viña Del Mar.

Neste festival de 1969, foram reunidos filmes de Glauber Rocha, Sanjinés, Alea, Miguel Littín e Raul Ruiz. O filme argentino que se incluiu no grupo foi justamente *La Hora de los Hornos*, de Fernando Solanas e Octavio Getino.

Com o relato destes encontros e de outros ocorridos em 1974, 1977 e, finalmente, a criação do Festival do Novo Cinema Latino Americano de Havana em 1979, Avellar concluiu que:

Como o garoto que surge no fundo da imagem de *A Opinião Pública*, por trás da porta que dá para o corredor, os filmes latino americanos começaram a botar a cara nos cinemas – e a perturbar a velha ordem com a sugestão de que o espectador deve manter um olho no subdesenvolvimento e outro nos processos capazes de acabar com ele.

O diagnóstico foi bastante preciso, inclusive pelo problema latente que sugeriu. A pauta necessária para um cinema latino americano ter a sua existência

¹⁶ José Carlos Avellar, *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

percebida era “*ter um olho no subdesenvolvimento e outro nos processos capazes de acabar com ele*”. No entanto, como já comentei nos capítulos anteriores, a discussão estética em torno dos processos se mostra bastante complexa problemática dentro do contexto do subdesenvolvimento. Novamente: não é simples diagnosticar o que fez alguns filmes se comunicarem com mais força entre o público internacional, mas é inegável que a seleção sempre se restringiu a poucos nomes (Rafael Filippelli falou em “*um por país: Solanas na Argentina, Littín no Chile, Alea em Cuba e por aí vai*”¹⁷).¹⁸

Este aspecto deve ser considerado para se compreender as diferenças entre o contexto argentino e o brasileiro porque, se poderia nos parecer óbvio estabelecer um paralelo direto entre o grupo cinemanovista e a “Geração dos 60”, é preciso notar que Solanas só se ligou a esta geração de forma relativa e crítica, enquanto Glauber Rocha foi o principal propositor e divulgador do cinemanovismo brasileiro. Portanto, as relações que estes grupos vieram a estabelecer com a crítica e a historiografia internacionais foram bastante diversas: enquanto o Cinema Novo, descartadas suas questões internas, tendia a ser apontado como um movimento de renovação de linguagem somada ao ativismo político, o que acabou por beneficiar a difusão dos seus filmes, os cineastas da Geração dos 60 eram consideravelmente menos lembrados, caracterizados na maior parte das vezes como conformistas, estetizantes e excessivamente devedores dos grandes cineastas europeus da época. Sobre os dilemas e a crise daquela geração, César Maranghello afirmou o seguinte:

Lamentavelmente, aquele conjunto de cineastas ignorou o conceito global de cinema como espetáculo e indústria, e isso marcou o seu desaparecimento até 1965. Nos anos entre aquela *nova onda* e o surgimento do Grupo Cine Liberación [de Octavio Getino e Fernando Solanas], a indústria passou por uma série de reveses cruciais. O aporte estatal do Instituto Nacional de Cinematografía para a produção (subsídios, créditos, prêmios) foi abandonado em 1966, e muitos diretores se viram sem meios para continuar suas carreiras. Por outro lado, a partir do golpe um novo dilema se apresentou para o cinema argentino: Como escapar da cumplicidade com a ditadura, se é que isso era possível? Segundo Raul Beycero, havia duas respostas: a do cinema político e a do cinema de autor.¹⁹

¹⁷ No documentário *Alberto Fischerman: entre la vanguardia y el comercio*, dirigido por Pablo Lucero (UBA, 2009).

¹⁸ Um atento estudo das discussões provocadas por esses filmes latino-americanos cujos projetos de modernidade passaram pela forte militância política pode ser lido na tese de doutorado de Fabián Núñez: *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? – O cinema moderno segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas* (UFF, 2009). Nesta tese, em certo trecho Núñez trata especificamente do cenário argentino e percebe o mesmo que se diz aqui: o interesse provocado pelos filmes da “Geração dos 60” em outros países foi bem menor do que o provocado por aqueles feitos por Solanas, Birri, Gerardo Vallejo e outros.

¹⁹ César Maranghello no artigo “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, publicado no livro *El Grupo de los 5 Y Sus Contemporáneos*, organizado por Néstor Tirri. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, 2000.

2 - Fischerman: Anos 60

Como já comentei no início desse capítulo, quando tive a oportunidade de ir à Argentina para conhecer um pouco da história do cinema que por lá se produziu, fui motivado pelo desejo de encontrar algum cineasta que me permitisse traçar paralelos com os diretores brasileiros que me propus a estudar. Antes de partir, dediquei boa parte do meu tempo para pesquisar o que podia sobre o assunto através da internet e de livros sobre o assunto disponíveis no Brasil. Volto a mencionar esta etapa do percurso para tornar claras as razões que me levaram a definir o foco na carreira de Alberto Fischerman. Ainda no Brasil, considerei as possibilidades de estudar diretores tão diferentes entre si como Leonardo Favio, Rodolfo Kuhn e Armando Bo.

Favio, cujos primeiros filmes na maior parte das vezes são definidos com superlativos pelos críticos e historiadores (Maranghello, por exemplo, mencionou-o como “*criador imprescindível*”, “*o maior cineasta argentino e ao mesmo tempo o mais desconhecido fora do país*”²⁰), foi um participante da “Geração dos 60” que, embora um pouco tardio, fez certamente alguns dos filmes mais notáveis do período, como seus dois primeiros, *Crónica de un niño solo* (1965) e *El romance del Aniceto y la Francisca* (1967). No entanto, apesar de ele ter se ligado a uma geração esteticamente renovadora e de, mais tarde, ter dirigido filmes que fizeram imenso sucesso de bilheteria (seu *Nazareno Cruz y el Lobo*, de 1975, até hoje é o filme argentino recordista de venda de ingressos nos cinemas do país), os filmes de Favio tiveram, dentro do contexto do cinema argentino, papéis completamente diferentes dos que escolhi no cenário brasileiro. Se seus primeiros filmes apresentaram ares renovadores, não tiveram nada de “marginais” naquele contexto, nem repudiavam agressivamente as convenções de linguagem cinematográfica (embora tampouco se filiassem aos modelos); e, além disso, não é comum encontrar críticas a aspectos “apelativos” dos seus filmes de sucesso. A trajetória de Leonardo Favio é das mais curiosas entre os cineastas que conheço: da infância pobre ao início de carreira como ator; da fase fulgurante dos

²⁰ Em *Breve historia del cine argentino*, já citado.

primeiros filmes aos dias do peronismo militante, com sucessos de bilheteria que envolviam aspectos nacionalistas, míticos e poéticos em tons românticos; da fuga do país depois do golpe militar ao sucesso internacional como cantor de baladas românticas; até sua volta à Argentina, o documentário em episódios sobre Perón e seus filmes mais recentes. Tudo isso pediria um biógrafo com talento de romancista – mas não se enquadra na perspectiva deste estudo.

Sobre Kuhn, além dos comentários já feitos, o que me faltava era a fase de sucessos *exploitation*: mesmo seu filme que trata dos apelos sociais em torno do desejo sexual, *Ufa con el sexo!*, não apenas foi inteiramente crítico a estes apelos como jamais chegou até mesmo a entrar em cartaz, proibido pela censura da época. Já Armando Bo certamente foi questionado e desprezado devido ao apelo erótico constante em quase todos os filmes que dirigiu. Mas os filmes de Bo, por outro lado, não tiveram envolvimento nenhum com qualquer movimento de ambições renovadoras. Se eventualmente eles mostraram algumas características dos cinemas modernos da época, como cortes descontínuos e afins, valeria para eles a frase atribuída a Fritz Lang: ninguém passa incólume por uma época. Isso, no entanto, não daria margem para os paralelos entre os contextos dos países segundo a perspectiva apresentada aqui – Bo está mais próximo dos artesãos formados no cinema argentino dos anos 1950, já mencionados, do que dos movimentos que resolvi estudar.

Já Alberto Fischerman me pareceu se encaixar de forma muito interessante no modelo de carreira que me interessou. Em 2009, catorze anos após o seu falecimento, foi produzido um documentário de média metragem por alunos de cinema (ou, para ser mais exato, Desenho de imagem e som) da Universidade de Buenos Aires sobre a sua carreira. O título deste documentário, já citado em uma nota de rodapé algumas páginas atrás, é o seguinte: *Alberto Fischerman – entre la vanguardia y el comercio*. Não tenho como deixar de reparar que o subtítulo do filme poderia também nomear esta tese. Uma sinopse do documentário, que pode ser encontrada atualmente em alguns sites da web²¹, é a seguinte: “*Alberto Fischerman foi um dos diretores mais originais do cinema argentino. Mas no final da sua vida realizou também alguns êxitos comerciais. Existe conflito entre vanguarda e comércio? Fischerman foi um inovador ou um oportunista?*”

Alberto Fischerman nasceu em 1937 no bairro de Caballito, em Buenos Aires, e faleceu em 13 de março de 1995 na mesma cidade devido a complicações

²¹ Por exemplo, em <http://www.clan-sudamerica.net/invision/index.php?showtopic=69706>.

causadas por uma cirurgia cardíaca. Seu pai era relojoeiro, o que permitiu a Fischerman fazer, décadas depois, um belo paralelo que serve como introdução ao seu percurso:

Eu ficava sentado na mesa de relojoeiro do meu pai quando era criança. Ele me entregava relógios irrecuperáveis para desmontar e, desde o princípio, eu não sabia remontar. Ficavam umas peças soltas, que eu guardava numa caixinha... Suponho que o que mais me aproxima do cinema é a montagem, a possibilidade de reorganizar a vida, que implica necessariamente em uma análise, um desmonte. A montagem é isso fundamentalmente, e por sua vez pode ser duas coisas: uma é a interpretação de uma matéria prima que é como o fluir de uma consciência, da associação livre que depois será interpretada, e essa é a tarefa da montagem do filme. Ou então pode ser o resultado de uma filmagem meticulosa, em que cada um dos planos é como uma peça de relógio, que logo deve ser posta no lugar correspondente para que o mecanismo funcione. Essas são duas concepções de cinema. Talvez eu faça filmes porque não pude ser relojoeiro, por isso é muito provável que meus filmes não sejam mecanismos de relojoaria.²²

Antes de se dedicar a fazer cinema e publicidade, “*estudou música durante doze anos – composição e violino – e cursou também Antropologia e Arquitetura*”, conforme contou a uma reportagem feita já na década de 1980²³. Esta informação sobre os anos dedicados à formação musical foi mencionada por críticos em algumas análises da sua carreira²⁴. Mas lembrar também das duas outras formações pode nos ajudar a compreender o seu percurso: do estudo de antropologia, percebe-se a curiosidade intelectual; do estudo de arquitetura, o interesse pela construção visual. O próprio Fischerman, numa entrevista, comentou com ironia a herança desse período de estudo:

Cheguei ao cinema como resultado de uma sucessão de fracassos. Antes de nada fracassei na música. Em seguida fracassei na arquitetura, e depois fracassei na antropologia. Tento reabsorver esses três fracassos nos meus filmes e os recupero nos momentos mais bem-sucedidos do cinema que fiz.

Foi no curso de Arquitetura que se envolveu pela primeira vez com a feitura de um filme, ainda no início da década de 1960: chamou-se *Curso preliminar*, produção amadora feita para apresentar o curso a novos alunos. Em seguida, em 1962 lançou o curta metragem *Quema*, que chegou a ser premiado no Festival de Viña Del Mar. David Oubiña relacionou este filme com as produções de cunho neorrealista daquele

²² Frase usada como epígrafe no texto “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, de César Maranghello, publicado no livro *El Grupo de los 5 Y Sus Contemporáneos*, organizado por Néstor Tirri. Buenos Aires: Secretaría de Cultura, 2000.

²³ “Rigor conceitual e estilo artístico original em Fischerman”, perfil crítico escrito por Alberto Farina. Revista Cultura, Nº17, de novembro de 1986, publicada em Buenos Aires.

²⁴ Maranghello (que o chama de “*mais musical dos cineastas argentinos*” em “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”), Tirri e David Oubiña, por exemplo.

período: “Com a sua vocação de crítica social, esse filme ainda respeitava os protocolos de uma estética testemunhal, devedora de Fernando Birri.”²⁵ Em seguida, Fischerman fez um novo curta-metragem, *Para uma despedida*, “de tema semi-documental”, segundo definiu em uma reportagem²⁶. Nesse período, também trabalhou como repórter e câmera em redes de TV argentinas e também para a RAI italiana.²⁷ Neste trabalho diário de produção de telejornais Fischerman “fez de tudo”, segundo ele próprio: “de crimes a concursos de beleza, de greves a festas populares”²⁸. A partir de 1963, passou a se dedicar à produção e direção de filmes de publicidade, que a partir daí se tornou sua atividade de sustento, o que ocorreu até meados da década de 1980. Seu início nessa carreira se deu através da empresa de Fernando Solanas, que naquela época também se dedicava à produção de filmes publicitários como fonte de renda.²⁹

2.1 - Publicidade

As relações entre a produção de cinema e a publicidade têm graus de complexidade e de risco e muitas vezes foram alvo de discussões e críticas. De certa maneira, a publicidade pode ser a morte do cinema por poder consolidar vícios de linguagem –por exemplo, o da tendência ao exibicionismo técnico e ao uso banal de efeitos; além disso, o discurso de publicidade, em praticamente todas as situações nas sociedades ocidentais de nossos dias, relaciona-se com o mundo a partir do apelo comportamental por interesse monetário. Esse vício de origem, ao contaminar o desejo de cinema, pode levar à produção de obras ocas, banais: por repetir procedimentos automaticamente, sem surpresa e diferença nas escolhas; por pretender conduzir nossa percepção como um vendedor tentando passar a conversa numa pessoa distraída.

No entanto, essa ligação entre cinema e publicidade não se dá apenas pelo uso dos mesmos meios materiais. Se o uso de determinados efeitos visuais pode ser

²⁵ David Oubiña, *El silencio y sus bordes – modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

²⁶ “Alberto Fischerman e seu filme auto-financiado”, reportagem do jornal *La Nación*, edição de 16/05/1969.

²⁷ Conforme as informações do *Diccionario de directores del cine argentino*, de Adolfo C. Martínez. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

²⁸ Citado em: “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, de César Maranghello, publicado no livro *El Grupo de los 5 Y Sus Contemporáneos*, já mencionado.

²⁹ Em “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”.

tornar viciosamente banal, a manifestação disso nos filmes não depende que seus diretores tenham tido carreira prévia na publicidade— como exemplos em série podem ser comprovados na produção industrial de filmes das últimas décadas. E, por outro lado, se o vício do esforço de convencimento pode tornar certos filmes excessivamente didáticos ou, nos piores casos, simplesmente constrangedores, esse desejo de convencer o espectador de uma determinada idéia pode ser também um motivador potente para o cinema.

Fischerman foi instado a falar da relação com a publicidade algumas vezes ao longo da carreira e não se furtou a defender o ofício. Em 1969 (na época de lançamento de *The Players vs. Ángeles Caídos*), numa reportagem do jornal *La Nación*, ele foi enfático:

Qual obra de arte não é feita por encomenda? Um mural de Piero Della Francesca também era publicidade, e até a pintura do século XV era publicidade religiosa. Goya, ao pintar a família real, fazia publicidade. A publicidade foi um bom jeito de me exercitar continuamente no cinema. O filme de publicidade é como qualquer outro. Exige trabalho, atenção, criatividade. Esses exercícios me valeram, paradoxalmente, a segurança expressiva. Eu produzo entre cinquenta e setenta filmes por ano, aproximadamente um por semana. Devo ter feito uns trezentos curtas publicitários. É um excelente aprendizado formal e me foi muito útil.³⁰

Mas os riscos eram latentes e eram percebidos. Em um depoimento, Rafael Fillippeli reconheceu que a relação entre os projetos de cinema e a produção de publicidade levava Fischerman e seu grupo a terem “*uma vida um pouco esquizofrênica*”³¹. Se os filmes de Fischerman realmente conseguem passar incólumes por estes vícios, esta é uma questão que, possivelmente, cada um deles terá respondido de modo diferente. Há consideráveis diferenças mesmo entre os filmes da fase final, que tiveram maiores pretensões de bilheteria – e talvez por isso o humor *avacalhado* e agressivo seja um dos aspectos mais interessantes de *La clínica del dr. Cureta*.

2.2 – O Grupo dos Cinco

Além de servir como “oficina de narrativa”, o trabalho como publicitário permitiu a Fischerman encontrar alguns parceiros de jornada. Naquele momento, a

³⁰ “Alberto Fischerman e seu filme auto-financiado”, reportagem do jornal *La Nación*, edição de 16/05/1969.

