

FILMECULTURA



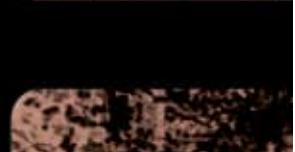
GUSTAVO DAHL
o cinema brasileiro e ele

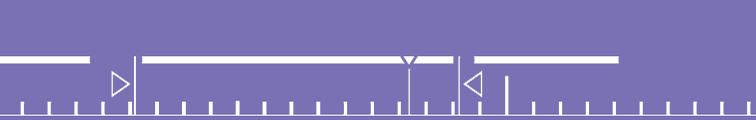
A9

O

R

W





PRESIDENTE DA REPÚBLICA DILMA ROUSSEFF
MINISTRA DA CULTURA ANA DE HOLLANDA
SECRETÁRIO EXECUTIVO / MinC VITOR ORTIZ
SECRETÁRIA DO AUDIOVISUAL ANA PAULA DOURADO SANTANA
GERENTE DO CTAv LIANA BATHOMARCO CORRÊA

www.filmecultura.org.br
filmecultura@filmecultura.org.br



CTAv - Centro Técnico Audiovisual
Avenida Brasil, 2482 | Benfica | Rio de Janeiro | RJ | Brasil
cep 20930.040
tel (21) 3501 7800





Gustavo Dahl no filme

Il Cinema Brasiliano: io e lui

3 EDITORIAL EQUIPE FILME CULTURA | **4** ENSAIO DE UMA AUTOBIOGRAFIA SHEILA SCHVARZMAN
9 DEPOIMENTOS | **19** GUSTAVO: AÇÃO, REFLEXÃO E A BUSCA DA LINGUAGEM JOSÉ CARLOS AVELLAR
25 DOBRAR, CORTAR, COSTURAR RICARDO MIRANDA | **30** GUSTAVO DAHL: UM AVATAR NO CINEMA BRASILEIRO ANDRÉ GATTI
32 CINEMATECA DE TEXTOS ₁ / GUSTAVO DAHL | **42** CARTA A PAULO EMILIO | **44** FRASES E FOTOS
46 CINEMATECA DE TEXTOS ₂ / GUSTAVO DAHL

63 FILME / O BRAVO GUERREIRO DANIEL CAETANO
63 FILME / UIRÁ CARLOS ALBERTO MATTOS | **63** FILME / TENSÃO NO RIO JOÃO CARLOS RODRIGUES | **72** CURTAS JOANA NIN
74 OUTRO OLHAR / A PROMESSA, DE GUSTAVO DAHL JOÃO CARLOS RODRIGUES
77 A CONSCIENCIA DO OLHO, DA DISPOSIÇÃO E DA CENA DANIEL CAETANO
82 CULTURA, MERCADO, DIAS ATUAIS ALFREDO MANEVY | **86** LIVROS / O BRASIL IMAGINADO NA AMERICA LATINA CARLOS ALBERTO MATTOS
88 E AGORA? ANA LUIZA AZEVEDO | **90** E AGORA? KARIM AÏNOUZ | **92** BUSCA AVANÇADA CARLOS ALBERTO MATTOS
95 PENEIRA DIGITAL CARLOS ALBERTO MATTOS | **96** CINEMABILIA

FILMECULTURA

EDITOR/JORNALISTA RESPONSÁVEL MARCELO CAJUEIRO (MTB 15963/97/79)

REDAÇÃO CARLOS ALBERTO MATTOS, DANIEL CAETANO, JOANA NIN, JOÃO CARLOS RODRIGUES, LETÍCIA FRIEDRICH E MARCELO CAJUEIRO

COLABORADORES ALFREDO MANEVY, ANDRÉ GATTI, JOSÉ CARLOS AVELLAR, RICARDO MIRANDA E SHEILA SCHVARZMAN

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO MARCELLUS SCHNELL | PRODUÇÃO ICONOGRÁFICA LEONARDO ESTEVES

PRODUÇÃO GRÁFICA SILVANA OLIVEIRA | REVISÃO EDITORIAL

AGRADECIMENTOS CATARINA DAHL, DIOGO DAHL, JOÃO DAHL, CINEMATECA BRASILEIRA, ANA MARIA MAGALHÃES E MARIA LUCIA DAHL

Grupo Gráfico Stamppa | tiragem 1.000 exemplares



EDITORIAL

Gustavo Dahl (1938-2011) realizou para a TV italiana, em 1970, um documentário de invenção chamado *Il cinema brasiliano - io e lui*. Em primeira pessoa, cheio de ironias sobre um cinema político baseado apenas em palavras, esse pequeno e raro filme inspira o título de capa desta edição. O chamado à ação caracterizaria logo em seguida a própria trajetória de Gustavo dentro do cinema brasileiro.

Quem folheia a Filme Cultura a partir de sua retomada no número 50 encontra, de alguma maneira, as feições de seu ex-diretor. As pautas da revista refletem o desejo de Gustavo de unir o dizer e o fazer, o pensar e o agir, num movimento contínuo, numa espécie de plano-sequência. Lá estão o desejo de abarcar passado, atualidade e futuro, assim como o apetite para se aprofundar nos temas e instigar nas abordagens. Nesses últimos cinco números, a Filme Cultura se alimentou dessa energia e dessa paixão por todas as faces do cinema.

