

ENSAIO DE AUTO

DOSSIE
GUSTAVO
DAHL

“Amo aquele que quer ser melhor que si mesmo e desta arte sucumbe”

Nietzsche em *O bravo guerreiro*

ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA



*Sergio Lima,
Lotte Eisner e
Gustavo Dahl*

Há cerca de dois anos convidei Gustavo Dahl para que juntos fizéssemos a sua “autobiografia” – um testemunho ditado por ele e editado por mim – para a extinta Coleção Aplauso da Imprensa Oficial de São Paulo. Gustavo ficou feliz, pois achava que estava um tanto esquecido e que esse livro talvez lhe desse um reconhecimento de que sentia falta no mesmo momento em que era o gerente do CTAV e presidente do Conselho da Cinemateca Brasileira. Como tal, assumira nesses últimos anos um papel importante na preservação cinematográfica. Se digo isso, o faço menos para falar da sensação de esquecimento de que Gustavo se acreditava vítima e mais para explicar a razão deste texto. O que sei sobre Gustavo Dahl foi o que ele me disse ao longo de alguns encontros sociais sempre muito prazenteiros e na tomada de seu depoimento em janeiro último, quando passamos cinco dias imersos em suas histórias, que não chegaram até a atualidade. Terminaríamos em julho. Dessa forma, divido com o leitor o que Gustavo me contou, do jeito que certamente ele queria que fosse lembrado.

Gustavo Dahl teve uma trajetória de vida e de trabalho muito rica, onde foi capaz de juntar ao tino prático o labor teórico e crítico, uma imaginação e um gosto artístico que não se opuseram à sua dedicação à gestão, à intervenção política, à realização e à preservação de filmes; e o que dava sentido a tudo isso, e que lhe era mais caro, era justamente a possibilidade de intervenção política e social na realidade da qual participava.

Esse traço dava sentido à sua atuação nos diferentes âmbitos a que se dedicou. Por conta disso, gostaria de evocar justamente a sua formação, e alguns daqueles com quem conviveu – conforme ele os guardou em sua memória – e que marcaram essa trajetória. Trajetória que é também geracional e que coincide com um projeto de Brasil que tentaram moldar, e com o qual Gustavo Dahl foi coerente em sua atuação ligada sempre à coisa pública, culminando com a construção – que esperamos ver acabada – no Rio de Janeiro, no Centro Técnico Audiovisual, de um grande arquivo de filmes viabilizando o resguardo da memória fílmica brasileira, portanto da memória brasileira e de tudo aquilo que ações desse porte poderão gerar.

Apesar de ser bisneto de um Marechal do Império, o Barão de Batóvi, quando nasceu, em 1938, em Buenos Aires, as glórias e riquezas familiares já tinham sido varridas pela República e dissipadas pelas histórias familiares. Sua mãe, mulher inteligente e inquieta, logo separa-se do pai e se fixa no Rio de Janeiro, onde Gustavo vai para a escola como interno. Já em 1947, no

UMA BIOGRAFIA

entanto, é preciso deixar apressadamente a cidade, cujas recordações marcam sua infância, e partir em direção a São Paulo: a mãe, trotskista, temia pelas eventuais repercussões de um artigo que escrevera numa revista de esquerda. Ela era funcionária da *Coordination of Interamerican Affairs*, e os efeitos do macartismo já se faziam sentir também por aqui.

Em São Paulo, apesar de voltar ao colégio interno e viver com a mãe facetas de uma história à la Charles Dickens, como ele mesmo definiu, já frequentavam juntos a Filmoteca do Museu de Arte Moderna e até mesmo o Bar do Museu, e caíam em suas mãos a revista Noigandres, dos poetas concretos, ou publicações do CEC de Belo Horizonte, onde o cinema era o tema. O colégio, o Paes Leme, ficava na Av. Paulista, e ele tinha a liberdade de sair, passear e ir ao cinema pelas redondezas. Mas, além disso, se havia no colégio uma turma de internos “filhos de desquitadas” como ele, durante o dia a escola era mista e dentre suas atividades havia projeção de filmes três vezes por semana! Como acontecia naquele momento, a escola alugava um lote de filmes em 16mm de uma mesma companhia. Assim ele esperava ansioso pelos filmes da Fox ou via todo um ciclo de musicais da Metro. Foi dessa forma que, através de um colega, Reinaldo Andreucci, começou a se interessar seriamente por cinema, escreveu artigos para o jornal do colégio e se aproximou de Rubem Biáfara, já então um ícone na crítica paulistana. Essa iniciação e as leituras permitiram-lhe perceber que aqueles filmes, como os *westerns*, que o divertiam tanto, podiam ser algo mais sério.