³¹ No documentário *Alberto Fischerman: entre la vanguardia y el comercio* (UBA/2009).

chamada Geração dos 60 já estava consolidada e vivia uma crise devido ao fim do apoio financeiro estatal que era dado pelo INC – que foi encerrado em 1966, como já mencionei. Alguns movimentos de renovação, então, surgiram de cineastas que se agregaram em torno de idéias comuns, denominando-se explicitamente como “grupos”. Fernando Solanas e Octavio Getino, diretores de *La Hora de Los Hornos*, compuseram o Grupo Cine Liberación; enquanto o documentarista Raymundo Gleyzer, por sua vez, criou o Grupo Cine de la Base. Foi nesse cenário que, em 1968, Fischerman se juntou com alguns colegas que também faziam filmes publicitários e pretendiam produzir seus primeiros filmes para compor o chamado Grupo dos Cinco. Entre 1968 e 1969, o grupo teve quatro filmes de longa metragem prontos: Ricardo Becher lançou *Tiro de Gracia*, Raúl De La Torre fez *Juan Lamaglia y Sra.*, Néstor Paternostro exibiu *Mosaico* e Alberto Fischerman filmou *The Players vs. Los Angeles Caídos*. Exceto por *Juan Lamaglia y Sra.*, os outros filmes foram rodados em preto e branco e só foram exibidos em salas pequenas. O quinto cineasta do grupo foi Juan José Stagnaro, que então já se tornara um diretor de fotografia de bastante prestígio (havia fotografado, por exemplo, o já mencionado filme de Leonardo Favio *El romance del Aniceto y la Francisca*). Stagnaro, em 1968, chegou a filmar e montar *El Proyecto*, título azarado para um filme que nunca foi finalizado. De todos eles, apenas Ricardo Becher já havia feito um longa metragem anteriormente. Seu *Tiro de Gracia* frequentemente é apontado como uma versão portenha do universo *beatnik*. Ao vê-lo, tive a forte impressão de que, de todos estes filmes, é o que mais permite uma aproximação com o universo estético do cinema marginal brasileiro. Sobre a relação com os colegas do Grupo, algumas décadas depois Becher afirmou o seguinte:

O que nos uniu foi um *approach* do tipo empresarial. A tal ponto que fizemos um estúdio de filmagem, que nos saiu caríssimo. Queríamos ver o que podíamos fazer para promover melhor os nossos filmes, que caminhos deveríamos tomar... Mas tudo se desfez rapidamente. Nestes caminhos, não tínhamos muito a ver uns com os outros.³²

Na época, no entanto, seus companheiros tiveram fé no projeto conjunto. Stagnaro definiu assim as pretensões do Grupo: “*nos unimos pelo aqui e agora, pelo momento que vamos viver (...). Tentamos fazer filmes sem nenhum tipo de pressão, ou seja, com total liberdade de ação e tempo*”. Paternostro também demonstrou entusiasmo na definição do projeto: “*Um cinema desmistificador, que também será visto pela maior quantidade de pessoas possível*”. Para De La Torre, o aspecto mais importante do Grupo era a crítica exercida

³² Entrevista de Ricardo Becher no livro “Generaciones 60/90”, de Fernando Martín Peña (Editor), Buenos Aires: Malba/Fundación Eduardo F. Constantini, 2003.

com lealdade: “É um grupo de cinco diretores que estão fazendo seus primeiros filmes e que, contrariamente ao que é mais comum, se juntam para conversar sobre seus filmes sem ter medo de críticas mais fortes.”³³

Filipelli apontou que o elo fundamental entre eles era terem a mesma origem profissional e de geração, notando ainda como sua perspectiva diante do mercado não era de recusa completa, mas essencialmente reformista, sustentando a perspectiva de serem bem sucedidos comercialmente:

Convém esclarecer desde o princípio que a palavra “Grupo” designa, neste caso, uma comunhão de idade, formação profissional e estratégia para produzir cinema (...). O grupo tinha uma idéia de produção e de distribuição que, para dizer na linguagem franca da época, implicava numa posição reformista: intervir de forma diferente e independente dentro dos espaços instituídos, ao invés de retirar-se deles para impugná-los de maneira radical.³⁴

O otimismo dessa perspectiva reformista levou David Oubiña a avaliar a proposta do Grupo dos Cinco como “anacrônica” e “tímida”:

Menos complexo do que a Geração dos 60 na sua proposta estética e com menos recursos do que as estruturas industriais tradicionais, o Grupo dos Cinco tampouco pretendeu gerar – como o cinema experimental ou o cinema político – outros circuitos de exibição. Sua tímida aposta consistiu em propor alternativas de produção e distribuição (prescindindo de um produtor e criando uma companhia distribuidora), que lhes permitiram seguir se beneficiando dos mesmos espaços de exibição do cinema comercial.³⁵

Naqueles anos de crise de financiamento, esses cineastas aproveitaram sua experiência na publicidade, beneficiando-se do acesso a estúdios e equipamentos e arcando com as despesas de seus filmes. Conforme revelou o comentário de Becher já citado, embora todos pretendessem levar adiante projetos autorais de cinema, de certa maneira, o ponto de união do projeto era terem a mesma ambição profissional de dirigir filmes – e seus filmes não apresentavam características fortes que os unissem. Octavio Getino, ao observá-los também sob a ótica da origem profissional, apresenta uma opinião bastante negativa sobre os resultados apresentados pelos filmes, inclusive *The Players vs. Ángeles Caídos*:

Exceto Rodolfo Kuhn, que havia procurado enfocar criticamente os modelos da sociedade de consumo em *Pajarito Gómez*, os outros cineastas iniciados no curta metragem e consolidados produtivamente com seu trabalho em publicidade não fizeram nada além de levar ao cinema alguns esboços autobiográficos ou experiências formais, nos quais só se destacava o nível técnico eficiente, proporcionado pelo trabalho intenso na publicidade. Isto era visível em filmes como

³³ Depoimentos citados em: “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, já mencionado.

³⁴ Em “Una combinación fugaz y excepcional: El Grupo de los Cinco”, já citado.

³⁵ David Oubiña, *El silencio y sus bordes – modos de lo extremo en la literatura y el cine*, já citado.

Mosaico, de Nestor Paternostro, *Tiro de Gracia*, de Ricardo Becher, *Tute Cabrero*, de Juan José Jusid, *The Players vs. Ángeles Caídos*, de Alberto Fischerman.³⁶

Maranghello chamou a atenção também para o fato de que estes filmes foram feitos com recursos próprios dos seus realizadores, o que naturalmente foi um fator importante para a união do Grupo:

Este *cinéma d'auteur* foi conhecido como “a onda publicitária” porque todos os seus participantes – inclusive Fischerman – utilizaram os ganhos de seus trabalhos naquele meio para financiar seus primeiros filmes. Seus integrantes não buscaram uma unidade de critério temático ou estético, nem se ligaram a um tipo específico de cinema, mas trataram de introduzir novas formas de produção.³⁷

No caso de *The Players vs. Ángeles Caídos*, por exemplo, é possível calcular, se não com precisão, com alguma proximidade o valor de produção do filme. Segundo declarações de Fischerman dadas numa entrevista feita pouco antes do lançamento do filme, seu custo ficou um pouco abaixo de 10 milhões de pesos³⁸, o que resultaria em cerca de US\$ 28.500,00 na época.³⁹ Atualizando esse valor segundo uma inflação média do dólar de 4,4% ao ano, isso significa algo próximo de um valor de 180 mil dólares em 2012. Considerando que estavam incluídas as despesas com negativos e laboratório, esse valor parece baixo, porém factível.

Estas novas formas de produção são comuns a boa parte do cinema experimental que estava se fazendo em outros lugares do mundo, inclusive no Brasil. Suas características, segundo Maranghello, eram as seguintes: “*trabalharam com equipes reduzidas, filme ultra sensível, câmeras leves, técnicos jovens e planos de filmagem sem limite de tempo.*”⁴⁰ A mesma descrição poderia ser usada para algumas dezenas de filmes feitos naqueles mesmos anos por jovens de vários países. Na Argentina, aquele gesto marcou um rompimento com os modelos até então vigentes – de modo ainda mais notável do que em outros lugares. A comparação com o caso brasileiro torna isso evidente: enquanto Sganzerla podia dizer para os jornalistas do Pasquim que os jovens realizadores do Cinema Marginal traziam “uma velha novidade” (a câmera na mão e a produção de baixo custo que caracterizaram o cinemanovismo), na Argentina os ares de modernidade trazidos pela Geração dos 60 não foram tão marcados pela redução de custos quanto aqui. Mesmo que não fizessem produções

³⁶ *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*, de Octavio Getino, Buenos Aires: Ed. Ciccus, 2005.

³⁷ Em “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, já citado.

³⁸ “Alberto Fischerman e seu filme auto-financiado”, reportagem de La Nación, 16/05/1969.

³⁹ Há uma tabela indicando as variações do câmbio entre o dólar e a moeda argentina disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Historical_exchange_rates_of_Argentine_currency

⁴⁰ Em “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”.

de alto custo, não interessou à maior parte dos realizadores da Geração dos 60 buscar uma “estética da fome” similar à de Glauber Rocha. A perspectiva histórica do surgimento desse novo modelo de produção fez Néstor Tirri apresentar uma visão, ainda que crítica, um pouco mais positiva da herança deixada pelo Grupo:

Vem sendo repetido até a exaustão, de fato, que o tão sonhado Grupo dos Cinco nunca existiu. Parcialmente verdadeira, essa frase é também parcialmente errônea. O que nunca existiu foi uma *estética comum* que sustentasse no tempo a produção e os legados destas pessoas como um movimento coerente. Ainda assim, o que produziram alguns dos Cinco e vários dos seus contemporâneos persiste como um modelo remoto e antecipatório do que hoje conhecemos como “cinema independente”.⁴¹

Filippelli também chamou a atenção para o contexto histórico daquele momento, quando filmes europeus “de arte” tinham bom público cativo, o que, de certa maneira, justificava a convicção otimista partilhada pelo Grupo de que era possível fazer um cinema “de autor e de público”:

O Grupo tinha também a convicção de que existia um público (educado nos cineclubes e sensibilizado pela modernização cultural) que poderia estar esperando um cinema argentino diferente. Este público novo, que também figurava como hipótese no cinema de Solanas ou no filme contemporâneo de Ludueña, era produto e produtor da radicalização política, do Maio francês e do Cordobazo⁴². Se, frente a estes acontecimentos, o grupo Cine Libertación pretendia fazer apenas filmes estritamente políticos, o Grupo dos Cinco não pretendia ter uma relação programática com a política. Ao contrário, a esquerda política criticou nos filmes do Grupo o seu alto grau de subjetividade, os sinais de uma concepção pessoal das ideias e dos afetos.⁴³

O otimismo do Grupo não teve em vista o seguinte problema: os filmes europeus de sucesso na época não contavam apenas com o valor de mercado dos nomes dos seus diretores; isso decerto era bastante importante, mas já havia também uma estrutura de distribuição que facilitava a difusão destes filmes. Fischerman foi sereno ao comentar uma vez sobre isso, ao falar do público de *The Players...*: apontando que tivera um público “*equivalente ao de um filme de Godard ou de Skolimowski*”⁴⁴, ele notou que os filmes desses realizadores tinham sustentação econômica por serem exibidos em vários países – e isto o seu filme não conseguiu,

⁴¹ Néstor Tirri, “Cinco... y algunos más”, publicado em *El Grupo de los 5 Y Sus Contemporáneos*, já citado.

⁴² Movimento contrário ao governo ditatorial, ocorrido em maio de 1969 na cidade de Córdoba, na Argentina (depois de manifestações em Rosário e Tucumán), quando uma série de greves e protestos, diante da repressão, levou à ocupação de fábricas, criação de barricadas e até incêndios de fábricas estrangeiras. Embora a repressão tenha acabado com os protestos, nos meses seguintes as consequências seriam bem-sucedidas para os opositores, chegando à queda do ditador Onganía no início de 1970.

⁴³ Rafael Filippelli, “*Una combinación fugaz y excepcional: El Grupo de los Cinco*”, já citado.

⁴⁴ Em: “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, já citado.

assim como os dos seus colegas. Na verdade, *The Players...*, o mais radical de todos os filmes do Grupo dos Cinco, ironicamente foi também o mais bem sucedido na sua carreira comercial. Conforme apontou Néstor Tirri, os filmes feitos pelo grupo se tornaram “*um material que, majoritariamente, circulou nas margens da exibição e, em alguns casos, não chegou a ser exibido nas salas convencionais.*”⁴⁵ O fato de justamente o mais radical e menos convencional dos filmes ter sido o que mais provocou interesse do público é um bom indicativo de quão paradoxal era a situação de mercado dos filmes que se apresentavam como “artísticos”. Segundo Maranghello, o fracasso das expectativas comerciais acabou condenando o projeto do Grupo a se tornar praticamente invisível para o público:

Ainda que tenham sido elogiadas pela crítica, as rupturas formais destes filmes, seus temas, estilos e elencos não atraíram o público. Foram lançados de forma dispersa e tiveram que superar as mesmas armadilhas: problemas de distribuição e exibição, estréias sem a bênção oficial dos festivais, lançamentos em salas pequenas e em datas inoportunas. Como resultado, obtiveram um fracasso quase unânime de bilheteria. Deste modo, constituíram uma geração renovadora que, para os espectadores do seu tempo, passou despercebida.⁴⁶

2.3 – *The Players* vs. *Ángeles Caídos*

The Players vs. *Ángeles Caídos*, no entanto, se apresenta inteiramente diferente dos filmes dos seus colegas de grupo – não há “reformismo”, não há qualquer margem de negociação com as convenções clássicas da linguagem cinematográfica. Ao contrário, o filme inteiro se constrói a partir de um desafio a elas. Apontando ali um ponto de partida que teria continuidade nos filmes que Fischerman fez nas décadas seguintes, David Oubiña se referiu a isso num trecho da sua análise do filme:

Não é por acaso que o filme surge no seio de um grupo cinematográfico caracterizado por uma proposta estética bastante moderada, e só aparentemente isso pode sugerir uma contradição. Porque, precisamente, o extremismo do filme de Fischerman pressupõe uma convenção consolidada - que é negada, mas é sobra a qual se faz o recorte. Sua oposição consiste em confrontar um tipo de discurso fílmico contra aquilo que ele mais teme: o improvisado, a ausência de uma narrativa ordenada, a dispersão, o inorgânico. *The players* vs. *Ángeles Caídos* revela de que modo um cinema dominante só pode se impor através da exclusão de toda forma de representação alternativa; neste sentido, o filme funciona como uma condensação ambígua de uma série de tensões (entre política e estética, entre narração e indeterminação, entre cinema comercial e cinema experimental) que pouco depois

⁴⁵ Néstor Tirri, “Cinco... y algunos más”, já citado.

⁴⁶ Em: “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, já citado.

começariam a se polarizar não apenas dentro da obra do cineasta, mas também no contexto cultural argentino. A série que começa com *The players vs. Angeles Caídos* e continua em *La pieza de Franz* e em *Gombrowicz o la seducción* inaugura um olhar antes desconhecido para o cinema argentino sobre o que deve ser e o que deve fazer um filme. Para dizer nos termos antagônicos com que trabalha Fischerman: debaixo da superfície resplandecente dos jogos dos Players, a ameaça dos Anjos caídos está sempre à espreita.⁴⁷

Porque talvez o aspecto mais interessante do movimento que Fischerman fez no seu início de carreira é que o seu primeiro filme apresentou o oposto das tendências mais constantes nos filmes de cineastas com origem na publicidade – ou, para usar um termo musical, apresentou o contraponto destes filmes. Ao invés de se satisfazer com os clichês de linguagem, seu gesto foi o de examinar os aspectos mais delicados e ambíguos dos usos dessa linguagem. Logo na época de estreia, isso foi apontado por Edgardo Cozarinski num texto em que registrou seu entusiasmo com o surgimento do filme:

O aspecto que vincula os Cinco é que são diretores de publicidade - escola generosa, por um lado, o acesso aos meios materiais que oferece; e perigosa, por outro lado, pela deformação ideológica que implica. No caso de Fischerman, os riscos desta prática aparecem redimidos por uma imaginação enérgica e um sentido de linguagem que o aproxima da vanguarda européia mais atual; será interessante ver como os outros quatro terão lidado com as armadilhas do sensacionalismo, do excesso de decoração e da mera comodidade de ignorar prazos e limites de celulóide durante as filmagens⁴⁸.

Um fator que torna isso evidente é a relação que a narrativa de *The Players* tem com seus atores: ao invés de se fundamentar com o fetiche de ser a adaptação idealizada e tradicional de *A tempestade*, a última peça de Shakespeare, o filme promove uma constante reinvenção de maneiras de encená-la. A trama do filme não é complexa, não é nada realista e não faria sentido senão para uma experiência como essa. É a seguinte: num estúdio de filmagem, um grupo de atores (os “Anjos caídos”) é desalojado por outro (“The Players”). Ao ser desalojado, o grupo passa a se esconder nos andares de cima, planejando retomar a posse do lugar. Enquanto isso, sem se dar conta do perigo, *The Players* ensaiam uma versão de *A tempestade* – peça cujo enredo a permite ser vista como uma representação da própria criação artística, com o demiurgo Próspero tendo poderes equivalentes aos do criador de narrativas.

⁴⁷ David Oubiña, *El silencio y sus bordes – modos de lo extremo en la literatura y el cine*, já citado.

