

GUSTAVO DAHL AÇÃO, REFLEXÃO E A BÚSCA DA LINGUAGEM

POR JOSÉ CARLOS AVELLAR

DOSSIÊ
GUSTAVO
DAHL

1.

Escrito pouco antes da realização de *O bravo guerreiro* (1969), o ensaio que abre a coletânea *Cinema moderno, cinema novo* (José Álvaro Editor, 1966) parece, hoje, uma anotação para pensar a imagem que encerra o primeiro longa-metragem de Gustavo Dahl, Miguel Horta diante do espelho, revólver enfiado na boca.

“Há todo um cinema, o americano da grande época, 1925-1945, no qual os filmes vinham ao diretor com argumento escolhido, roteiro pronto e elenco determinado. Impassível, ele saturava de estilo estes elementos e no final a história que lhe era completamente ausente dizia o mesmo que se o diretor a tivesse escrito. Tudo isto veio gerar uma concepção do cinema segundo a qual a ação não era mais compreendida como progressão de uma narrativa mas como deslocamento material do ator/personagem dentro do quadro. A ação era o gesto e o gesto o sentido do plano, um filme era uma sucessão de gestos (...) No cinema, como na música e mais do que nas outras artes, o argumento, a moral, o conteúdo, a mensagem, a significação, o sentido, vêm do estilo. A matéria-prima de um filme não é a sua anedota, mas as aparências da realidade que esta anedota põe em causa.”

O que importa na imagem final – não apenas nela, em todas as que vieram antes dela também, mas especialmente nela, porque nela a intenção do filme se concentra com maior força expressiva – é o gesto do ator dentro do quadro, gesto congelado no cartaz do filme: na silhueta do personagem, preto sobre o branco, quase uma xilogravura, um ponto vermelho, o único ponto colorido da imagem, o revólver vermelho na boca.

Talvez seja possível dizer que então, metade da década de 1960, a realidade – não o estúdio, não o produtor, mas a realidade – trazia ao diretor o argumento, o roteiro e o elenco para que ele saturasse a realidade de estilo e contasse uma história que lhe era completamente

presente por meio do deslocamento do ator dentro do quadro. *O bravo guerreiro* é a história de um político que se desloca no quadro brasileiro da palavra para o silêncio, da retórica para a morte da palavra.

Particularmente interessado em ouvir o que o personagem diz, o filme quase congela a imagem para deixar que apenas o som se movimente – melhor, para deixar que apenas as vozes se movimentem num espaço em que tudo o mais parece imóvel.

A imagem, sem deixar de ser o que de fato é, a representação de um sentimento comum diante da censura política da ditadura militar, é também, ou pode ser vista hoje também, como uma representação do gesto de Gustavo, o deslocamento no quadro do cinema do tempo da reflexão para o da ação – tal como anunciara o Bruno Forestier de *O pequeno soldado* (*Le petit soldat*, de Jean-Luc Godard, realizado em 1960, liberado em 1963: “*pour moi le temps de réflexion est terminé, celui de l’action commence*”; tal como repete o Marcello Clerici de *O conformista* (*Il conformista*, de Bernardo Bertolucci, 1969), o telefone quase enfiado na boca para falar com o professor Quadri como um espelho do revólver na boca de Miguel Horta para fechar-se em silêncio. Bruno e Marcelo no começo (nenhuma reflexão? só ação?), Miguel no final (nenhuma ação? só reflexão?), deslocam-se num quadro bem próximo daquele em que a noite e a guerra na rua impõem *O silêncio* (como mostra Ingmar Bergman em *Tystnaden*) ou em que a tensão no ar leva Alessandro a viver dentro de sua cabeça *De punhos cerrados* (como mostra Marco Bellocchio em *I pugni in tasca*, 1965). O plano final de *O bravo guerreiro* (bolo na garganta? vontade de agir duas vezes antes de pensar? suicídio da linguagem?) torna aparente o sentimento comum ao cinema de então (e é talvez exatamente por isso que Miguel Horta aparece diante do espelho, como um fotograma parado no meio da projeção, metade ele mesmo, o personagem, metade imagem dele mesmo).





E assim, convém repetir, sem deixar de ser o que de fato é, o gesto dentro do quadro pode ser visto hoje também como um exemplo da habilidade de Gustavo para concentrar no imediatamente visível as contradições vividas pelo cinema ao saturar de estilo os elementos trazidos pela realidade. Alguns outros exemplos dessa capacidade de síntese se encontram em umas tantas breves frases no ensaio que abre a coletânea *Cinema moderno, cinema novo*:

“A realidade são suas aparências e o cinema é a arte de revelar e transmitir as emoções e os sentimentos que estão latentes tanto nelas quanto em nós mesmos.”