Junto com a turma de Biáfara, Gustavo frequentava o Clube de Cinema que fora criado em 1940 por Paulo Emilio Salles Gomes, depois fechado e retomado em 1946, do qual Biáfara consta como fundador, programador e onde tocou certa vez ao piano o tema de *O morro dos ventos uivantes* (William Wyler, 1939), filme que viu, dizia-se, 51 vezes. Mas é ali mesmo que começa, como diz, a se “assanhar” para o lado de Rudá de Andrade, o delfim de Paulo Emilio, e do crítico Caio Scheiby. É nesse momento – 1957 – que Rudá recebe a incumbência do Centro Dom Vital de criar lá um cineclubes e entrega a Gustavo a presidência. Ali ele é o programador e também animador do cineclubes, o que chama a atenção de Paulo Emilio para os seus dotes críticos. Ele o convida para escrever um artigo sobre Elia Kazan em sua coluna no Suplemento Literário do jornal O Estado de S. Paulo. Gustavo leva nove meses para entregar a encomenda e é nesse ínterim que frequenta o Curso para Dirigentes de Cineclubes organizado por Paulo Emilio na Cinemateca Brasileira. Era um curso não só de História ou Teoria do Cinema, de que se encarregava o próprio Paulo Emilio, mas havia ainda História da Música, História da Arte, Estrutura do romance policial, dados por gente como Gilda de Mello e Souza, entre outros. Gustavo recordou com entusiasmo a profundidade desse curso que durou dois anos e a formação pensada por Paulo Emilio para os cineclubistas: “Eu vivo desse curso até hoje!”



Torna-se funcionário da Cinemateca Brasileira e convive com Paulo Emílio, a quem admirava intensamente não só pela inteligência do pensamento humanista, mas também pelo jeito aristocrático de se vestir – que Gustavo mimetiza combinando lenços com meias e usando abotoaduras – e pela vontade de viajar e viver no exterior. Ali preparou catálogos para festivais de filmes franceses ou de primitivos, o que ampliava o seu conhecimento sobre o cinema e o mantinha atualizado para suas colunas no Suplemento Literário, que se tornavam agora mais frequentes e menos árduas. Por conta da montagem de festivais conhece também José Sanz, da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Junto com Rudá de Andrade os três saíam para beber e criaram um cineclubes que só se reuniria nos bares, o Buñuellest: uma mistura de Buñuel, Orson Welles e o ST final podia ser tanto Stroheim quanto Sternberg. E chegaram até mesmo a fazer uma revista que falava por si sobre a nova empreitada: Delírio.

Com a ajuda de Paulo Emílio, Gustavo consegue uma bolsa para estudar no Centro Sperimentale di Cinematografia em Roma. É nesse momento que Trigueirinho Neto, que filmara *Bahia de Todos os Santos* em Salvador, o apresenta “a um rapaz que Gustavo gostaria de conhecer”: Glauber Rocha. Este na época escrevia críticas no Jornal do Brasil enquanto Gustavo estava no Suplemento Literário: “Eu gostava de começar meus artigos com as frases de efeito: ‘Amar Khouri’ ou ‘Compreender Khouri’. O primeiro falava bem e o segundo falava mal. O primeiro começava dizendo: ‘O cinema brasileiro não existe’. Aí o Glauber fez um artigo sobre *Aruanda e Arraial do Cabo* em que começa dizendo: ‘O documentário brasileiro também não existe.’ A gente ficava se lendo e se sacando! De longe!” No encontro no restaurante japonês em São Paulo Gustavo repara na estranheza de um gorro de lã em Glauber, que faz troça do seu terno e das abotoaduras. Mas foi um amor *foudroyant* entre os dois e Glauber já fala de Paulo César Saraceni, que estava em Roma.