⁴⁸ Edgardo Cozarinski, “¡Llegaron los players!”, artigo publicado na revista *Primera Plana* na edição de 17 de junho de 1969 (republicada em *El Grupo de los 5 Y Sus Contemporáneos*). A tradução deste texto, como de todos os demais citados que não foram publicados em português, foi feita por mim. Neste caso, é preciso notar que traduzi para “sensacionalismo” o termo original “efectismo”. Não é uma tradução inteiramente adequada, mas me pareceu ser a melhor, uma vez que o termo “efectismo”, que seria algo como um deslumbre pelo mero efeito, não existe em português.

O filme trabalha conscientemente com esse esquema de analogia, tornando-se ele próprio uma versão possível para *A tempestade*. Nela, Próspero, onipotente e invisível (ou quase), é representado pelo autor do filme (mais exatamente, é representado pelas escolhas que este faz ao longo do filme), e ambos os grupos de atores são equivalentes aos naufragos perdidos na sua ilha.

Ilha que, por sua vez, seria o estúdio de filmagem, portanto o cinema? Ou seria a Buenos Aires de 1968 da juventude argentina, distante da Europa?

Luminosos e vencedores no duelo pela posse do lugar (estúdios que, por sua vez, tinham luz no próprio nome: Lumiton), *The Players* acabam ocupando a maior parte da narrativa, cabendo aos autoconscientes e amargurados Anjos Caídos a luta não apenas pelo estúdio, mas também pelo próprio filme (e pelo cinema, por que não?).

Embora a consciência da presença fantasmagórica dos Anjos Caídos seja fundamental ao que se passa na tela, essa enunciação do enredo não dá conta do que o filme apresenta. Num depoimento bem-humorado dado décadas depois, o técnico de som Bebe Kamin afirmou que não era correto afirmar que o filme foi 100% improvisado: “foram apenas cerca de 90%”.⁴⁹ O próprio Fischerman, numa entrevista concedida na época, tentou explicar as razões que o moviam a lidar com o fator dos improvisos dos atores:

Creio que nós, argentinos, estamos muito travados e, se programamos algo, sai frio e morto; por isso optei pelo segredo e pela improvisação, para conseguir naturalidade e calor humano. O que eu queria realizar era algo que dependesse de uma descoberta interior. Creio que consegui comunicar as relações elementares que se estabelecem no plano cinematográfico. Meu filme não trata de algo concreto, uma vez que aquilo que é concreto é o filme em si. Através da ficção, quero chegar à realidade de uma maneira profunda.⁵⁰

Ao longo dos anos seguintes, o cineasta iria manter relações oscilantes com seu filme de estréia - a ponto de, no final da década de 1980, afirmar que preferia que ele não fosse exibido na mostra dedicada a seus filmes que se realizou em Rotterdam. No entanto, numa entrevista concedida nos últimos anos de vida, ele voltou a rememorar as ambições que o moveram:

Discurso explícito sobre o ator, que nas suas improvisações crê exercer uma liberdade que a montagem castradora fará ser vista como ilusória. *Happening* pessimista. Óbvia referência ao Maio de 68, que estava acontecendo nas ruas francesas na mesma época das nossas filmagens. Último filme rodado nos estúdios Lumiton, *A Ilha da Tempestade*, o espaço cênico predestinado. O Grande Teatro do

⁴⁹ ⁴⁹ No documentário *Alberto Fischerman: entre la vanguardia y el comercio* (UBA/2009).

⁵⁰ Em: “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, já citado.

Mundo. Próspero, o demiurgo, o diretor ausente, onipresente.⁵¹

The Players vs. Angeles Caídos usa essa sua trama simples como uma espécie de rede para se desenrolar em outra direção: os ensaios da peça, as coreografias e sobretudo a festa final dos Players parecem ser não somente meras reproduções de cenas guiadas por um roteiro pré-escrito, mas registros diretos do ambiente das filmagens; dessa forma, indicam que o interesse central do filme é a sua própria reinvenção constante. Fischerman naquele momento tinha bastante clareza da ruptura que seu filme propunha dentro do cenário do cinema argentino:

Na verdade, a existência de um roteiro não muda as coisas. Em todo caso, não ajuda a explicar. Mas se sou obrigado a explicar algo, direi que esse filme quer representar minha aproximação do cinema. É uma parábola sobre o fracasso e o triunfo do ator. Num estúdio de filmagem, convivem dois grupos de atores. Os primeiros, os “players”, conhecem o sucesso, são os triunfantes. Os outros são os de pouca sorte. Constituem um grupo de desabrigados que ameaçam constantemente o outro. Os protagonistas estão separados, num paralelismo subjacente que é feito com *A Tempestade* de Shakespeare, ensaiada várias vezes, muito mal, pelo grupo – e os “Anjos caídos” arriscam incursões para provocar um enfrentamento. O filme tem uma carga pirandelliana. O que se questiona é a própria motivação do filme, a sua própria existência. Na parte final, um “anjo”, que no início era um aspirante e se tornou um líder, sugere, entre outras coisas, a possibilidade de destruir o filme. O conjunto pretende mostrar a essência comum a sucesso e fracasso. Filmei de uma forma muito livre, se assim preferirem considerar, uma questão elementar: quem sou eu frente ao cinema?

(...) Não me preocupei com a parte comercial. Me dedico a um cinema que considero de investigação.⁵²

Num depoimento dado alguns anos depois, o cineasta voltou a falar sobre o que o motivava a fazer o filme, relacionando a experiência de risco com os atores com seu desejo de propor o filme com uma reflexão sobre a própria linguagem cinematográfica:

Em 1968, fiz o longa metragem *The players vs. Angeles caídos*, que eu mesmo produzi, com total liberdade e pretendendo romper toda a retórica, sem nenhum condicionamento. O filme nasceu como uma reação ao roteiro que eu tinha terminado um mês antes; se chamava $X - Y = 0$, e esta equação tratava de dois amigos de infância, um aventureiro e um designer, que não se viam ao longo da história. Quando comecei a ensaiar com os atores, eu sofri uma crise ao me dar conta de que me frustrava a impossibilidade do verdadeiro. Talvez por eu estar atado à verossimilhança.

Os atores me despertaram uma profunda ternura quando aconteceu aquele momento em que um tenta mostrar ao outro como é bom ator. A partir desse problema teórico, apareceu a idéia do que seria o filme (...). A Associação de Atores me exigia um roteiro, então eu escrevi ele em três dias, como um desafio a essa regra rígida, e depois filmei o roteiro quase integralmente, para demonstrar que a história

⁵¹ “Actor rebelado, actor revelado”, entrevista com Fischerman publicada na revista *Film* nº 2, de junho-julho de 1993.

⁵² “Alberto Fischerman e seu filme auto-financiado”, reportagem de *La Nacion*, 16/05/1969.

não passava por ali. A filmagem foi programada para dezenove dias, então filmei dezenove cenas que, ainda que tivessem a autonomia interna que me interessava, encarnavam a estrutura referencial do que eu queria mostrar: a perda de um status de proteção, o profissionalismo, a marginalidade

(...) O filme simulava contar uma ou várias histórias, mas era como se fosse uma história que parecia começar várias vezes, embora nunca começasse. Sempre considerei que a história, o enredo, invariavelmente vai contra o filme e conduz a retórica. Se em *The players...* fiz uma experiência em que a cada vez que insinuava começar a história se rompia, fosse na filmagem ou mesmo na montagem, é porque considero que essa é a única maneira de fazer uma investigação sobre o próprio cinema.⁵³

Movido por este intuito de provocar junto ao público a incerteza quanto aos rumos do filme/cinema, *The Players vs. Angeles Caídos* termina de maneira desconcertante, após os Anjos caídos serem derrotados e a festa se realizar. No instante final do filme, o ator Clao Villanueva, intérprete de um dos Anjos caídos, faz uma crítica dos condicionamentos e das limitações inevitavelmente impostos aos atores pela formulação cinematográfica. De forma tensa e pausada, o ator/personagem desabafa o seguinte:

Aqui havia um compromisso desde o princípio: a possibilidade de mudar absolutamente tudo. De mudar as regras do jogo, de mudar o jogo, os jogos, tudo que aconteceu aqui, de modificar absolutamente tudo, desde o princípio. E ninguém fez nada... Está em nossas mãos fazer o que não fizemos; quer dizer, se nos damos conta de que podemos nos mexer, de que podemos romper o enquadramento, que podemos deixar os artistas nervosos, que podemos esperar que o diretor interrompa... Que podemos fazer tudo isso e continua-se filmando... Talvez se nós tivéssemos destruído o filme... Quer dizer, a possibilidade de destruir tudo, a possibilidade de começar de novo...

Neste momento, após o personagem-ator fazer esta crítica das pretensões de liberdade experimental, seu depoimento é interrompido e surge na tela uma legenda crescente - a proposta final do Próspero oculto: “Inventar os jogos”. O ator pode se manifestar dentro do filme, consciente de que o controle está na montagem que foi feita do seu discurso, que o interrompe quando quer. Mas a frase final indica que a montagem-demiurgo tampouco se satisfaz com esse controle que exerceu. A frase marca uma proposta (um apelo?) ao espectador: faça a sua parte. Para usar a metáfora sugerida pelo próprio cineasta sobre seus filmes: *The players...* se encerra como um relógio que deixou algumas peças de fora, peças que os ponteiros terminam apontando, como se indicassem que, sem elas, não há como funcionar. São jogos que não funcionam sem invenção.

⁵³ Da seleção de entrevistas de Alberto Fischerman publicada no livro “Generaciones 60/90”, já citado.

The Players vs. Angeles Caídos estreou em Buenos Aires em 11 de junho de 1969, depois de ter sofrido alguns cortes por decisão da censura argentina, exercida pelo Ente de Calificación, o órgão público responsável pela tarefa. Conforme relatou César Maranghello:

O filme foi qualificado como “A, para salas especiais”, ainda assim sofrendo alguns cortes por parte do Ente de Calificación: três minutos e meio de uma cena amorosa entre um ator e um boneco de manequim; um beijo entre dois homens; a brincadeira de três atores com a sombra de uma cruz (“uma brincadeira patética que o Ente descreveu como ‘paródia irreverente do calvário’) e vários planos do estupro de Marta Campana, que praticamente desapareceu.⁵⁴

A estreia, embora tenha se limitado a uma única sala do circuito, obteve boa resposta do público, tendo permanecido algumas semanas em cartaz e provocando boas discussões entre os cinéfilos e críticos. Natalio Koziner, sócio de Fischerman na publicidade e produtor do seu *Los días de junio* (1985), comentou que era comum na época haver uma certa polarização entre os cinéfilos favoráveis ao cinema militante de *La hora de los hornos* e os “formalistas” defensores de *The players...* Mais à frente, essa polarização será um assunto retomado neste texto. De todo modo, é preciso lembrar de algumas sutilezas do caso: uma, que *La hora de los hornos*, ainda que se assumindo militante (e justamente por essa razão), não é um filme “tradicional”, que faz uso convencional dos recursos da linguagem audiovisual; outra, que Fischerman se referiu a *La hora de los hornos* com admiração pelo menos uma vez⁵⁵; e, finalmente, que o próprio Solanas, em diversas entrevistas, foi bastante crítico da arte militante que abre mão das inovações⁵⁶ (se ele de fato se manteve coerente com essas afirmações, essa seria uma outra questão).

O filme não passou totalmente em branco no exterior. *The players vs. Angeles caídos* foi convidado para a mostra informativa do Festival de Cannes, foi exibido também no Festival de Pesaro e ganhou o prêmio de melhor filme no Terceiro Encontro do cinema latino americano, em Barcelona. O futuro cineasta Edgardo Cozarinski escreveu na época do lançamento um texto que não escondia seu entusiasmo com a descoberta de *The players...*, já então tratando o filme como um marco, uma ruptura definitiva:

O cinema argentino nunca conheceu nada parecido, e mesmo dentro do contexto internacional contemporâneo é um filme desconcertante, talvez único: chama-se *The Players vs. Angeles Caídos*, e desde a semana passada, num sótão da Avenida

⁵⁴ Em: “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, já citado.

⁵⁵ Num trecho da seleção de entrevistas de Alberto Fischerman publicada no livro “Generaciones 60/90”, já citado.

⁵⁶ Como se pode conferir, por exemplo, em *Solanas por Solanas: um cineasta da América Latina*, entrevista a Amir Labaki e Mario J. Cereghino. São Paulo: Iluminuras, 1993.

Corrientes, proclama a necessidade de uma desordem salutar, as bondades de uma arte aleatória.

(...) Pois o resultado é que *The Players...*, apesar de complexo, não é difícil; embora admita várias leituras, não se esgota em nenhuma delas: meditação sobre as relações do ator com seu ofício, ensaio sobre os vínculos pessoais e sociais enquanto jogo, versão livre de *A Tempestade* de Shakespeare, comédia musical com final feliz que pode ser vista enquanto se come chocolate ou, simplesmente, 80 minutos de celulóide impresso. Qual é a sua excepcionalidade? Seria miserável conceder a ele os méritos negativos de não ser uma reconstituição histórica nem um espetáculo folclórico como os que recebem os favores oficiais e conduzem o cinema argentino pelo caminho da arte dirigida. Em poucas palavras: é um filme argentino que participa do clima cultural criativo que nutre o que há de mais estimulante na arte contemporânea. Ou seja, um filme que vai além de sua condição de obra (concluída, fechada) para se voltar, com veemência, a uma condição de diálogo que espera e suscita uma resposta.⁵⁷

O texto de Cozariski não foi o único francamente positivo sobre *The Players vs. Angeles Caídos* feito na época do seu lançamento. Também a crítica do jornal *La Nacion* se posicionou de forma favorável, ainda que um pouco mais reticente e cuidadosa:

The players... representa para a nossa cinematografia um trabalho de interesse singular: é um filme experimental, no sentido mais amplo e cabal do termo. Bom? Ruim? As qualificações habituais parecem inoperantes neste caso. Não se pode julgar esse filme com o mesmo parâmetro dos demais. Seu tom insólito, sua forma desconcertante e sua estrutura aparentemente caprichosa dificultam a sua compreensão. Este hermetismo é também, paradoxalmente, o que traz à obra o que ela tem de novo e de encantador.⁵⁸

Por sua vez, um texto publicado pela revista *Cine y Medios* intitulado “As ondas estão turvas: o velho ‘novo cinema’ argentino”, escrito pelo crítico Miguel Grinberg também na época de lançamento do filme, apresentava um panorama bastante negativo da produção argentina do período e, ao mencionar o filme de Fischerman, usou-o como um dos exemplos da fraqueza daquele conjunto:

Happening tedioso que deslumbrou aos frívolos, assumido como fracasso por um dos seus protagonistas no final da projeção, e que o diretor justifica como “obra tremendamente honesta”. É apenas o rascunho de um filme não materializado. Segundo seu autor, é destinado a “um determinado grupo mais avançado”. Em termos artísticos não traz nada de novo com relação a *esclarecimento*, e em termos de entretenimento carece de interesse, exceto para os amigos dos *interpretadores*. Reflexo de experimentos godardianos. (Grifos do autor)⁵⁹

⁵⁷ Edgardo Cozariski, “¡Llegaron los players!”, já citado.

⁵⁸ “Admirável filme de vanguarda do estreante Alberto Fischerman”, crítica não assinada, *La Nacion*, 12/06/1969

⁵⁹ “As ondas estão turvas. O velho ‘novo cinema’ argentino”, ensaio de Miguel Grinberg sobre o cinema argentino daquele momento, *Revista Cine y Medios*, n°2, primavera de 1969. O título original do texto, “Las olas bajan turbias”, fazia alusão a um clássico do cinema argentino, *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril. O artigo pode ser lido na íntegra no seguinte link: <http://www.boedofilms.com.ar/debates/grinberg.htm>

Num aspecto, julgar estas restrições de Grinberg depende da sensibilidade e disposição de cada um. Se podemos desconfiar do conceito de “esclarecimento” usado e questionar se o filme realmente não tem nada de novo que lhe seja próprio, não há o que fazer com relação à avaliação sobre o entretenimento. Voltarei a tratar desse texto de Grinberg mais à frente, mas agora é preciso apontar que as duas críticas feitas pelo crítico (a de não ter um ponto de vista inovador e a de ser enfadonho) são monotonamente comuns a obras não convencionais, seja justa ou injustamente. Essa repetição indica uma disposição: trata-se de aceitar ou não as regras propostas especificamente por cada obra - regras que, nestes casos, indicam a intenção de romper as regras dos modelos estabelecidos. Numa frase dita em uma entrevista, Fischerman deixou claro que tinha consciência disso: “*a mim interessa a possibilidade dada ao espectador para que descubra o que está acontecendo, não apenas no plano da trama, do enredo, mas também no da linguagem.*”⁶⁰

Depois de algumas décadas de exposições eventuais em cineclubes e lançamento pirata em VHS e DVD, *The players...* voltou a despertar um interesse renovado a partir da mostra *El Grupo de los 5 Y Sus Contemporáneos*, realizada em 2000 (que também gerou a publicação de uma das principais fontes deste capítulo, o livro organizado por Néstor Tirri e lançado pela Secretaria de Cultura de Buenos Aires no mesmo ano). Mais recentemente, David Oubiña publicou sua tese de doutorado no livro *El silencio y sus bordes*, enfocando as obras de quatro autores, entre eles o *The Players...* de Fischerman. Em certo trecho da sua análise, Oubiña tratou do modo como este plano “da linguagem” se apresenta no filme:

Em vez de ficções subordinadas que indicam a miniatura de uma estrutura dramática maior, há uma mútua sobredeterminação que conduz a um paroxismo da *mise-en-scène*. A chave do filme está na variação dos recursos e na facilidade com que atravessa a fronteira entre eles: improvisação e ensaio, artifício e espontaneidade, som direto e *playback*, montagem e continuidade, documentário e ficção. Seria possível dizer que *The players vs. Ángeles Caídos* é um filme sobre o que é fazer um filme.⁶¹

Em outro trecho, ao retomar o conceito de *happening* proposto por Fischerman numa entrevista já citada, Oubiña se baseou na radicalidade do filme em assumir seus riscos para fazer uma observação importante sobre as relações entre a experiência artística e a militância político-social:

⁶⁰ Da seleção de entrevistas de Alberto Fischerman publicada no livro “Generaciones 60/90”, já citado.