“A possibilidade do homem de criar mais que a natureza, uma ferramenta ou um signo, donde se originariam a organização social e a linguagem, é a raiz de toda e qualquer arte.”

2.

No tempo de reflexão – entre o cineclubismo e os textos para o Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo, na segunda metade da década de 1950; entre os estudos no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma e no Musée de l’Homme de Paris, no começo da década de 1960 –, Gustavo pensa a história do cinema como a busca de uma linguagem capaz de reconhecer “nas aparências da realidade a sua matéria-prima, para a partir daí assumir sua responsabilidade perante o mundo e perante si mesma, pois dele era simultaneamente reflexo e parte integrante”. O cinema, diz, quase ao mesmo tempo em que descobriu a capacidade de registrar a realidade, “quando os irmãos Lumière filmaram a saída dos operários ou a chegada de uma locomotiva”, descobriu também, ao “filmar um jardineiro vítima de sua própria mangueira e de um menino levado”, que além de registrar a realidade podia contar uma história: “a possibilidade de narrar criou a necessidade de uma linguagem”, e “a conquista de uma linguagem criou a necessidade de usá-la. Já não era suficiente falar, era preciso dizer coisas importantes. Foi então que Rossellini fez *Roma, città aperta*”. A consciência desta responsabilidade leva o artista “a não mais constatar a realidade como um todo indissolúvel, mas a tomar um partido sobre o que dentro dela é falso e o que é verdadeiro”. O cinema vivia então “a primeira etapa de um processo cuja finalidade é transformar em arte uma visão do mundo, isto é, dar uma forma concreta a uma ideia abstrata” pela transformação “de uma concepção poética e social e filosófica em personagens e situações”. Assim, “o realismo depois de ser fenomenológico (*Porto das Caixas*) tende a ser social (*Vidas secas*) e depois político (*Deus e o diabo*)”.

No tempo de reflexão – “boas são todas as ocasiões para pensar, e mais do que pensar, para dizer cinema brasileiro” –, uma defesa intransigente dos novos diretores numa série de textos escritos em 1961 para o Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo, entre eles: *Coisas nossas*, *Algo de novo entre nós* e *A solução única*. Neles Gustavo diz que “a única salvação do cinema brasileiro é a juventude”; que “a ‘bossa nova’ é a religião e Glauber Rocha o seu profeta pois foi o primeiro a colocar publicamente a questão numa perspectiva extrarregional”; que “a entrada em campo de uma geração com a vocação do cinema



como cultura” começava a reformular a trajetória; que de novo no cinema brasileiro existe “sobretudo uma consciência, a consciência de que para fazer um filme bastam ‘uma câmera e uma ideia’, ‘um fotógrafo inteligente e poucos meios’”; que “a única maneira de fazer bons filmes é se convencer de uma vez por todas que o cinema antes de ser uma indústria é uma arte”; que “as limitações do mercado brasileiro não comportavam uma produção industrial de filmes, exigindo antes uma artesanal, que favorecia a criação de um cinema de autor”.

E então expõe “uma pequena ideia à qual darei a forma de uma dúvida, de uma interrogação. Não é justamente por originar-se numa imposição econômica que a ‘câmera na mão’ encontra sua maior validade? Não é justamente por ser o método de produção que mais se adapta ao estado atual de nossa estrutura industrial, que deve ser aceito e experimentado? (...) Enfim, não é a solução justamente porque é a única solução?”

No tempo de ação, um contracampo e não uma direta ilustração do tempo de reflexão: em *O bravo guerreiro*, câmera no tripé, naquele exato momento da câmera na mão e uma ideia na cabeça, aparecia como algo de novo entre nós, a solução única para expressar como (não) se moviam as coisas nossas entre o golpe militar de 1964 e o Ato Institucional número 5.

3.