Em Roma, Paulo César e Gustavo alugam um apartamento em Cinecittà. Juntam-se o malandro carioca e o intelectual paulista. O curso no Centro não era dos mais interessantes. Apesar de Pietro Germi e Vittorio Cottafavi, foi difícil, para quem tinha toda a sua bagagem bifaórica, engolir o professor de História do Cinema, Fausto Montesanti, falando dos musicais americanos. E também não deu para aguentar ter aula de montagem com *A terra treme* em 1960, quando nas salas de cinema estava estreando *Acosado*, de Godard. Isso e uma namorada francesa diminuem pela metade a frequência às aulas. Como ele e Paulo César Saraceni comentam na época, os italianos tinham uma ampla cultura geral, mas de cinema os brasileiros entendiam mais.

Por outro lado, mais importante do que a escola de cinema eram os festivais europeus como um lugar de encontro de outros jovens cineastas, a proximidade dos ideários estéticos e políticos e exibir os filmes. Em vista disso, e como era Saraceni quem tinha um filme naquele momento, mas não se esforçava por mostrá-lo, Gustavo Dahl leva *Arraial do Cabo* a Gianni Amico, que dirigia o festival de Santa Margherita Ligure. Eles são aceitos e convidados para o festival. Gustavo acredita que esse seu gesto de intervenção fez diferença. De alunos de cinema, transformam-se em porta-vozes de um movimento que estava nascendo. Foi nessa ocasião que Gustavo, vestido num terno preto herdado do tio Jatir, o tio comunista querido,



fez sua conhecida intervenção: “Nós não queremos saber de cinema, nós queremos ouvir a voz do homem!”. Estamos em 1961 e Saraceni ganha o prêmio do festival, cuja grande taça serve para se embebedarem de *pinot grigio* que o genovês Amico ensina a turma a beber. Estão no mesmo festival Jean Rouch, que estava no júri e adere à turma, Alfredo Guevara, o canadense Michel Grault e Louis Marcorelles, dos Cahiers du Cinéma, o crítico que vai fazer a ponte com os brasileiros, vindo mais tarde a o Brasil, onde é Gustavo quem o recebe, fornece material sobre o grupo de diretores do que veio a setornar o Cinema Novo. E de quem, mais tarde, diante da reportagem da revista francesa, num bar no Arpoador, Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha do CPC – Centros Populares de Cultura – dirá: “Olha aí os autorzinhos todos!”

Em meio a outros festivais que vão se sucedendo e com encontros em Roma ou em Paris, Gustavo cruza com Joaquim Pedro de Andrade, com Glauber Rocha, Mário Carneiro, mas também com Bernardo Bertolucci e Marco Bellocchio. Sedimentam-se as amizades, as discussões políticas sobre cinema, mas também o que Gustavo define como o “empatotamento” – a formação do grupo do Cinema Novo com os amigos europeus como Marcorelles, Amico, que serão também parte do prestígio de que vão gozar nos festivais e nas publicações europeias como Cahiers du Cinéma e Sight and Sound, o que conferirá ao grupo a legitimação cultural de que necessitam no Brasil e que se manifesta também quando encontram nesses festivais cineastas brasileiros “internacionalistas”, como Anselmo Duarte por exemplo:

“A gente não dava a menor bola pro Anselmo, tratava como diretor acadêmico. E o Anselmo ficava enlouquecido! Você imagina: os meninos impossíveis! Todos ali bonitos, inteligentes, de esquerda, mulherengos, ativistas políticos, bons cineastas, falando francês. As vítimas eram: Lima Barreto, Anselmo Duarte e Roberto Farias. Porque é o velho truque da Nouvelle Vague: você começa esculhambando o cinema estabelecido. No Cahiers eles já tinham o método onde A fala bem de C que fala bem de B que fala de bem de C que fala bem de A! Então tínhamos essas técnicas de promoção funcionando.”