⁶¹ David Oubiña, *El silencio y sus bordes – modos de lo extremo en la literatura y el cine*, já citado.

A noção de happening estabelece um circuito fluido entre formas alternativas de expressão política e formas de expressão contracultural (...). De certo modo, Fischerman poderia ter dito que seu filme era uma obra de barricada. Contra a acusação de formalismo vazio, *The players vs. Angeles Caídos* afirmava a sua “forma ideológica” em um sentido bakhtiniano. Seu conteúdo radical é o seu formalismo radical.⁶²

Mas vale notar, de toda maneira, que a crítica de “formalismo” incomodou Fischerman, que se manifestou com clareza contra ela:

Ninguém pode deixar de retratar a realidade. Há oposições que foram definitivamente superadas: corpo-alma, subjetivo-objetivo. *The Players...* foi todo rodado no interior de um estúdio de filmagem precisamente para preservar a realidade. Neste sentido, ele se liga a um certo espírito caro ao expressionismo. Ou você acha que, em *O gabinete do dr. Caligari*, Carl Mayer e Robert Wiene não pretendiam retratar a realidade? Se eu tive que me refugiar num universo artificial, foi para me aproximar mais da verdade.⁶³

2.4 - Analogias

No princípio deste capítulo, ao mesmo tempo em que lembrei do risco das analogias, notei que elas são o modo natural e enriquecedor para compreendermos esse panorama, se não resultarem em simplismo e permitirem ressaltar semelhanças e diferenças. Se o Grupo dos Cinco tem um paralelo bastante óbvio com o Cinema Marginal brasileiro, tal como a Geração dos 60 teve com o cinemanovismo, é natural ver na ruptura provocada pelo filme de estreia de Fischerman algumas semelhanças com o efeito provocado pelo lançamento de *O bandido da luz vermelha*. Para comprovar isso, basta lembrar do texto de Carlos Reichenbach sobre o filme de Sganzerla ao ler o que Edgardo Cozarinski escreveu sobre *The Players vs. Angeles Caídos*. Ambos os grupos pretendiam radicalizar a herança assimilada de outros cinemas modernos, sobretudo a da Nouvelle Vague godardiana. “Uma influência bastante retórica e elitista que muitos de nós cineastas ainda estamos tratando de compreender e de nos livrar”, afirmaria Fischerman em meados da década de 1980⁶⁴, num momento de oscilação negativa da sua relação com seus primeiros filmes.

⁶² Idem.

⁶³ Da seleção de entrevistas de Alberto Fischerman publicada no livro “Generaciones 60/90”, já citado.

⁶⁴ Em: “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, já citado.

No entanto, há algumas diferenças importantes a se considerar ao propor essa aproximação entre os papéis cumpridos pelo filme de Fischerman e pelo filme de Sganzerla. Uma delas é que o argentino não pretendeu marcar tomadas de posição sobre o panorama da produção cultural do seu país, ao contrário de Sganzerla. Podemos pensar de que maneiras *The Players vs. Angeles Caídos* se abre para interpretações alegóricas na sua narrativa dualista - um mundo encerrado como um aquário, habitado por bons e maus, agitados e sombrios, alegres e ressentidos, levianos e ambiciosos. Seja como for, o esquema dicotômico do enredo corta pela raiz qualquer esforço de interpretação pelo viés da alegoria social totalizante. *The Players vs. Angeles Caídos* não pretendia dar conta do contexto cultural argentino com a abrangência distópica do filme brasileiro, nem tampouco erguer a bandeira de um novo projeto estético; de certo modo, seu objetivo era nada além de existir. Na verdade, como veremos mais à frente, talvez seja arriscado afirmar até mesmo que Fischerman era movido por um projeto estético determinado, do tipo que tem propostas e ancestrais já definidos - ele talvez nem mesmo tivesse projeto, apenas o desejo de fazer um filme que conseguisse reinventar o cinema. De todo modo, até por esta razão, a definição de Sganzerla para seu trabalho - “um filme de cinema” - certamente é adequada para *The Players...*

Há ainda outro aspecto que distancia o filme de Fischerman de *O bandido da luz vermelha*: enquanto o filme de Sganzerla propôs uma estética que abrangesse a deglutição do lixo, *The Players...* depende de uma relação forte com a tradição canônica ocidental, mesmo que através da ruptura paródica - afinal de contas, o filme de Fischerman tomou como base *A tempestade*, a última peça de Shakespeare. O filme de Fischerman não é irônico com o modelo narrativo tradicional, ele procura fazer oposição explícita a esse modelo; por isso, também não se encaixa no modelo dos “filmes péssimos”. No entanto, se Sganzerla nunca buscou uma relação tão forte com a tradição (seus mitos fundamentais foram determinados artistas do século XX, como Orson Welles e Jimi Hendrix), há um caso um pouco semelhante ao gesto de *The Players...* entre os filmes *marginais*: é *A Herança*, a versão rural de Ozualdo Candeias para o *Hamlet* shakespeariano. Mas há um aspecto fundamental que distancia os dois filmes: enquanto *A Herança* é basicamente um esforço de adaptação do clássico de Shakespeare - evidentemente irônica e inventiva, com seus personagens que falam com vozes de animais, mas visivelmente comprometida com

a fidelidade à base da trama -, *The Players...* pretende ser uma crítica do cinema usando *A tempestade* apenas como paráfrase, quase como um *McGuffin*.⁶⁵

Mas se há um filme no grupo do Cinema Marginal que parece proceder de modo similar ao de Fischerman - obscurecendo o enredo e dando relevo ao trabalho com os atores de modos variados (improvisos, coreografias etc), mantendo uma preocupação similar em questionar o próprio estatuto de representação do cinema e contestando sucessivamente as expectativas criadas -, este filme certamente é *Bang bang*, de Andrea Tonacci. No entanto, há uma diferença fundamental a ser notada, bastante significativa na diferenciação entre os dois contextos: enquanto *Bang bang*, como a maior parte dos filmes *marginais*, tem cenas filmadas ao ar livre (algumas delas dolorosas, outras avacalhadas), em locações abertas, *The Players...* é um filme que se mantém enclausurado dentro de um estúdio cinematográfico para lá dentro ter seu espaço de liberdade, nunca indo além dos jardins deste estúdio. *The players...* não é um filme alegre ou auto-satisfeito – afinal, há a consciência de que existe o recalque dos anjos caídos, assim como é evidente a frivolidade dos Players. Porém, o movimento proposto pelo filme segue um caminho distante da avacalhação agônica que pautou os filmes do Cinema Marginal.

Mesmo que tenham ocupado lugares análogos dentro das correntes estéticas de suas cinematografias, para fazer uma comparação entre o Grupo dos Cinco argentino e o(s) grupo(s) do Cinema Marginal brasileiro é importante notar duas diferenças fundamentais que os distinguem. Uma delas é a união coletiva: mesmo que o Grupo dos Cinco se proponha como movimento sem ter nenhuma proposta estética ou ideológica em comum, do mesmo modo que o grupo brasileiro (e ao contrário do Grupo Cine de la Base, de Solanas, Getino e Vallejo), trata-se de um grupo de amigos que se constitui como tal e publiciza sua existência (inclusive através do célebre letrero de *The Players vs. Angeles caídos*, quando se anuncia a “festa dos espíritos” filmada pelo grupo), que dura muito pouco; já no caso do Cinema Marginal é discutível até mesmo agregá-los como *grupo*, uma vez que os filmes foram feitos por pessoas de várias cidades, com graus bastante variáveis de comunicação entre si (nunca houve parceria nem convivência constante entre pessoas como, por exemplo, Julio Bressane, Ozualdo Candeias e André Luiz Oliveira). A segunda diferença é de escala de produção e, na verdade, trata-se de um desdobramento da

⁶⁵ Termo usado por Hitchcock para nomear os truques de roteiro que inicialmente parecem ter grande importância para o enredo, fazendo com que a ação vá adiante. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

primeira: enquanto os amigos do Grupo dos Cinco fizeram quatro filmes e depois seguiram cada um o seu caminho (ainda que eventualmente tivessem aspectos em comum), o Cinema Marginal brasileiro é composto por um conjunto razoavelmente grande de filmes feitos ao longo de alguns anos por realizadores diferentes. Porque, em resumo, enquanto o “Grupo dos Cinco” é um título inventado por uma turma de cineastas para se tornar conhecida, o Cinema Marginal é um conjunto de filmes definido por afinidades temáticas e estéticas, e seus cineastas estavam unidos por uma questão de idade, geracional, não por escolha própria em torno de um projeto em comum.

3 – Anos 70

Após a estréia de *The players...*, em 1969, Alberto Fischerman só voltaria a lançar um novo longa metragem seu no circuito de filmes em junho de 1985, quando estreou *Los días de junio*. Ao longo deste período, produziu um curta metragem e três médias metragens. Um deles, *La pieza de Franz*, filmado em 1973 e finalizado em 1975, permaneceu escondido por quase trinta anos e somente em 1999, quatro anos após a morte do cineasta, o produtor Lipa Burd conseguiu recuperar a cópia e exibi-lo. Os outros dois filmes, *Los pocillos*, de 1975, e *El hambre*, de 1981, fizeram parte de dois filmes de episódios: respectivamente, *Las sorpresas* e *De la misteriosa Buenos Aires*.

Portanto, após ter feito um filme considerado por muitos o mais “experimental” feito na Argentina até então, sendo apontado como forte influência de filmes feitos nos anos seguintes (como *La familia unida esperando la llegada de Halleluin*, de Miguel Bejo, e *Puntos suspensivos*, de Edgardo Cozarinski), o cineasta Alberto Fischerman esteve aparentemente ausente do cenário do cinema argentino da década seguinte. Foi cobrado por isso em uma entrevista dada quando lançou *Los días de junio* e respondeu assim à questão:

Estive totalmente imerso no trabalho de publicidade, mas é certo que houve outros fatores. Meu primeiro filme, *The Players...*, que eu mesmo financiei, foi pensado como um tipo de trabalho experimental sem aspirações comerciais; era dirigido a minorias, seu destino era a priori as salas de cinema de arte. Quando fiz o episódio *Los Pocillos*, minha tarefa era chegar a um público mais amplo. (...) Talvez essa diferença de objetivos causou essa ausência, que eu chamaria de ausência reflexiva. Desde *The Players...* eu não tinha sentido necessidade de fazer cinema, e possivelmente isso fez minha filmografia ser tão espaçada e não muito extensa. Não sei quem é meu

público, nem quem é minha crítica. Não tenho obsessões, embora veja uma grande coerência em tudo que fiz. Gostaria de ter feito mais filmes, inclusive com roteiros encomendados, como um desafio, como uma continuidade; mas na Argentina nos colocam uma etiqueta e imediatamente os produtores pensam: “*Esto no es para vos, Alberto*”. Sendo assim, filmei pouco.⁶⁶

Há ainda outras razões que se pode aventar para que esta produção fosse tão esparsa, que decerto se somaram à “diferença de objetivos”: teve filhos, enfrentou um câncer à base de radioterapia, dedicou-se à publicidade etc. Ainda assim, os filmes que fez naquele período tiveram boa repercussão crítica. Segundo César Maranghello, no início da década de 1980, quando foi lançado *De la misteriosa Buenos Aires*, com seu episódio *El Hambre*,

Fischerman havia chegado a um lugar invejável na indústria: cada um dos seus trabalhos lhe garantia prestígio intelectual e os pedidos por um filme inteiramente seu. Nessa época, havia tentado produzir diversos projetos (...), mas nunca chegou a realizá-los, na maioria das vezes devido à sua própria indecisão.

Seja como for, ainda que seja preciso evitar uma lógica psicologista de causa e efeito, chamam a atenção estas frases finais deste depoimento de Fischerman citado. Ali, de certa maneira, já se anunciava a mudança de rumo que ele faria nos anos seguintes: “*gostaria de ter feito mais filmes, inclusive com roteiros encomendados*”. No necrológio do cineasta que escreveu para o *La Nación*, Néstor Tirri lembrou uma frase constante de Fischerman sobre seus períodos sem filmar: “*quando a gente não está filmando, filma por dentro*”⁶⁷. E comentou também que o diretor nutria um grande desejo de filmar mais (no original: “*muchas ganas de comenzar a filmar de veras*”).

3.1 – A noite das câmeras despertas

O pequeno número de produções não foi sinônimo de afastamento do cinema. Além de alguns projetos que não foram realizados, Fischerman esteve profundamente envolvido em alguns episódios importantes do cinema argentino do

⁶⁶ Da seleção de entrevistas de Alberto Fischerman publicada no livro “*Generaciones 60/90*”, já citado.

⁶⁷ Na reportagem “As portinhas se fecharam: Alberto Fischerman foi um cineasta excepcional”, assinada por Néstor Tirri, publicada no *Clarín* em 16/03/1995. No documentário *Alberto Fischerman: entre la vanguardia y el comercio*, já citado, o filho de Fischerman relembra ter ouvido do pai a mesma frase em algumas ocasiões.

período. Sobretudo aquele episódio chamado de “a noite das câmeras ligadas” (“la noche de las cámaras despiertas”) – que acabou se tornando bastante conhecido na última década após Beatriz Sarlo dedicar a ele um ensaio-reportagem que foi incluído no seu livro *La Máquina Cultural*.⁶⁸ Nas primeiras páginas do livro, na parte de agradecimentos, ela relata que foi Fischerman que, pouco antes de falecer, falou-lhe pela primeira vez sobre os acontecimentos desta “noite” e dos dias seguintes – e encerra os agradecimentos afirmando querer crer que “*algo do seu encanto e da sua inteligência se conservou nesta reconstrução a muitas vozes do seu relato*”. Logo no início do texto, Sarlo resume em poucas linhas o que ocorreu:

O que vou contar parece ser realmente muito estranho. No entanto, aconteceu. Em uma noite e uma manhã, vinte pessoas ligadas a cinema produziram, filmaram e montaram seis, sete ou oito curtas em 16mm. No dia seguinte, levaram os curtas para Santa Fé e os projetaram num ato político. Tudo terminou numa batalha campal provocada por um mal-entendido gigantesco.

Isso tudo aconteceu em alguns dias de novembro de 1970. Era na província de Santa Fé que existia (e ainda existe) a Escuela Documental que havia sido criada e organizada por Fernando Birri. Numa fase difícil da política argentina, ainda na ressaca do Cordobazo, a Universidad del Litoral decidiu fechar a escola de Birri. Por esta razão, alunos, professores e militantes resolveram defendê-la fazendo uma ampla manifestação contra a censura, que logo ganhou o nome de Primeiro Encontro Nacional de Cinema. Foi então que Raúl Beycero, professor de História do Cinema e de Crítica da Escola, rumou a Buenos Aires para obter apoios de cineastas da capital. Por um acaso desses que provocam grandes confusões, ele obteve o endereço da produtora de Fischerman, que ganhara algum prestígio por *The Players vs. Angeles Caídos*. Ao chegar lá, Beycero encontrou Fischerman junto com colegas como Carlos Sorín, Dodi Scheuer, Miguel Bejo, Luiz Zangler, Rafael Filippelli e outros. Quando ouviu o relato do que estava se passando e foi convocado para participar de uma manifestação ampla contra a censura, Fischerman ponderou que, sendo um cineasta, não poderia se expressar apenas através de palavras ou de uma assinatura - que só poderia se manifestar contra a censura como um cineasta, ou seja, fazendo filmes. Sendo assim, ele e seus companheiros deveriam fazer filmes para expressar o seu apoio à causa. Esse encontro aconteceu numa quarta-feira e a manifestação seria no sábado - portanto, havia menos de 90 horas para produzir, filmar, montar e levar os

⁶⁸ *La Máquina Cultural*, livro de Beatriz Sarlo lançado em 1998, capítulo “La noche de las cámaras despiertas”. A edição usada aqui é de Havana: Fondo Editorial Casa de Las Américas, 2001.

filmes para Santa Fé. Beyceró, no depoimento concedido a Beatriz Sarlo, contou a ela que, ao ouvir a proposta, desconfiou que havia se encontrado com um bando de psicóticos. Em seu texto, ela pondera que talvez ele tivesse razão.