Quase um desdobramento, ou estiramento no tempo, da imagem de Miguel Horta diante do espelho, *Uirá, um índio em busca de Deus*, 1973, dedica-se, impassível, a saturar de estilo os elementos de um fato realmente acontecido (em 1939, no Maranhão, e narrado por Darcy Ribeiro no ensaio *Uirá vai ao encontro de Maíra*): um cacique kaapor sai de sua aldeia, dizimada por uma epidemia de gripe depois dos primeiros contatos com os homens das cidades, ao encontro de Maíra, o herói civilizador que fez a terra e os rios, plantou a mata e fez os homens. No meio do caminho é agredido por sertanejos, preso e enviado para a cadeia de São Luís. Libertado pelo Serviço de Proteção aos Índios, tenta ainda, sem sucesso, apoderar-se de uma canoa de pescadores para seguir mar adentro – Maíra morava do outro lado de um lago muito grande. De novo agredido, agora pelos pescadores, impedido de seguir ao encontro de Maíra, Uirá é levado a um passeio de carro pela cidade pelo representante do SPI, que promove uma festa para apresentá-lo à sociedade da capital. “Quando chegamos a São Luís encontramos muitas pessoas que tinham conhecido Uirá”, disse Gustavo no lançamento do filme. “Na Biblioteca Municipal consultamos os jornais da época, com reportagens e fotografias de Uirá. No bairro de Bacanga estivemos com gente que se recordava da briga de Uirá com os pescadores. Estar no lugar em que a coisa realmente aconteceu dá uma sensação ao mesmo tempo histórica e mágica” – para o filme, mais importante a sensação mágica que a histórica.

Saturada de estilo, a história real do cacique Uirá se transforma num conflito entre a ausência da palavra (as falas dos kaapor não traduzidas em legendas para o espectador) e a palavra sem sentido (o preconceito e agressividade da fala de sertanejos e pescadores e a retórica vazia do discurso do representante do Governo).

ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA



Estilo: não por acaso, Gustavo, e não um ator, interpreta o funcionário do Serviço de Proteção aos Índios que recita com voz pausada (como a de Miguel Horta antes da reunião no sindicato) que o país protege os índios – “o que seria destas criaturas se não houvesse quem não fosse indiferente à sua sorte? O Senhor Presidente sempre foi árduo defensor da integração dos silvícolas à civilização”. Estilo: não por acaso, um ator branco para interpretar o índio Uirá:

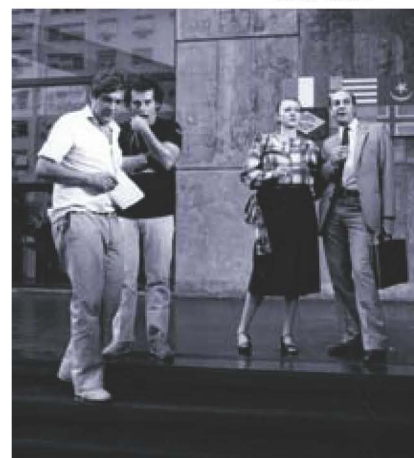
“O móvel do filme (disse Gustavo Dahl) é levar o espectador citadino, branco, ocidental, a sentir na própria pele – através do processo de identificação cinematográfico – as agressões que, em nome de não se sabe bem o que, foram feitas ao índio. O móvel do filme é passar para o espectador que uma pessoa igual a ele se encontra naquela situação, e que qualquer um de nós poderia estar lá. Durante a preparação de *Uirá* pensei com frequência no *Tabu* (1930) de Murnau. Ver um protagonista nativo interpretando o personagem principal leva a gente a observá-lo como um estrangeiro. Ele passa a ser uma pessoa diferente, não pertence ao nosso grupo cultural. E este tipo de reação não me interessava. Um ator e uma atriz da cidade provocam um outro tipo de afastamento: o filme se distancia da veracidade. E aqui lembrei-me de um sem-número de exemplos de filmes americanos, onde a verdade de sua história e de sua imagem é mais profunda que a verdade que se poderia obter através da veracidade documentária. Minha intenção é abrir uma janela para o problema através da emoção, e não através da compreensão intelectual, porque estamos menos preparados para equacionar o problema do índio de forma emocional. Todas estas coisas me levaram a optar por um filme narrativo, por um tratamento mais clássico, em lugar de uma abordagem antropológica. Era importante compor o filme mais próximo das estruturas tradicionais, para permitir uma identificação afetiva entre o espectador e o personagem, em lugar da percepção abstrata do problema.”

Se o espectador se deixa levar pela emoção e entra na veracidade da ficção, vê no desfecho do filme um sentido diferente daquele percebido na história realmente acontecida. Nem um suicídio nem uma derrota, o mergulho do cacique kaapor no rio Pindaré expressa principalmente uma recusa. Uma radical negação de se integrar ao grupo materialmente mais forte. Para melhor passar esse sentimento, o filme mostra a morte de Uirá com um certo afastamento. A câmera vê de longe. Uirá se afasta em silêncio. Caminha com passos lentos e, pouco a pouco, entra no rio até desaparecer, ao longe. Katai, sua mulher, não faz nada. A câmera não faz nada. Uirá vai embora, isso é tudo o que se vê. Ou quase tudo, porque existe ainda uma imagem, a que verdadeiramente encerra o filme, a de um kaapor, em silêncio, imóvel, sobre uma pedra à beira de um grande rio, lago, ou mar, contra o azul do céu – Uirá? Maíra? Miguel Horta diante do espelho?