A partir de 1962, em Paris, fazendo o curso de cinema etnográfico com Jean Rouch, Gustavo continua como “ativista do movimento”. Ele é o elo europeu do que estava ocorrendo no Brasil: coloca *Porto das Caixas* na Semana da Crítica de Cannes, em 1962, leva *Baravento* (1962) para um distribuidor belga, ao mesmo tempo, volta-se para o cinema político influenciado pelas experiências de cinema verdade de Jean Rouch, mas também pelo que vinha fazendo Jonas Mekas ou diretores africanos. É o período de uma fértil troca de cartas com Paulo Emilio e Glauber Rocha, onde se pergunta também para onde ia o cinema. Em 1964 chega a hora de voltar e de fazer um filme político.

O balanço que Gustavo faz do período do Cinema Novo, dos amigos, é o melhor possível. Sem frustrações ou ressentimentos. Se *O bravo guerreiro* (1969) não teve o sucesso de público que gostaria, tem consciência de que foi um bom filme, que estavam ali suas crenças, o seu gosto estético e sobretudo o resultado de experiências pessoais, vivências, assim como as que ocorreram também nas filmagens de *Uirã* (1973), quando filmou e teve um convívio significativo numa aldeia indígena. Entende que o movimento foi antes de tudo uma aventura fértil que espelhava muito do Brasil na aquele momento:





Gustavo Dahl,

Caio Scheiby,

Henri Langlois e

Paulo Emilio Salles Gomes

“A gente tinha tanta certeza, tanta segurança, tanta generosidade, tanta bravura que as resistências eram vistas como combates, ‘vambora lá!’ ver como é que é. Era um movimento de pessoas com consciência política. Ninguém se sentia rejeitado pelo país ou pela má recepção... Porque esse sentimento do movimento, da jogada, era uma coisa que o Cacá diz com muita graça: ‘nós não só queríamos mudar o cinema brasileiro como queríamos mudar o Brasil e talvez o mundo!’”

Em 1975, a partir da experiência de lançamento de seus próprios filmes, e de outros filmes brasileiros, Gustavo defende, ao contrário de opiniões da época, preocupadas ou aterrorizadas com “o papel do mercado”, que todo filme tem seu público, no artigo *O cinema novo e o seu público*. Roberto Farias, que dirigia então a Embrafilme, lê o artigo e o convida para trabalhar na distribuidora da entidade fazendo assessoria de lançamento dos filmes difíceis. Gustavo e o seu grupo remodelam a distribuidora, e a nova situação implementada, aliada a outras medidas do órgão, permitem ao filme brasileiro encontrar, em seu próprio mercado, um papel que jamais tivera, consciente da relevância das ações ali empreendidas, já que percebia desde a sua formação com Paulo Emilio que “intervir no mercado cinematográfico brasileiro significava invadir militarmente os Estados Unidos”.

A partir desse momento o crítico, o realizador e o pensador do Cinema Novo deram o lugar preferencial (mas não exclusivo) ao gestor, papel que Gustavo desempenhou sempre em instituições públicas até a sua morte, com a consciência nacional que pautou a sua geração.

Sem remontar a todos esses diferentes papéis sobre os quais se discorrerá muito nessa revista, e nessa comemoração que fazemos em homenagem a Gustavo Dahl, lembro apenas que se Filme Cultura voltou a existir foi por sua iniciativa, de olho no passado a resgatar, e como um espaço de reflexão na atualidade.

A preservação fílmica também foi muito beneficiada pelas ações que desempenhou no CTAv. Espero com ansiedade o lançamento de um significativo pacote de DVDs com filmes de Humberto Mauro realizados no Instituto Nacional de Cinema Educativo entre os anos de 1936 e 1966, material indispensável para o conhecimento da história do país e da obra completa do diretor mineiro que há décadas esperava por restauros e pelo acesso que finalmente se concretizará. Completa essa revalorização do patrimônio fílmico brasileiro pensado por Gustavo, a entrega do novo e fundamental Arquivo de Matrizes onde serão preservados os filmes do CTAv e de outros acervos fílmicos do Rio de Janeiro.

Gustavo se acreditava esquecido no cenário atual. Penso, ao contrário, que suas ações e intervenções são absolutamente necessárias ao presente.

Sheila Schwarzman é historiadora e professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. É autora de *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, Edunesp, 2004; organizadora com Samuel Paiva de *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*, Azouge, 2011. Prepara a biografia de Gustavo Dahl.