A ideia era um tanto insana pelo trabalho coletivo que ela comprometia, mas o grupo tinha profissionais experientes (todos trabalhavam com publicidade), acesso a equipamentos e livre uso do estúdio de filmagem. Os filmes não teriam som e seriam filmados em película reversível, que dispensa a copiagem (cada rolo de película filmada é o que vai ser projetado, sem fazer cópias, da mesma maneira que acontece com o filme de super-8). Eles prepararam tudo entre quarta e quinta-feira: tinham o estúdio à disposição, obtiveram latas de filme virgem e então filmaram estes "seis, sete ou oito curtas" ao longo da noite e madrugada de quinta-feira para sexta-feira. O clima que havia entre o grupo naquela época foi comentado por Carlos Sorín numa entrevista ao Clarín em 2003:

Como diretor de fotografia, eu precisava apontar os limites técnicos para os excessos criativos característicos daquele tipo de cinema. "Se você quer filmar, filma, mas não vai dar para ver nada", era a minha frase favorita. Éramos, acima de tudo, um grupo de amigos que partilhava, além do cinema, reuniões intermináveis e madrugadas memoráveis.

(...) Era uma Buenos Aires muito particular, num certo momento do mundo, pré-reaganeano, em que as manifestações marginais apareciam em todos os cantos. Era também a época do rock, da droga, Timothy Leary, *Easy Rider*, Daniel "Le Rouge" [Cohn-Bendit], Kerouac, Ginsberg. Depois, como sabemos, tudo mudou.

(...) Também me lembro um pouco da tomada única e aleatória de Miguel Bejo, o vidro, a sua mão ferida me passando a câmera para que eu continuasse filmando. Um Jonas Mekas puro. Com certeza ele pensava que a dez mil quilômetros de distância, em Nova York, na The Factory, deviam estar acontecendo coisas parecidas.⁶⁹

O filme de Miguel Bejo a que ele se referiu, segundo o relato de Sarlo, era feito em um único plano com um desafio formal: a câmera fazia um longo movimento e o foco se restringia a uma pequena área próxima dela. Portanto, as imagens iam se revelando em foco a cada passo dado pelo cinegrafista, que era o próprio Miguel Bejo. Em determinado momento, a câmera se punha em frente a uma parede de vidro, que o cinegrafista quebrou para seguir adiante. No entanto, ao quebrar a parede de vidro, um grande estilhaço caiu no seu braço, causando uma ferida. Bejo então passou a câmera para Sorín, que continuou filmando e registrou as imagens finais do filme: pessoas socorrendo o desajeitado artista, que em seguida foi levado a um hospital.

Imediatamente em seguida às filmagens realizadas nesta noite única, o material foi editado ao longo da madrugada e manhã de sexta. No sábado, quatro

⁶⁹ Depoimento de Carlos Sorin ao Clarín em 06/07/2003.

deles rumaram de Buenos Aires para Santa Fé: Jorge Valencia, o montador de todos os curtas (e dono do carro que fez a viagem), Fischerman, Filippelli e Zangler.

Todo esse trabalho feito de maneira febril pelo grupo, uma vez pronto, acabou provocando uma situação de conflito entre os pólos de ação política e ação artística. Conforme apontou Sarlo: “*eles levavam uma espécie de manifesto fílmico de vanguarda para a Escola Documental, que, no entanto, era onde sobrevivia a épica documentarista e social de Fernando Birri.*”⁷⁰ Ao chegarem na manifestação como “*verdadeiros paraquedistas que levavam seus filminhos com a intenção de mostrar uma opinião estética contra a censura*”, os quatro se depararam com um grande grupo em meio a um debate sobre o contexto do combate ao regime capitalista. Mesmo que eventualmente a censura fosse mencionada, ela era relacionada como um dos aspectos a serem superados pela revolução. Antes de seus filmes serem projetados, foram exibidos alguns curtas produzidos em Córdoba, documentários sobre questões sociais que foram bem recebidos pelos manifestantes. Coisa que não se repetiu em seguida, quando os filmes do grupo foram exibidos. Novamente segundo Sarlo: “*A projeção aconteceu num clima singularmente hostil; de insultos e gritos, logo se chegou às agressões físicas.*” Alguns presentes foram cercar o projetorista para obrigá-lo a interromper a sessão. Enquanto isso, o público protestava de forma quase unânime.

O caso é que sabemos pelos relatos que os filmes eram bastante diferentes dos filmes militantes de linguagem mais convencional - mas quase todos eles se perderam (comprovando a nossa vocação continental para a perda de memória cultural). Beatriz Sarlo procurou reconstituir hipoteticamente, a partir dos relatos, como eram estes filmes que não ganharam nomes. O curta de Fischerman foi um dos principais alvos de protestos: ele tinha um ator (Tito Ferreyro) que, em planos fechados, era amarrado e golpeado por mãos invisíveis até cair no chão e morrer. Por isso, foi acusado de ser imobilista, anti-revolucionário. O filme de Dodi Scheuer também provocou reações iradas por envolver um ídolo da época. Ele era basicamente feito de três planos: o de uma mulher vendo imagens de um livro pornográfico, em seguida um plano com as imagens que ela via e, por fim, uma fotografia de Omar Shariff caracterizado como Che Guevara (numa cena de um filme que na época foi polêmico por mercantilizar a imagem do revolucionário⁷¹).

⁷⁰ Beatriz Sarlo, *La Máquina Cultural*, já citado.

⁷¹ *Che*, filme de 1969 produzido pela 20th Century Fox (um dos mais tradicionais estúdios de Hollywood), com direção de Richard Fleisher e protagonizado também por Jack Palance, além de Shariff no papel-título.

Segundo o diretor, seria possível argumentar que o filme denunciava esta mercantilização da imagem do Che; mas não para uma parte do público lá presente, que deu sinais claros de irritação por acreditar que, daquela maneira, a memória de Guevara estava sendo desrespeitada. “Provocadores” e “contra-revolucionários” eram as acusações que eram gritadas.

Conforme Héran Andrade e Victor Cruz, diretores de um documentário sobre o episódio,

Os cineastas portenhos chegaram invadindo a sede do Sindicato Ferroviário com um filme que era irritante por seu atrevimento. Por um lado, como falamos no filme, o curta de Fischerman incluía uma nudez frontal do ator Alberto "Tito" Ferreyro (que mais tarde acabou fazendo papéis de vilão em novelas),⁷² o que ofendeu alguns dos presentes. Além disso, uma referência a Che Guevara em outro curta provocou acusações de contra-revolucionarismo. Em certo ponto aparecia alguém folheando uma revista pornô, e na capa da revista há uma imagem do Che. Mas é o Guevara encarnado por Omar Shariff em *Che*, um péssimo filme de Hollywood. Aí foi tudo para o inferno, e veio a chuva de insultos e cacetadas.⁷³

Ali se confrontavam os dois modelos que surgiram no cinema argentino do final dos anos 1960. Embora ambos confrontassem o cinema clássico dos filmes exibidos em salas comerciais, o cinema de militância política e o cinema de invenção estética eram inconciliáveis entre si. Para o público presente, o modelo fundamental era *La hora de los hornos*, de Solanas e Getino; para aqueles cineastas portenhos, o modelo era *The Players vs. Angeles caídos*, do próprio Fischerman. Segundo César Maranghello:

O grito de “vanguardistas frívolos” se somou ao de “provocadores pequeno-burgueses” (eram publicitários, atividade estigmatizada na época). Os filmes foram acusados de formalistas e derrotistas, especialmente o de Fischerman, que não mostrava caminhos de luta. O cineasta encarou a situação com coragem, ironia e frieza intelectual, afirmando publicamente: “Companheiros, meu filme se baseia numa frase do Comandante Guevara: *‘Pátria ou morte, venceremos!’*... Não é preciso se escandalizar tanto. Ao protagonista do meu filme coube a morte”.⁷⁴

Como já mencionei, quase todos os filmes rodados naquela “noite das câmeras acordadas” foram perdidos. A exceção foi justamente o curta de Fischerman - que só foi encontrado e restaurado alguns anos após Beatriz Sarlo ter lançado o seu ensaio.

⁷² No texto de Sarlo, traído pela memória, Ferreyro afirmou que não ficava nu no filme.

⁷³ “Players vs. Angeles Caídos”, reportagem do jornal *Página/12*, 09/07/2003. O documentário dirigido por Héran Andrade e Victor Cruz se chama justamente *La noche de las cámaras despiertas* (Teikirisy Producciones, 2002).

⁷⁴ Em: “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, já citado.

Neste momento do relato, me pego imaginando em que medida poderiam ter acontecido situações similares no contexto brasileiro. Os eventos que se prestariam a uma analogia foram, sem dúvida, as discussões entre o grupo do CPC e os cinemanovistas, nos primeiros anos da década de 1960. Alguns cinemanovistas discutiram asperamente com cepecistas sobre o valor dos seus filmes “burgueses”, e atribuíram ao outro grupo atitudes de vandalismo durante as sessões de cinema. No entanto, visto em retrospecto, aquele conflito da época de *Porto das caixas* e de *O padre e a moça* teve sua potência reduzida à de uma curiosidade histórica, uma vez que o cinemanovismo nunca se afastou do *engajamento* político. Por outro lado, como já foi dito no primeiro capítulo, esta politização utópica do cinema é uma marca que separa o grupo cinemanovista dos *marginais*. Mas, mesmo que Glauber Rocha tenha feito acusações semelhantes à geração que lhe seguiu (“revisionistas”, “jogo duplo”), é necessário considerar que outras plateias de militantes também poderiam fazer acusações semelhantes a *Terra em transe* (em que o golpe reacionário prevalece ao final, enquanto o militante começa e termina morto) e sobretudo aos filmes que ele fez naquele mesmo ano de 1970, *Der leone have sept cabeças* e *Cabeças cortadas*. Sem dúvida são filmes políticos e militantes, mas sua principal ruptura política é com a linguagem cinematográfica hegemônica. Não seria fácil digeri-los segundo os modelos convencionais para públicos de manifestações.

3.2 – Três produções: *La pieza de Franz*, *Los pocillos* e *El hambre*

Segundo David Oubiña, este acontecimento seria determinante para o filme seguinte de Fischerman, o média metragem *La pieza de Franz*:⁷⁵

A relação entre estética e compromisso político teve um ponto de inflexão a partir da Revolução Cubana: a existência de um Estado revolucionário colocava os intelectuais diante de um dilema (...). Nesses termos, só podia se chamar artista revolucionário a aquele que estivesse disposto a sacrificar a sua vocação artística pela revolução. Só alguns meses separam a “noite das câmeras despertadas” de *La pieza de Franz*. No entanto, naquele momento o horizonte dessa relação conflituosa entre estética e política havia mudado completamente, de uma maneira que parecia não ter retorno. Tanto o esforço perdido para manter unidas essas duas questões como a constatação irremediável da sua distância se mostram evidentes nesse média metragem.⁷⁶

⁷⁵ Este média-metragem de Fischerman foi, junto com *Los pocillos*, o único filme do diretor que ainda não obtive cópia e até hoje não pude ver.

⁷⁶ David Oubiña, *El silencio y sus bordes – modos de lo extremo en la literatura y el cine*, já citado.

O filme foi realizado a partir de uma colagem de peças musicais feita pelo Grupo de Acción Instrumental, intitulada *Autodeterminemos nossas hipotecas*. Neste espetáculo, a *Sonata en Si Menor* de Franz Liszt era apresentada em conjunto com fragmentos de outras peças de Vivaldi, Debussy, Chopin, Schönberg, Scriabin, Ravel, Berg, Satie, Cage, Beethoven, Brahms, Mussorgsky e Piazzolla. Desta maneira, um diálogo histórico era proposto ao público ouvinte.

O grupo propôs a Fischerman que isto fosse transposto para o cinema. Fischerman então fez algumas alterações para aumentar o panorama destas relações históricas que eram fundamentais para a peça de Liszt. O compositor fez a sonata em 1848 – um ano em que Marx e Engels lançaram o Manifesto Comunista e a Europa voltou a ser sacudida pela chegada de movimentos populares ao poder na França. Assim, o filme relacionou a peça de Liszt a este contexto histórico, remetendo tanto à situação argentina da época de filmagem de forma explícita (com frases mencionando Perón e o então presidente Cámpora) quanto às relações entre arte e política.

La pieza de Franz teve uma pós-produção atribulada, com problemas de laboratório. O filme só ficou pronto em 1975, quando estava no poder o governo de Isabelita Perón, bastante repressivo. As menções a Marx foram o bastante para que a censura confiscasse as cópias do filme que estavam disponíveis. Conforme relatou César Maranghello:

No mesmo inverno, no Brasil – controlado por um governo militar – os atores Zuleta e Romano viveram outro episódio que lhes serviu de advertência. Na Bahia, onde iriam apresentar *La pieza de Franz*, foram interrogados pela polícia e convidados a deixar o país imediatamente. Pouco depois, o ditador Jorge Videla tomou o poder na Argentina. Então o negativo foi guardado e se transformou num filme secreto. Em 1999 o produtor Lipa Burd pôde recuperá-lo.⁷⁷

Em seguida a este filme que se tornou invisível, Fischerman foi convidado a participar do filme em episódios *Las Sorpresas*, em que assinou a direção do episódio de média metragem *Los pocillos*. A trama gira em torno de um casal, em que ele se tornou cego e ressentido e ela carente de afeto, e um velho amigo que aparece para visitá-los. Segundo Maranghello: “*A trama se resolve em uma única e longa cena: numa tarde, Alberto, o amigo, é convidado a tomar um café na casa de campo do casal. Ele aproveita então a cegueira do amigo para acariciar a esposa diante dele.*”⁷⁸ Segundo Néstor Tirri, uma crítica

⁷⁷ Em: “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, já citado.

⁷⁸ Idem.

publicada na época afirmou que o filme condensava “*os vinte e cinco minutos mais ascéticos e perfeitos do cinema argentino*” até então.⁷⁹

A década de 1970 foi aquela em que o governo ditatorial foi mais violento na Argentina (assim como na maior parte dos países da América Latina, o que não foi um acaso) – sobretudo após a derrubada de Isabel Perón e a ascensão do general Videla. Para mencionar apenas um exemplo sombrio, o general chegara ao poder em março e em maio foi seqüestrado o cineasta Raymundo Gleyser, criador do Grupo Cine de la Base, que se tornou um dos milhares de desaparecidos políticos do período. Para se protegerem de um governo que tornou o assassinato de qualquer tipo de opositores uma política de Estado, muitos cineastas saíram do país, como boa parte da intelectualidade local. Fernando Solanas foi para Paris, Leonardo Favio para o México (onde se tornou cantor, como já mencionei), Rodolfo Kuhn para a Alemanha, David J. Kohon para Israel, Lautaro Murúa para a Espanha. Fischerman chegou a sair do país junto com este último, mas não suportou o exílio por muito tempo - logo preferiu retornar à Argentina e se dedicar à publicidade. Mais tarde, afirmou: “*Sou muito apegado a esse solo e seus afetos*”.⁸⁰

Depois de *Las sorpresas*, lançado seis anos após *The players vs. Angeles Caídos*, Fischerman só voltou a trabalhar em um filme em 1981 - novamente, dirigiu um média metragem para um filme de episódios. O filme *De la misteriosa Buenos Aires* era composto por três histórias baseadas em textos originais do escritor Manuel Mujica Láinez. O enredo do filme de Fischerman, *El Hambre*, se passa em 1536, nos anos de fundação da cidade, num período em que os colonos estiveram sitiados e passaram fome durante a guerra contra os índios locais. O filme segue a trajetória de dois irmãos, conseguindo criar um ambiente tenso para apresentar aquele momento histórico - até desaguar num ato de canibalismo, uma espécie de marco antropofágico portenho. Há uma forte relação com o cinema de gênero, com a cidade sitiada que relembra faroestes e filmes de zumbi. Ainda que Fischerman tenha afirmado que decidiu buscar um tom “*operístico com certo ar sacramental*” (dizendo em seguida que estava motivado pelo desejo de “*mitologizar, sacralizar, sexualizar*”⁸¹), trata-se de um filme construído com muitos silêncios, poucos diálogos e alguns ruídos, com personagens que parecem viver permanentemente em risco, seja por doenças,

⁷⁹ Texto citado por Néstor Tirri no necrológio “As portinhas se fecharam: Alberto Fischerman foi um cineasta excepcional”, publicado no Clarín em 16/03/1995.

⁸⁰ Em: “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, já citado.

⁸¹ Idem.

fome ou pela violência da guerra (a tal ponto que o primeiro personagem a surgir no filme, um soldado, já se apresenta morto por uma flechada).

César Maranghello destacou este filme no panorama do cinema argentino do início dos anos 1980, afirmando que *La misteriosa Buenos Aires*, como um todo, representou uma atitude “*audaz para o cinema anódino que se fazia naquele momento*”.⁸² Alguns anos depois, numa reportagem da revista Cultura, o crítico Alberto Farina definiu o filme como “*uma tragédia alucinante de tons apocalípticos*”, concluindo que “*Fischerman obteve ali uma magnífica obra operística de uma beleza comovente*”.⁸³ Mas as opiniões não são unânimes. Oubiña considerou que *Los Pocillos* e *El Hambre* lidaram de forma banal com um repertório do dito “cinema de arte” (juntamente com *Los días de junio*, que seria o filme seguinte do cineasta, de 1985), afirmando que “*compartilham a premissa de um cinema “sério” (ainda impregnado pelas pretensões do Grupo dos Cinco sobre um cinema de autor com sucesso comercial), um cinema pretensioso e bombástico, dominado pela idéia de eficácia estética, ligada ao ofício publicitário*”.⁸⁴

4 – Anos 80

Um dia recebi um telefonema do Instituto Nacional de Cinematografía - “Estamos esperando um projeto seu” - e tive a sensação de que estava vivendo em outro país e que o país poderia outra vez começar a viver em mim. A gente sempre pensa em algum projeto, então me decidi por um dos dois ou três em que pensei.