4.

Escrito quatro anos depois de *Uirá* e quatro antes de *Tensão no Rio* (seu terceiro e último longa-metragem, e como o primeiro confinado nos diálogos: conta a história de um golpe de estado num país imaginário, Valdívia, vista de sua embaixada no Rio de Janeiro), o texto que conclui a edição especial da revista Cultura de janeiro-março de 1977 coloca o cinema brasileiro diante do espelho a partir da proposta resumida no título: *Mercado também é cultura* (e nesse sentido

ACERVO FUNARTE



Gustavo Dahl nas filmagens de *Tensão no Rio*

talvez se deva trazer ao espelho: *Reflexão também é ação*). Desde 1975 na Superintendência de Comercialização da Embrafilme, Gustavo observa que “quando Humberto Mauro, na década de 20, em Cataguases, produzia seus filmes, praticamente todo o seu esforço concentrava-se na criação do objeto fílmico”; as tentativas de “colocar esses filmes em algum cinema da capital não obtinham sucesso e os filmes ficavam restritos ao público de Cataguases”; que “também na década de 50 a noção do processo econômico cinematográfico terminava na produção: a distribuição dos filmes da Vera Cruz, como é do conhecimento de todos, foi dada à Columbia Pictures”; que “na década de 60, o Cinema Novo repetiu esses ciclos de produção brasileira e realizou mais uma série de filmes, mas o estímulo básico era mais uma vez calcado na produção”; que o fato de concentrar-se na produção “dá a sensação de que o cinema brasileiro vê a si mesmo como uma árvore que se satisfaz em produzir frutos e que esses frutos ali permaneçam, ou caiam, sejam comidos por pássaros ou por algum passante eventual”; que “cinema, entretanto, não é um produto da natureza, mas uma empresa humana, e seu destino, fundamentalmente, é ser projetado numa tela” – e conclui:

“É importante compreender que, em termos de cinema, a ambição primeira de um país é ter um cinema que fale a sua língua, independentemente de um critério de maior ou menor qualidade comercial ou cultural. O espectador quer ver-se na tela de seus cinemas, reencontrar-se, decifrar-se. A imagem que surge é a imagem do mito de Narciso, que, vendo seu reflexo nas águas, descobre sua identidade. A ligação entre uma tela de cinema – na qual é projetada uma luz, que se reflete sobre o rosto do espectador – à ideia de espelho, espelho das águas, espelho de uma nacionalidade, é uma ideia que está implícita no conceito de cinema nacional. (...) Para que o país tenha um cinema que fale a sua língua é indispensável que ele conheça o terreno onde essa linguagem vai-se exercitar. Esse terreno é realmente o seu mercado. Nesse sentido é lícito e válido dizer que ‘mercado é cultura’, ou seja, que o mercado cinematográfico brasileiro é, objetivamente, a forma mais simples da cultura cinematográfica brasileira.”

5.

Na última vez que estive mais longamente com Gustavo Dahl ele registrava uma conversa para ser anexada aos filmes da série *A linguagem do cinema* de Geraldo Sarno, na coleção de DVDs a ser lançada pelo Centro Técnico Audiovisual. Ao longo da conversa, um retorno ao ponto de partida, à busca da linguagem e à memória da imagem final de *O bravo guerreiro* – final e ao mesmo tempo inicial; imagem geradora desse filme em particular e, ao mesmo tempo, imagem resultante da sensação de que “a história do cinema se constitui da busca de uma linguagem, do uso e das inovações feitas pelos diretores até que a liberdade atingida com a conquista da linguagem trouxe consigo a total responsabilidade do artista em relação à sua criação”. E da sensação de que na experiência brasileira, entre o pequeno soldado e o bravo guerreiro, o tempo da reflexão só termina para recomeçar depois do tempo da ação, numa seguida alternância em que tanto o diretor faz o filme quanto é feito por ele, tanto busca definir a identidade dele quanto espelha-se nele, assim como ele fez no título de um documentário produzido para a televisão italiana: *Il cinema brasiliano: io e lui*.

José Carlos Avellar é crítico de cinema, autor de *O chão da palavra, cinema e literatura do Brasil*, entre outros livros, e do site www.escrevercinema.com