Assim Fischerman descreveu a origem de *Los días de junio* para uma reportagem do jornal La Nación, intitulada “Alberto Fischerman e o cinema distante da idéia mercantil”.⁸⁵ Os generais haviam deixado o poder com a eleição de Raúl Alfonsín em 1983. A mudança de governo trouxe novos ares para os órgãos de apoio à cultura (e ao país inteiro, evidentemente). Manuel Antín foi nomeado diretor do INC, dando início a um período de estímulo a um grande número de produções cinematográficas⁸⁶. O sucesso de público em 1983 de *Camila*, de Maria Luisa

⁸² César Maranghello, *Breve historia del cine argentino*, já citado.

⁸³ “Rigor conceitual e estilo artístico original em Fischerman”, Perfil crítico escrito por Alberto Farina, Revista Cultura nº17, novembro de 1986.

⁸⁴ Em *El silencio y sus bordes – modos de lo extremo en la literatura y el cine*, já citado.

⁸⁵ “Alberto Fischerman e o cinema distante da idéia mercantil”, reportagem não assinada do jornal La Nación, publicada em 08/06/1985.

⁸⁶ É curioso notar que tanto o ambiente quanto o ritmo de produção do cinema argentino naqueles anos foram inversos aos do cinema brasileiro – que vinha de um momento de grandes sucessos e a

Bemberg, e em 1986 de *A história oficial*, de Luiz Puenzo, além da boa acolhida de alguns títulos em festivais, de certo modo ratificaram os bons resultados da gestão. Deste modo, foi possível investir numa certa variedade da produção. Alguns anos mais tarde, num momento em que defendeu um cinema que se comunicasse amplamente com os espectadores, Fischerman observou aquela movimentação com um olhar bastante crítico: “*Eu penso que tudo é uma questão de ciclos: o que se iniciou com a gestão de Manuel Antín à frente do INC foi necessário, mas produziu um fenômeno em que foram filmados muitos filmes demasiado distantes do público. Isso não é indústria.*”⁸⁷

Naquele momento, no entanto, ele afirmou não acreditar na possibilidade de esta relação com um público amplo acontecer em filmes “artisticamente válidos”:

Posso criar polêmica – se defende o diretor – mas devo dizer que me preocupa menos vender muitas entradas do que conseguir fazer uma obra artisticamente válida. Não nasci com espírito de produtor e se já estou fazendo outro filme é porque tenho que pagar as dívidas que restaram deste. Claro que não vivo de cinema, mas quase ninguém hoje vive disso, aqui ou no exterior.⁸⁸

4.1 – *Los Días de Junio*

Beneficiado pelo prestígio dos seus filmes anteriores, Fischerman foi instado a produzir um projeto próprio. Decidiu fazer um filme que se passava em três dias de junho de 1982, aqueles em que o país se rendera, reconhecendo a derrota para a Inglaterra na Guerra das Malvinas, e o Papa João Paulo II visitava o país, cuja ditadura entrava em fase terminal. Naquele momento, quatro amigos se reencontram quando um deles retorna do exílio. Se não acreditava em filmes que fossem ao mesmo tempo “populares” e “artisticamente válidos”, Fischerman afirmou buscar um novo caminho, novas formas de expressão que conseguissem manter algum nível de experimentação e, ao mesmo tempo, satisfazer as expectativas dos espectadores, podendo então existir dentro do esquema do cinema “de arte” legitimado pela crítica e festivais internacionais:

partir de meados dos anos 1980 começou a sentir os efeitos da crise da Embrafilme e das salas de cinema em geral. Efeitos que, claro, também incidiram mais tarde sobre o cinema argentino – a produção havia diminuído entre 1980 e 1982, em seguida aumentou novamente e voltaria a cair no final da década. No entanto, a existência do INCAA pôde evitar efeitos mais graves, enquanto o fim da Embrafilme e do Concine acentuou os problemas existentes.

⁸⁷ “Não ao cinema de autor”, entrevista concedida a Adriana Schettini, publicada no jornal Pagina/12 em 04/05/1991.

⁸⁸ “Alberto Fischerman e o cinema distante da idéia mercantil”, jornal La Nacion, 08/06/1985.

Abandono a experimentação na medida em que este filme não tem o caráter de ruptura que teve meu primeiro filme. Creio que aqui faço uma síntese em que recupero o mais profundo das crenças que tinha em *The Players...* com o que aprendi em *Los Pocillos* e *El Hambre*. Para mim o cinema sempre é experimentar, desde que haja riscos. Deprecio o cinema seguro, o cinema melodramático, consolador, em que o mundo está dividido entre bons e maus para deixar o espectador feliz. No entanto, temos que lutar dentro de nós mesmos contra os resquícios que permanecem internamente deste cinema. Temos que mudar os códigos. Temos que comunicar com códigos novos, que vamos estabelecer entre nós mesmos, para poder dar ao espectador o que ele está esperando.⁸⁹

Afirmado que considerava *Los días de junio* uma segunda estréia em longa, Fischerman procurou apontar aspectos não convencionais de *Los días de junio*, definindo seu método como “*anti-ilusionismo*” e dizendo que não lhe interessava envolver o espectador no enredo, como se nem percebesse que estava vendo um filme: “*O espectador deve sempre saber que está vendo cinema*”.⁹⁰ *Los días de junio* foi exibido em diversos festivais, recebendo alguns prêmios na sua carreira.⁹¹ Sua acolhida pela crítica argentina também foi razoavelmente calorosa, embora tenham surgido críticas para a interpretação do “divo” Norman Brinski, ator mais conhecido do filme (que havia trabalhado em filmes de Carlos Saura, como *Elisa, vida mía* e *Mamãe faz cem anos*, e estava retornando à Argentina com o filme de Fischerman).⁹² Por outro lado, na sua *Breve historia del cine argentino*, Maranghello afirmou que o filme apresentou “*uma proposta complexa e inteligente, que oferece mais de uma leitura*”.⁹³

É uma experiência curiosa ver *Los días de junio* quase trinta anos depois. O filme se apresenta com um tom melodramático, às vezes até solene demais – mas, ao pretender falar da dor daquela geração que se sentia derrotada e terminava vivendo a chance de um novo alvorecer, em certos momentos o filme acaba alcançando de forma notável a carga emotiva que procura. A partir de certo ponto, a narrativa parece se libertar do compromisso com o naturalismo realista, assumindo-se como um teatro para o reconhecimento de conflitos latentes naquele contexto social. Neste momento, ele ganha considerável peso dramático. Desde o entrecho da discussão do professor de história com seus alunos, quando as origens do conflito das Malvinas são esmiuçadas, até o sequestro pelo grupo paraterrorista e, enfim, a exumação de

⁸⁹ “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, já citado.

⁹⁰ “Alberto Fischerman e o cinema distante da idéia mercantil”, jornal La Nacion, 08/06/1985.

⁹¹ Prêmio da FIPRESCI em San Sebastian e prêmio especial do júri em Nantes, segundo Maranghello em

“Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”.

⁹² Daniel López relembra esta crítica em “Instruções para não empalidecer – uma tira de quadrinhos de 1979 deu base à divertida comédia de Fischerman”, publicado em Pagina/12, 10/06/1988.

⁹³ César Maranghello, *Breve historia del cine argentino*, já citado.

livros e a queima de velhas bandeiras que permaneceram ocultas, em todos esses momentos *Los días de junio* se parece menos com um filme pretensamente “artístico”, moldado para o público culto, e mais com um ritual de exorcismo histórico. Curiosamente, embora a produção de filmes no Brasil tenha tratado insistentemente dos traumas do período militar, o filme que me parece ter mais pontos em comum com *Los días de junio* é *Alma Corsária*, que também poderia receber a definição dada por uma reportagem sobre o cineasta argentino: “*seu tema recorrente é a amizade masculina.*” Mas *Los días de junio* se diferencia do filme de Reichenbach porque se percebe profundamente preso a uma certa melancolia do reencontro dos afetos, das mágoas e das bandeiras que um dia foram escondidas e naquele momento tinham ficado velhas. Conforme afirmou o cineasta: “*Eu me sinto representado por aspectos da vida de cada um desses personagens, porque todos nós tínhamos saído agitando alguma bandeira*”. De certa maneira, o filme se apresenta como um gesto libertador desta melancolia ao terminar, após os eventos traumáticos, com a aurora de novos dias.

4.2 – *Gombrowicz o la seducción*

Já na mesma época em que produzia *Los días de junio*, Fischerman preparou uma nova produção – esta feita sem nenhuma expectativa comercial: *Gombrowicz o la seducción (representado por sus discípulos)*. Rodado em 16mm, finalizado em 1986, com produção bancada pelo INC e pelo Centro Cultural San Martín, usando como equipe alunos e formandos do Centro de Realização Cinematográfica (mantido pelo INC), o filme custou apenas 30 mil austrais, o equivalente na época a aproximadamente 45 mil dólares.⁹⁴

O filme enfoca a passagem do escritor polonês Witold Gombrowicz por Buenos Aires, para onde veio pouco antes de estourar a Segunda Guerra e permaneceu por mais de vinte anos. Para delinear seu personagem, o filme faz uso de diversos expedientes, entre eles a leitura crítica de trechos do seu diário, mas sobretudo um encontro entre quatro amigos e discípulos de Gombrowicz, em que eles relembrem episódios fundamentais das suas relações com o mestre através de representações dos diálogos e cenas que viveram. “*Suas interpretações estão impregnadas*

⁹⁴ Novamente, uso como referência para o cálculo o link: http://en.wikipedia.org/wiki/Historical_exchange_rates_of_Argentine_currency.

de uma estranheza admirável”⁹⁵, segundo o então crítico de cinema Alan Pauls. Estas representações se tornam desconcertantes por serem feitas por intelectuais conhecidos, que nunca haviam trabalhado como atores, representando episódios que, segundo dizem, aconteceram de fato. Há questões afetivas e sexuais bastante latentes no filme, tanto pela menção às prostitutas polacas com que o escritor se relacionou como, mais à frente, pelos comentários sobre as tensões eróticas das relações com os discípulos. Conforme disse Fischerman na época sobre o seu filme:

Não pode ser definido como documental e se distancia deliberadamente da função didática ou acadêmica, resultando num filme de inusitada liberdade narrativa, preocupado principalmente com uma ordem poética e em que o intelectual e o hermetismo conduzem o espectador a um terreno comovente e emotivo sobre a criação literária, a amizade, o suicídio, a loucura.⁹⁶

Embora jamais tenha estreado em circuito comercial (afinal, nem sequer teve cópias em 35mm, padrão das salas de cinema, mas apenas em 16mm), *Gombrowicz o la seducción* se tornou um dos filmes mais celebrados de Fischerman. Uma apresentação no Festival de Rotterdam de 1987 chamou de modo inédito a atenção para Fischerman. Que no ano seguinte, graças a esta recepção bem-sucedida, teve uma mostra itinerante dedicada aos seus filmes em algumas cidades holandesas.

Quando teve um mínimo lançamento comercial que o tornou um pouco mais acessível para os interessados, ao ser lançado em VHS no início dos anos 2000, o filme provocou comentários entusiasmados. Segundo Horacio Bernades, crítico do jornal *Página/12*: “*As opiniões divergem. Para alguns, é um dos melhores filmes argentinos dos anos 80. Para outros, uma das melhores dos últimos vinte anos. E não faltam os que acreditam que está simplesmente entre o melhor que já se filmou por aqui.*”⁹⁷ César Maranghello viu no filme um “*ensaio sobre um punhado de obsessões argentinas: o exílio, a imitação, a tradução, a adaptação e o desapareço*”⁹⁸ e, mais tarde, afirmou ainda que: “*Sem querer, a obra é também um retrato de frustrações e amores que não desapareceram totalmente. Acaba sendo fascinante que nunca se possa precisar claramente quando os discípulos improvisam e quando obedecem ao roteiro.*”⁹⁹ Para David Oubiña, *Gombrowicz o la seducción* pode ser visto como um “*Tratado sobre o Excesso*”, compondo com *The Players...* e *La pieza de Franz* o conjunto de filmes mais valioso de Fischerman, suas obras “secretas e invisíveis”:

⁹⁵ “Gombrowicz o la seducción”, texto de Alan Pauls, revista *Humor*, edição de novembro de 1986.

⁹⁶ “Rigor conceitual e estilo artístico original em Fischerman”, já mencionado.

⁹⁷ “Gombrowicz o la seducción, uma pérola encontrada do cinema argentino”, reportagem de Horacio Bernades, jornal *Página/12*, 21/12/2003.

⁹⁸ Em *Breve historia del cine argentino*, já citado.

⁹⁹ “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, já citado.

Mas se esses filmes acabam sendo invisíveis, isso não é apenas o resultado de uma certa inaptidão diante das convenções de exibição, mas sobretudo são a consequência de uma poética radicalizada, que exige uma recepção de intensidade incomum. São obras difíceis de classificar, que exibem uma grande complexidade perceptiva, que resistem a interpretações e que podem parecer até mesmo alheias a qualquer esforço de significado.¹⁰⁰

No entanto, se *The Players...* é um filme que se apresenta enigmático em si, na sua própria forma narrativa, *Gombrowicz o la seducción* se fundamenta em um enigma único: o do personagem central. Em alguns momentos, a atmosfera parece sugerir um filme de mistério, uma investigação em torno de uma figura eternamente oculta. Não por acaso, Maranghello comentou que a figura de Gombrowicz faz lembrar o Kane de Orson Welles ou o Godot de Samuel Beckett. Empilhando lembranças e anedotas, o filme mantém seu personagem irredutível a explicações de bases psicologizantes ou sociologizantes – tratava-se de uma figura intelectual e afetivamente inquieta, de um estrangeiro, de um grande provocador, de um escritor, enfim: um personagem ausente que pôs todos os outros a girar em torno de si.

Visto hoje, *Gombrowicz o la seducción* não surpreende apenas pela sua inventividade narrativa, mas talvez mais ainda porque o filme antecipou uma tendência de filmar depoimentos como performances, usando os próprios depoentes como atores. Se procedimentos semelhantes já haviam sido postos em prática em filmes mais antigos (como alguns de Jean Rouch, por exemplo), alguns anos depois eles foram adotados por uma parcela considerável de filmes: na relação que a câmera estabelece com as pessoas filmadas, este trabalho de Fischerman não está distante de *Close-up*, de Abbas Kiarostami (lançado em 1990), ou do cinema feito por Eduardo Coutinho a partir do final dos anos 1990. Feito em plena década de 1980, o período em que mais se falava em temas como a morte do cinema e a crise criativa da pós-modernidade, *Gombrowicz o la seducción* tratou daqueles temas tomando posição em favor de um gesto de incorporação dos fantasmas. O escritor e o homem Gombrowicz deixaram sua marca nas pessoas que o encontraram, e ao filme cabia reinventá-la ao observar sua permanência. O filme se tornou, portanto, um corpo estranho dentro de um tempo marcado pela melancolia nostálgica – e seu modo de produção e difusão *amador e marginal* apenas acentuou esse traço de estranheza, que nos dias de hoje provoca certa distinção (ele é atualmente, junto com *The Players...*, o filme de Fischerman mais fácil de ser obtido através de compartilhamento na web).

¹⁰⁰ Em *El silencio y sus bordes – modos de lo extremo en la literatura y el cine*, já citado.

4.3 – *La clínica del dr. Cureta*

Uma dupla ironia histórica estava acontecendo então. Depois de fazer filmes que pretendiam se aproximar dos modelos dos grandes festivais, Fischerman era celebrado por apresentar um filme que não cabia naqueles modelos, tal qual havia sido seu filme de estréia. Isso o estimulou a abandonar o trabalho na publicidade e se dedicar integralmente à produção de filmes, e foi então que, justamente quando ganhou prestígio “artístico” no exterior, ele fez uma mudança de rumo decisiva na carreira. No mesmo ano de lançamento de *Gombrowicz o la seducción*, o cineasta foi convidado para dirigir uma comédia de tons eróticos por Victor Bo, o filho de Armando Bo que, além de ator, na época havia se tornado um dos produtores mais prolíficos do cinema argentino. Assim foi feito *La clínica del dr. Cureta*, de 1987, que viria a ser o filme de Fischerman mais bem-sucedido nas bilheterias argentinas.

Octavio Getino, que diferenciou *La clínica del dr. Cureta* dos demais filmes produzidos por Victor Bo, observando no trabalho “*intenciones de calidad*”, escreveu o seguinte sobre o contexto dos gêneros cinematográficos mais populares no cinema argentino:

A produção cinematográfica argentina cresceu apropriando-se de gêneros de outras culturas – particularmente a européia e a americana – adaptando-as até o ponto de imprimir características próprias, que deram vida ao que foi no seu momento a expressão inconclusa de uma “cinematografia nacional”. Isso esteve presente nos melhores cineastas com que o país contou e em numerosos filmes de gêneros e estilos diversos.

O público local ressignificou estas propostas segundo o seu próprio campo de experiências, estimulado pelos personagens, pelos roteiros, os modos de falar e tudo aquilo que aludia à sua própria realidade. Desta maneira, converteu-se em assunto local o que era uma proposta estrangeira. Tanto a “comédia musical” no cinema argentino como a “ranchera” no cinema mexicano ou a “chanchada” no brasileiro têm suas origens na narrativa genérica desenvolvida na Europa ou nos EUA, mas incorporam elementos da cultura e dos processos de auto-reconhecimento de cada país, elementos que tornam fácil distingui-las entre si.¹⁰¹

O projeto de *La clínica del dr. Cureta* surgiu do interesse de Victor Bo em adaptar uma série em quadrinhos com o mesmo nome que já fazia bastante sucesso na época, criada pelo desenhista Meiji. Era uma série do tipo em que o humor existe em função de uma crítica social aguda, e o fato de Victor Bo ser conhecido por um cinema de tons apelativos era algo que parecia preocupante para os fãs de Meiji. A união dele com Fischerman tornava a ideia bem mais arrojada e digna de curiosidade

¹⁰¹ *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*, de Octavio Getino, já citado.

para os críticos e cinéfilos locais. O filme mantém o tom de crítica social das histórias em quadrinhos, com direito a piadas grosseiras, outras nonsense e algumas cenas de nudez e situações de sexo. Entre todos os filmes de Fischerman, *La clínica del dr. Cureta* é aquele que mais se aproxima dos modelos de comédia popular da época - pelo tipo de humor, pela nudez e também pelo tom de escárnio, um certo nível de esculhambação das relações sociais. Numa entrevista concedida na época de lançamento em circuito, o cineasta afirmou sua ambição de traçar um retrato social a partir de uma clínica onde os episódios se passassem, “*tudo vinculado ao erotismo e à enfermidade. Isso dá margem a tanta coisa que poderiam ser feitas várias continuidades. Eu somente agora me dei conta de que é uma verdadeira radiografia de toda uma sociedade e seus conflitos*”¹⁰².

A partir daí e ao longo dos anos seguintes, Fischerman seria provocado diversas vezes a refletir sobre sua mudança de rumo - este tema passou a ser obrigatório em todas as suas entrevistas. Na época de lançamento de *Cureta*, ele procurou novamente frisar a observação que o filme pretendia fazer sobre a sociedade argentina daquela época:

Considero que fazer um filme para o grande público não significa cair na degradação. Não tive medo do sexo, porque não o usei como um recurso baixo. Em uma clínica, todo o tempo Thanatos e Eros estão lutando; então, está presente o sexo. E as relações de poder que Cureta estabelece, com a conseqüente humilhação dos oprimidos, também tem conotação sexual... Predomina um humor muito argentino e a sua trama é de fácil leitura, mas isso não quer dizer que seja um produto de baixa qualidade. Ele tem um tema que incomoda, mas ninguém pode se sentir molestado ou ferido quando lhe dizem a verdade, e muito menos quando isso é dito acompanhado de um sorriso.¹⁰³

A uma reportagem do *La Nacion*, afirmando que encarava o exercício da comédia como um desafio, o cineasta notou que, embora tivesse prestígio, até então não havia sido chamado para filmes direcionados ao grande público: “*Creio que os produtores me enclausuraram no grupo dos cineastas intelectuais ou intelectualizados, até que tive a sorte de conhecer Victor Bo*”.¹⁰⁴ Já então ele indica que, a partir deste filme, procura novamente encontrar um outro caminho para sua carreira: “*Meu cinema passa pelo intelectual, e mesmo que eu não queira me afastar dessa linha eu procuro me renovar. E esta renovação eu ambiciono fazer com um humor agudo e corrosivo, que reflete o que se passa com nós*

¹⁰² “A história em quadrinhos, com sentido crítico”, entrevista concedida a Nestór Tirri publicada no jornal *Clarín*, 05/08/1987.

¹⁰³ “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, já citado.

¹⁰⁴ Entrevista para o jornal *La Nacion*, 22/02/1987.

argentinos e nosso entorno.”¹⁰⁵ E em outra entrevista reafirmou sua fé na possibilidade de fazer bons filmes a partir de encomendas de produtores:

Não sou Baudelaire fazendo cinema, nem Artaud, tampouco Nietzsche. Pretendo viver disso, fazer disso minha vida de todos os dias, minha criação cotidiana. Eu acredito na arte por encomenda. Não há nenhuma razão para que um projeto que nasce de uma encomenda de um produtor não se transforme em uma obra de arte.¹⁰⁶

Quando fui pesquisar na Argentina a fortuna crítica sobre estes filmes da fase final de Fischerman, imaginava que também lá encontraria com frequência os tons de reprovação genérica que constatei em parte da crítica brasileira sobre as pornochanchadas. De fato, há diversos comentários reticentes quanto ao teor erótico dos filmes – mas, assim como na crítica brasileira, talvez até com mais constância, encontrei também olhares atentos sobre os filmes. *La clínica del dr. Cureta* é o filme de Fischerman que mais se aproxima dos modelos tradicionais das comédias eróticas, mas também se esforça para tornar evidente o tom sarcástico de crítica social. Nesse sentido, parece ser uma aproximação da comédia através dos modelos mais antigos, como se podia perceber nas falas do diretor em algumas entrevistas, quando o cineasta se referiu à herança das comédias desde Aristófanes – autor de diversas sátiras grosseiras dos maus costumes sociais, tal como é o filme de Fischerman. Na verdade, a estrutura narrativa de *La clínica del dr. Cureta*, inclusive com a crítica à figura de autoridade, não está tão distante de, por exemplo, *As Nuvens* ou *As Rãs*. Por outro lado, é evidente que o filme tem grande influência de um certo estilo de comédia feito nos EUA daqueles anos em que o humor parodia os tipos em torno de uma grande instituição – como, por exemplo, os filmes da série *Loucademia de Polícia*¹⁰⁷. Aristófanes + Loucademia: esta equação arriscada talvez seja interessante para sintetizar os objetivos de *La clínica del dr. Cureta*.

Entre as críticas positivas ao filme, uma foi de Néstor Tirri no Clarín. Tirri observou que o filme é levado num tom de farsa e o único reparo que fez foi, na verdade, um elogio enviesado: observando que o filme tratava de problemas reais para os argentinos (a mercantilização da medicina), o crítico apontou que a relação crítica do enredo com a realidade do mundo provocava “sensações angustiantes”, que em certos momentos impediam que o filme fosse bem sucedido na intenção de

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, já citado.

¹⁰⁷ Sucesso em diversos países ao longo dos anos 1980, *Police Academy*, o primeiro filme da série, teve direção de Hugh Wilson e estreou em 1984, três anos antes do projeto de *La clínica del dr. Cureta*.

fazer rir: “À parte isso, é preciso saudar Cureta por ser um tipo de comédia “militante”, que em outras cinematografias provou sua eficácia e faltava na nossa.”¹⁰⁸ No entanto, no mesmo jornal Clarín, na edição de 13/08/1987, um pequeno texto editorial que tratava dos filmes em cartaz (sem assinatura), considerou que Fischerman “*constrói como pode uma história cheia de vazios para as grosserias do pior gosto (...) numa clínica que, para todo aquele que conservar intacto o seu bom gosto, é uma sauna quente em que suas lágrimas se diluem no calor, derramadas diante de um nada tão desanimador.*”¹⁰⁹

A crítica do jornal La Nación, escrita por Claudio España, também destacou aspectos positivos do filme, incluindo entre eles a intenção de obter bons resultados na bilheteria e os procedimentos para isso:

La clínica Del dr. Cureta é um catálogo divertido sobre as relações entre pacientes e médicos dentro de um hospital privado. A intenção é satírica e totalmente crítica (...). Alberto Fischerman, não muito próximo da comédia até então, nem predisposto a narrar sem uma cadência trabalhada, tem claro seu objetivo desde o princípio: a comédia necessita de um bom ritmo, montagem rápida e uma câmera ágil. (...) O diretor – com um argumento que é quase grosseiro – prefere a audácia e a ousadia. Assim garante a bilheteria.¹¹⁰

Na revista La Razón, o crítico Daniel López apontou os riscos do projeto na perspectiva dos fãs dos quadrinhos e concluiu que, apesar de tudo, o filme chegou a um resultado satisfatório:

A tendência mais notória de Bo é encher seus filmes de mulheres nuas, e o que mostrarem depois (os filmes) é secundário. O temor residia em que os quadrinhos perdessem sua forte carga de crítica social(...). O calafrio se converteu em estupor quando Bo escolheu como diretor Alberto Fischerman. Parecia uma comunhão impossível.

Seja como for, a catástrofe não é total. A crítica a um sistema médico corrupto persiste em toda a sua potência, mas, tratando-se de um filme produzido por Victor Bo, as situações imaginadas pelos roteiristas Meiji e Garayoa acentuam as questões relacionadas ao sexo.

(...) Fischerman mostra competência em um gênero que nunca havia frequentado. Seu talento é inegável e seria outro o resultado se ele não estivesse atrás da câmera. É notável essa escrita cinematográfica particular, essa qualidade visual que imprime em seus trabalhos pessoais.¹¹¹

Já os textos que fizeram restrições ao filme criticaram determinados aspectos excessivos: as piadas grosseiras e as cenas de sexo. Por exemplo, na visão do crítico do jornal Ambito Financiero:

¹⁰⁸ “Medicina, moral e uma sátira mordaz”, crítica de *La clínica del doctor Cureta* assinada por Nestór Tirri, jornal Clarín, 07/08/1987.

¹⁰⁹ Jornal Clarín, caderno Espectáculos, edição de 13/08/1987.

¹¹⁰ “Na clínica de Cureta os médicos não curam os enfermos, fazem rir”, crítica de Claudio España, jornal La Nación, 07/08/1987.

¹¹¹ “Um médico no tiroteio entre Fischerman, Bo e Lunadei”, crítica de Daniel López, La Razon, 08/08/1987.

Os defeitos são divididos entre o roteirista, o produtor e o diretor: personagens esquecidos ou sem desenvolvimento, maior uso de grosserias fáceis do que de duplos sentidos, situações desperdiçadas, discutível participação do sexo em algumas situações, simplificação da riqueza de significados que havia na história original etc.¹¹²

Também o crítico uruguaio Homero Alsina Thevenet, que escreveu nos jornais argentinos ao longo de décadas, fez restrições ao filme após elogiar o humor essencialmente visual de três de suas cenas:

O resto dessa farsa alterna a grosseria ocasional com situações tão fáceis, tão verbais, tão parecidas com a TV argentina mais populista que seu diretor Alberto Fischerman deve ter tido longas conversas com seu travesseiro antes de aceitá-la. Seus antecedentes pessoais eram mais ambiciosos e refinados do que esta obra mais recente, em que um par de cenas mais dinâmicas sobressai num baixo nível estilístico.¹¹³

César Maranghello também não se mostrou entusiasmado com os resultados do filme mais bem sucedido comercialmente de Fischerman. Notando que o cineasta havia rompido com seus “postulados rupturistas”, ele afirmou que: “*O filme se inscreve nos cânones da comédia mais tradicional. (...) Pretende ser uma radiografia do funcionamento de toda a sociedade e seus conflitos (os subtemas mercantil, trabalhista, de seguridade social e, sobretudo, erótico)*”. Lamentou uma certa “*displícência*”, sendo mais um a apontar a “*discutível participação do sexo em algumas situações*”. Seu texto nos informou ainda que o filme ganhou o primeiro prêmio do Festival Internacional da Comédia, em Vevey, na Suíça.¹¹⁴

A controvérsia, no entanto, não se restringiu aos críticos. No documentário *Alberto Fischerman: entre la vanguardia y el comercio*, Juan Carlos Desanzo, diretor de fotografia de *The Players...* e amigo de toda vida de Fischerman, comentou sobre a estranheza que a mudança de rumos do cineasta provocou em todos – chegando a aventar a hipótese de que alguns problemas de saúde o afetaram e foram decisivos para levá-lo a essa mudança. Já Rafael Filippelli, no mesmo documentário, considerou que sua principal motivação era apenas fazer filmes que levassem pessoas às salas de cinema. O filho de Fischerman recordou também que o pai comentava sua alegria em ver as pessoas rindo durante as projeções. De fato, numa entrevista concedida alguns anos depois de estrear o filme, Fischerman voltou a afirmar isso:

¹¹² “Irregular comedia de A. Fischerman”, crítica de Paraná Sendrós, *Journal Ambito Financiero*, 10/08/1987.

¹¹³ “Falta a enghosidade – Cortiço na medicina”, crítica de Homero Alsina Thevenet, *Página/12*, 08/08/1987.

¹¹⁴ “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, já citado.

“A comédia era um gênero reprimido em mim. Eu acreditava que a arte deveria ser séria. Minha grande satisfação foi quando estreou *La clínica del dr. Cureta* e eu via as salas cheias de pessoas que se cagavam de rir”.¹¹⁵

4.4 – *Las puertitas del Sr. López e Ya no hay hombres*

Assim, a despeito das reações contrárias, seu próximo projeto seguiu linha semelhante, novamente em parceria com Victor Bo. Também inspirado num personagem de histórias em quadrinhos bastante célebre na época, *Las puertitas del Sr. López* foi produzido por uma tradicionalíssima empresa de cinema da qual Fischerman se tornara diretor no mesmo ano - a Argentina Sono Film, criada em 1933. Se *Cureta* apresentava sua crítica social em uma sucessão de esquetes que alternavam piadas e erotismo, *Las puertitas...* extraiu seu humor de um enredo mais patético e melancólico: um homem casado que dá asas à imaginação nos momentos mais insólitos. O filme que Fischerman faria três anos depois, *Ya no hay hombres*, tem sinopse semelhante, com uma alteração – neste a protagonista não é um homem casado, e sim uma mulher solitária. De toda forma, é bastante clara a relação entre *Las puertitas del Sr. López* e *Ya no hay hombres*: ambos tratam da solidão cotidiana e dos delírios derivados do dia a dia – um mote dramático que um dia já foi chamado de *bovarismo* devido à personagem do romance de Flaubert. É possível afirmar que, pela primeira vez na carreira, Fischerman estava fazendo longas em sequência pensados seguindo a linha de um mesmo projeto. Ao lançar *Las puertitas del Sr. López*, ele novamente foi instado a falar sobre a mudança de rumos: “É minha segunda comédia e está me dando muito mais satisfação que a anterior, porque estou afinando o ritmo e a linguagem. Em relação à mudança na minha carreira... Eu acredito na diversão e no entretenimento, mas isso é algo que se aprende com a maturidade.”

Daquele momento em diante, nas suas falas ao longo dos anos seguintes, o cineasta contraporia o entusiasmo que demonstrava com sua perspectiva de chegar a um público amplo com uma visão bastante severa dos discursos sobre “cinema de autor”. Isto pode ser percebido numa entrevista concedida ao jornal *Página/12* que foi publicada, sintomaticamente, sob o título “Não ao cinema de autor”:

É francamente daninho alimentar nos jovens essa fantasia de cinema em que alguém pode se expressar com toda a sua personalidade, sem condicionamentos de qualquer

¹¹⁵ “Não ao cinema de autor”, Entrevista concedida a Adriana Schettini, *Página/12*, 04/05/1991.

espécie. Um filme de estréia feito a partir dessa idéia não vai permanecer em cartaz por mais do que uma semana no Cine Lorca. É o começo e o final de uma carreira. Além disso, eu me pergunto: quem nos dá e quando é que nós recebemos o diploma de autores?

Enquanto alguém se sente filho, ele quer ser reconhecido pelos pais – no caso do cinema, os grandes gênios e os júris de festivais. A partir de *La clínica Del dr. Cureta* eu comecei a me sentir um pai e me comovia mais levar público às salas do que colher elogios. Não renego meus primeiros filmes. Sempre que puder, vou fazer trabalhos como aqueles, mas tenho consciência de que propostas assim são para vídeo ou 16mm.¹¹⁶

Se a linha destes seus dois últimos filmes, pelo humor e pelo desejo de alcançar um público numeroso, era semelhante à de *Cureta*, ela também tinha algumas diferenças marcantes. Enquanto *Cureta* é um filme de situações, de esquetes, segundo o modelo mais tradicional de humor popular, *Las puertitas del Sr. López* e *Ya no hay hombres* têm um desenvolvimento dramático em que os personagens têm motivações mais complexas; ambos os filmes se apresentam inicialmente como comédias excessivas, mas fazem ao final um movimento claro da melancolia para a renovação (tal como *Los días de junio* o fizera). López redescobre o amor no casamento, Ana começa um novo relacionamento – e nenhum dos dois abre mão da dimensão da fantasia. Ainda que o crítico Daniel López, em trecho já citado, tenha elogiado a “qualidade visual” de *Cureta*, estes dois filmes seguintes demonstram um apuro técnico mais evidente do que o filme de comédia hospitalar. *Las puertitas del Sr. López* constrói a visualidade das suas cenas de sonho com o artificialismo que caracterizou boa parte da produção dos anos 1980, ao som de sintetizadores e saxofones melosos. *Ya no hay hombres*, por sua vez, em várias cenas procura se aproximar das comédias urbanas do estilo de Woody Allen, já então bem sucedidas nos mercados das salas de cinema mais elitizadas – isso fica evidente nas cenas mais frágeis do filme, em cenas românticas de conversas do casal apaixonado pautadas por referências culturais pretensamente sofisticadas.

No entanto, não é de todo justo condenar de vez estes últimos filmes de Fischerman por alguns momentos de esforço mal-ajambrado de cativar a simpatia do público (um esforço mal ajambrado em termos estéticos, mas relativamente bem sucedido na expectativa de atrair pessoas: ambos os filmes tiveram bons resultados de bilheteria, sendo que *Ya no hay hombres* foi o terceiro mais visto entre os filmes argentinos de 1991, com pouco mais de cem mil espectadores). *Las puertitas del Sr. López* talvez seja de fato o filme mais fraco da carreira do cineasta (embora tenha sido

¹¹⁶ “Não ao cinema de autor”, Entrevista concedida a Adriana Schettini, Página/12, 04/05/1991.

bem recebido pela crítica, como será visto mais à frente). Enquanto *Cureta* era um personagem adequado para uma comédia eschachada por sua vilania explícita, López é uma pessoa insegura, frágil. No entanto, não tem charme e malandragem para se tornar chapliniano, nem tem a obstinação de um Buster Keaton diante do mundo. Sobrou-lhe, portanto, a chave do humor mais singelo, o riso de compadecimento – e isso foi fatal para o filme em sua maior parte.

Por sua vez, *Ya no hay hombres* poderia ser defendido pelo retrato irônico que faz dos resultados que as pressões profissionais têm sobre a vida íntima das mulheres dos anos 1990, coisa que foi apontada pelo cineasta na época: “É uma mulher independente, diretora geral de uma fábrica, que aposta na produtividade como contrapartida para a especulação. Minhas outras comédias já tinham um certo componente moral.”¹¹⁷ Além disso, o filme poderia ser defendido também pela agilidade narrativa, com seu humor calcado nas transições entre fantasia e realidade. Mas talvez a característica mais interessante seja a junção destes dois aspectos positivos. Os três últimos filmes de Fischerman enfocam os locais de trabalho dos seus personagens. *Cureta* usou o humor cáustico para retratar o hospital como síntese de relações sociais doentes. Já *Las puertitas...* mostrou o trabalho como um lugar de fragilidade do personagem, invadindo os sonhos que tem em casa, sendo basicamente uma comédia sobre repressão e medo (não por acaso, ele só consegue reestabelecer seu casamento após recuperar a auto estima no trabalho). *Ya no hay hombres* retoma isso, de certa maneira equilibrando a relação de forças entre trabalho e vida íntima (seus sonhos não estão necessariamente enlaçados ao ambiente profissional, mas o afetam) – assim como, ao final, reequilibra o movimento entre as fantasias e as relações afetivas. Talvez por isso, *Ya no hay hombres* parece chegar, no seu final, a uma serenidade (sem estabilidade) que é única em todos os filmes do cineasta.

Las puertitas del Sr. López, lançado em 1988, foi mais bem recebido pela crítica do que o filme anterior – podemos supor que isso pode ter acontecido porque *Las puertitas...* não tem cenas de nudez ou piadas consideradas grosseiras, mas esta não é mais do que uma suposição. De todo modo, vale notar que, em entrevistas sobre o filme, Fischerman procurou frisar a diferença entre seu filme e as “porno-chanchadas”:

O público assimila bem esse filme porque é uma comédia moderna, muito atual. Tão moderna que reivindica o casamento. No final, fica a idéia de que na estrutura básica do casal podem se dar inúmeras possibilidades eróticas, se pode satisfazer a fantasia

¹¹⁷ “Não ao cinema de autor”, entrevista concedida a Adriana Schettini, Página/12, 04/05/1991.

e ter imaginação. Depois de tantas ondas, chegamos à conclusão de que o casamento não tem obrigatoriamente um mau prognóstico.

Essa comédia não tem nada a ver com a “pornoanchada”. Não há motivo para pensar que o sexo é algo sujo, comerciável. Além disso, muita nudez e muito escarcéu não erotizam ninguém, as pessoas saem frias ou até enojadas; quando, na verdade, é bom erotizar o público, porque isso faz bem para a vida.¹¹⁸

É revelador notar que o mesmo termo foi utilizado pelo crítico Daniel López para valorizar o filme na crítica publicada no jornal *Página/12*. Um aspecto importante a ser salientado sobre *Las puertitas del Sr. López* era, sem dúvida, o fato de que não se tratava de uma pornoanchada:

O primeiro acerto dos roteiristas foi não cair na tentação da *pornoanchada*: ou seja, por trás de cada porta poderia haver uma mulher nua e oferecida. Nem ele poderia encontrar, como era nos quadrinhos, ambientes exóticos do tipo oriental, castelos medievais ou mundos futuristas. O que López encontra, em vez disso, sempre tem a ver com a sua realidade cotidiana: sexo apresentado nas formas de uma colega de trabalho, memórias da infância, a rivalidade com um colega. As portinhas nunca quebram a ação real, elas a complementam, expandem, reforçam.

Las puertitas del Sr. López representa outro triunfo de Alberto Fischerman: mesmo usando o material de outros autores, não precisou se rebaixar diante de nenhum divo (como fizera em *Los días de junio*) nem diante das exigências de bilheteria (como em *La clínica del dr. Cureta*).¹¹⁹

Também a crítica do jornal *La Nacion* teceu elogios ao filme:

Esse homenzinho aturdido de olhar esquivo é o veículo que Alberto Fischerman escolheu para mostrar as inibições cotidianas, as repressões que sobrecarregam o indivíduo na sociedade dos nossos dias. Mas é preciso esclarecer que nas observações do cineasta não há nenhuma dose de solenidade, mesmo quando a comédia entrega ao espectador um material abundante para reflexão e permite que ele se reconcilie com seus próprios temores.¹²⁰

César Maranghello considerou que “*seu estilo ganhou em refinamento e diverte com suas observações sobre a vida cotidiana. E mesmo que utilize o material de outros autores, impõe no filme todo a sua marca pessoal*”¹²¹. E até mesmo Octavio Getino ressaltou que o filme se destacava entre as produções costumeiras feitas pela empresa Argentina Sono Film ao longo da década de 1980, caracterizadas por combinarem “humor grosseiro e pseudo-erotismo”: “*Uma exceção nessa linha produtiva foi Las puertitas del Sr. López, cuyos*

¹¹⁸ “El cine argentino y las buenas comédias: un amor ahora posible”, entrevista de Fischerman a uma revista de Córdoba não identificada, concedida no período de lançamento de *Las puertitas del Sr. López*. Reproduzida no Anexo ao final deste estudo.

¹¹⁹ “Instruções para não empalidecer – uma tira de quadrinhos de 1979 deu base à divertida comédia de Fischerman”, crítica de Daniel López, *Página/12*, 10/06/1988.

¹²⁰ “Com o senhor López triunfa o sorriso e a melhor ilusão”, crítica de Victor Hugo Ghitta, *La Nacion*, 10/06/1988.

¹²¹ César Maranghello em “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, já citado.

*propósitos humorísticos e pseudo-eróticos tiveram um tratamento próximo do que poderíamos chamar de “cinema de qualidade”, graças à capacidade do seu diretor Alberto Fischerman.”*¹²²

A notável exceção é David Oubiña – que, em sua revisão da obra de Fischerman, apontou os problemas que, a seu ver, comprometeram estes filmes em definitivo:

Em *La clínica del dr. Cureta* e em *Las puertitas del Sr. López*, por sua vez, Fischerman tenta se aproximar de um cinema de entretenimento e do grande público. Os filmes, disse o diretor, procuravam combinar “a lucidez crítica de uma história em quadros social (bem mordaz), o cinema de autor, o humor e o entretenimento”. Mas o certo é que não exploram os possíveis cruzamentos entre linguagens; preferem apelar para um humor grosso, de teatro de revista, trazendo de volta toda a tradição do *costumbrismo* e da gaiatice mais televisivos. Em *Ya no hay hombres*, a idéia de um efeito calculado esteve presente desde o princípio da concepção do projeto: como fazer um projeto que interesse a um produtor? O que o público quer ver? Que ingredientes um filme deve ter para obter uma boa bilheteria? Mas essas especulações não fizeram mais do que exacerbar o de sempre: o que atravessou todas essas incursões em gêneros tão distintos foi a aspiração de encontrar um ponto de acordo entre a expressão individual e a recepção do grande público – que, na prática, resultou num questionamento escasso das convenções e numa baixa produtividade estética.¹²³

Este questionamento dos últimos filmes de Fischerman me leva a tentar concluir este capítulo com uma reflexão sobre seu estilo, tocando em alguns aspectos relacionados aos interesses deste estudo.

5 - Estilos e escolhas

No período em que lançava *Ya no hay hombres*, as falas de Fischerman indicavam sua profunda convicção de que podia manter e desenvolver seu estilo a partir de trabalhos de encomenda visando bons resultados nas bilheterias:

Não há incompatibilidade entre o trabalho por encomenda e aquele em que você pode se identificar como autor. *A sação da primavera*, de Stravinsky, foi um trabalho feito por encomenda para um mercado, um determinado público parisiense. É preciso fazer uma revolução no plano estético. É preciso aceitar que Rembrandt pintou alguns dos seus quadros mais importantes cobrando dinheiro de cada um dos oficiais da guarda noturna. O mercado não é uma palavra ruim na arte. O contrário é a noção romântica do pobre artista que termina publicando um livro de poemas que só a sua família lê. Isso me parece patético. É preciso romper com a velha noção de arte com A maiúsculo, que é antiquíssima e que por aqui nós seguimos conservando como pobres provincianos.¹²⁴

¹²² *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*, de Octavio Getino, já citado.

¹²³ Em *El silencio y sus bordes – modos de lo extremo en la literatura y el cine*, já citado.

¹²⁴ “Não ao cinema de autor”, entrevista concedida a Adriana Schettini, Página/12, 04/05/1991.

Naquele momento, o cineasta valorizava inclusive o número variado de contribuições dadas por todos os envolvidos na criação dos filmes de orçamento alto e equipe numerosa. Questionado se *Ya no hay hombres* era um filme tão seu quando *Los días de junio*, ele afirmou o seguinte:

Sim. Até me animo a dizer que, no fim das contas, sinto que *Los días de junio* é menos meu do que este. Às vezes se dá o paradoxo de que você escreve o roteiro que bem entende, totalmente sozinho, e depois, durante a produção, ele vai deixando de ser o seu roteiro porque todo o contexto vai se infiltrando e tendo cada vez mais peso. Bem, mas fazer um filme é isso. Você trabalha com 40 ou 50 pessoas que o tempo todo estão agregando coisas ao seu filme.¹²⁵

Devido à complexidade do seu percurso, não é simples apontar os traços comuns que podem caracterizar os filmes de Fischerman como uma obra com coerência interna. Há, certamente, alguns interesses contantes. Um deles é certamente a preocupação em dar relevo às performances dos atores - desde *The players vs Ángeles caídos*, que tem isso como um motivo central, até *Ya no hay hombres*, em todos os seus filmes é fundamental a relação criada no jogo de cena. Não foi por acaso que, na época de lançamento de *Los días de junio*, o cineasta comentou que “*certas hipóteses do roteiro podem ser desmentidas pelo desenvolvimento das filmagens*”¹²⁶. Outra característica foi o tema constante da amizade, algo notado em mais de uma reportagem.

De toda maneira, se é possível especular as razões para as interrupções e mudanças de rumo ao longo da carreira (muitas vezes com base no que o próprio realizador disse), isso não altera o fato de seu conjunto de filmes, todos significativos dentro dos seus contextos históricos, não se deixar reduzir a estas características em comum. Em certo momento, ele próprio foi apresentado a esta questão e respondeu desta maneira: “*Como cineasta, sou uma espécie de esquizofrênico, que oscila entre a busca de um cinema de experimentação e um cinema de aproximação e alta comunicação com o público... Como um pêndulo, estou tratando de juntas essas duas idéias.*”¹²⁷

Usando essa mesma perspectiva pendular, David Oubiña propôs uma leitura da carreira do cineasta favorável aos seus filmes não convencionais, dividindo as produções em dois grupos:

Por um lado, aqueles filmes que constituem a sua obra visível, os que narram de acordo com as convenções do cinema comercial, como *Los Pocillos*, *El Hambre*, *Los días de junio*, *La clínica del dr. Cureta*, *Las puertitas del Sr. López* ou *Ya no hay hombres*; por outro lado, os filmes vanguardistas cuja linha de experimentação se define em *The*

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ “Alberto Fischerman e o cinema distante da idéia mercantil”, jornal La Nacion, 08/06/1985.

¹²⁷ Em “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, já citado.

players vs. Ángeles caídos e continua em *La pieza de Franz* e *Gombrowicz o la seducción*. Entre estas linhas não há comunicação nem intercâmbio, apenas uma mútua negação. Se cada uma desmente a outra, ao mesmo tempo cada uma é condição de possibilidade da outra: o primeiro grupo de filmes ignora completamente o segundo, não incorpora nenhum dos mecanismos provados no seu laboratório; mas, por sua vez, o segundo grupo não apenas impugna as convenções do *mainstream* como, ao fazê-lo, também questiona o resto da obra do próprio Fischerman.¹²⁸

Esta separação dos filmes entre dois grupos me parece obscurecer um ponto já comentado aqui e frisado pelo cineasta em várias entrevistas: a ruptura representada por *La clínica del dr. Cureta*. Por mais que os filmes de linguagem mais convencional de Fischerman feitos até então (*Los pocillos*, *El Hambre* e *Días de junio*) procedam segundo modelos já instituídos, com a perspectiva de agradar determinadas faixas de público, estas perspectivas são bastante diferentes daquelas dos filmes do final de carreira. Se em ambos os momentos o cineasta se propôs a seguir certos modelos, eles são bastante diferentes entre uma e outra fase: é igualmente evidente que apenas nos seus três últimos filmes Fischerman se dedicou a trabalhar com modelos de comédia popular.

Além disso, a ideia de que os filmes mais inventivos de Fischerman “questionam” a sua própria produção mais convencional é bastante atraente por observar como certos procedimentos inovadores podem tornar o uso da linguagem cinematográfica novamente instável e ambicioso - portanto, inventivo. No entanto, é preciso aceitar uma pequena licença poética para entender a verdade dessa ideia. Afinal de contas, os longas que Oubiña caracterizou como aqueles de linguagem convencional de Fischerman foram feitos após os não-convencionais – que, segundo a sua tese, estariam os questionando. A cronologia nos impede que consideremos *Gombrowicz o la seducción* um questionamento feito em consequência de *La clínica del dr. Cureta*. A hipótese contrária, no entanto, não pode deixar de ser aventada. E ainda que possamos eventualmente concordar com a avaliação de maior peso estético para o primeiro filme, não me parece simples reconhecer a possível nulidade do outro. Neste aspecto, não me parece fácil discordar do cineasta quando valorizou o bom humor das pessoas “se cagando de rir” – e neste caso é curioso pensar em avaliar com uma medição de risos a “produtividade estética”.

Este caso nos faz avaliar a relação de valores percebida pelas motivações e características dos filmes (estéticas, monetárias, trabalhistas). Entre um culturalismo extremado, que nos faria aceitar com interesse renovado as características capazes de

¹²⁸ Em *El silencio y sus bordes – modos de lo extremo en la literatura y el cine*, já citado.

dar às obras penetração social, e um esteticismo vanguardista, cuja exigência por inventividade não reconhece valor no uso de formas já convencionais e amplamente aceitas, talvez seja possível procurar um olhar equilibrado: capaz de, dentro de medidas estabelecidas pelas circunstâncias, dosar ambos os valores. Nos faz lembrar também do velho chavão da desvalorização da comédia em favor do drama. O próprio cineasta mencionou isso numa entrevista: “*Sófocles sempre foi mais valorizado que Aristófanes*”.

É interessante também relembrar uma resposta dada pelo cineasta numa entrevista em que o inquiriram se alguma vez considerou que, “*como disse Godard*”, já não se pode fazer cinema dentro do sistema sem ser cúmplice dele. Fischerman respondeu à questão detonando qualquer expectativa de pureza: “*Todos somos cúmplices, eu sou o mais impuro dos homens, meus filmes são um vão e lamentável esforço de expiação*”.¹²⁹

5.1 - Inventar os jogos

Após *Ya no hay hombres*, o último projeto em que Alberto Fischerman trabalhou antes de falecer (além do roteiro do longa metragem *Música em três sargentos*) foi o de uma série de TV chamada *Retratos*, que seria feita em parceria com Rafael Filippelli - ambos iriam retratar treze argentinos importantes no cenário cultural e artístico. Falando sobre este projeto, ele afirmou o seguinte:

Meu objetivo é poder descobrir o segredo: onde está o artístico? Em que consiste a arte?, partindo da fé artística, que é a minha única religião... O poço cego da arte é inacessível. Não há maneira de entrar no fenômeno artístico porque não tem fundo.¹³⁰

¹²⁹ Da seleção de entrevistas de Alberto Fischerman publicada no livro “Generaciones 60/90”, já citado.

¹³⁰ Em “Alberto Fischerman, El hombre que sabía escuchar”, já citado.