Era natural, portanto, que dedicássemos o núcleo temático desta primeira edição sem ele a rememorarmos seu legado e examinarmos o cinema brasileiro através da lente que ele nos forneceu. Para tanto, a equipe de redação e alguns colaboradores muito especiais voltaram-se para os rastros de Gustavo como cineasta, crítico e gestor, visando um primeiro ensaio de perfil antes dos muitos e mais completos que hão de vir por aí.

Convocamos alguns companheiros de vida e de trabalho a dar seus depoimentos sobre as memórias que guardam de Gustavo. Em artigos, Sheila Schvarzman nos adianta um pouco da autobiografia que vinha preparando com ele, enquanto José Carlos Avellar relaciona sua produção estética e seu pensamento nos anos 1960 às correntes em voga na época. Ricardo Miranda reflete sobre seu trabalho de montador e suas ideias para o tratamento de imagens na contemporaneidade. Novas resenhas analisam seus três longas-metragens, alguns curtas e um programa para a série *Caso Especial* da TV Globo.

Tão importante quanto pensar sobre a obra e as intervenções de Gustavo Dahl é retornar a seus próprios textos, em busca de ideias construídas no fragor do debate, fosse ele estético ou político, ao longo de cinco décadas. A seção Cinemateca de Textos ganha assim peso particular e se subdivide em dois blocos: um de críticas e artigos de fundo sobre filmes brasileiros; outro de pronunciamentos cruciais na sua atividade de gestor. E trazemos ainda o seu último texto publicado, um primor de verve ao tratar da memória cinematográfica.

Entre as seções tradicionais da revista, o leitor vai encontrar outros sinais de Gustavo espalhados por essas páginas, assim como no *site* da Filme Cultura. A ideia era essa mesmo. Projetando a imagem do nosso ex-diretor sobre as imagens do cinema brasileiro, queríamos usufruir um pouco mais de sua presença entre nós. E, em troca, como se possível fosse, alongar o seu convívio com um projeto que ele tanto amava.

EQUIPE DA REVISTA FILME CULTURA

ENSAIO DE AUTO

DOSSIÊ
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 Batovi, 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

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 Biáfora, 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 Biáfora, Gustavo frequentava o Clube de Cinema que fora criado em 1940 por Paulo Emilio Salles Gomes, depois fechado e retomado em 1946, do qual Biáfora 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 Emilio, 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 Emilio, 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 ao Brasil, onde é Gustavo quem o recebe, fornece material sobre o grupo de diretores do que veio a se tornar 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 *Barravento* (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 *Uirá* (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 naquele 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 CTA. 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 CTA 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.

Qual a mais forte lembrança que você guarda de Gustavo Dahl?

JEAN-CLAUDE BERNARDET

Quando Idê Lacretra, na ilha em que montava *Hoje*, o filme de Tata Amaral, me anunciou que Gustavo Dahl tinha falecido na véspera, gelei.

Sinto essa morte como se desabasse o telhado de casa já antiga que ainda consegue se manter mais ou menos em pé, mas cada vez menos. Gustavo e eu começamos juntos no final dos anos 50 no Cineclube Dom Vital, em São Paulo. Quando o cerco apertou, fomos nós dois que enfrentamos o emissário do Centro Dom Vital que veio do Rio de Janeiro para nos dizer o quanto estavam decepcionados conosco e que eles esperavam que evoluíssemos agora numa direção mais correta, entenda-se, igreja, tradição e família. Entendemos que era um ultimato, resolvemos deixar a diretoria, entregar o cineclube aos católicos, o que para nós dois significava afundá-lo. Sobreveio o golpe, o Dom Vital mudou de orientação, produziu um filme (o que nunca tínhamos feito nem pensado em fazer), *Artigo 141*, e depois fechou.

Fundamos a revista *Delírio*: Rudá de Andrade, Gustavo Dahl, Sergio Lima, Fernando Seplinski e eu. Fernando foi o primeiro a morrer. Sergio, não sei dele. Quando Rudá faleceu foi a fachada da velha casa que desabou. Com a morte de Gustavo me sinto só. Não é nostalgia. Pertencço a uma história que está virando a página, eles morreram, eu permaneço, não sei por quê.

ADRIANO APRÀ

Conheci Gustavo quando ele estudava no curso de direção no Centro Sperimentale di Cinematografia (biênio 1961-62, o mesmo curso de Marco Bellocchio e também de um outro brasileiro, do qual acabei perdendo o contato, Gerard Lopes de Magalhães). O seu curta-metragem de final de curso, *Danza macabra* (1962), baseava-se (pelo que posso lembrar) em imagens sobre temas tratados em diversas publicações; parecia um documentário de arte, não um filme de ficção. Mas lembro-me de Gustavo, sobretudo, como cinéfilo, numa época em que se estava lentamente impondo um novo modo de ver o cinema e a sua história, com inspiração na *politique des auteurs* de marca francesa. Quanto a isso, nos encontrávamos em perfeita sintonia e ambos isolados em comparação ao gosto dominante (vivíamos, por exemplo, ambos em desacordo com Bellocchio, que dava uma grande importância ao Free Cinema inglês, enquanto nós dávamos à Nouvelle Vague). Gustavo foi quem me introduziu Yasujiro Ozu, que na época para mim era pouco mais que um nome, e até tentei traduzir para a revista no qual escrevia, *Filmcritica*, um ensaio seu sobre Ozu, publicado no O Estado de São Paulo, sem êxito. Que pena! Teria sido o máximo para aqueles anos.

ADRIANA VICHI



DIVULGAÇÃO



Acho que depois Gustavo regressou ao Brasil e não o vi mais por alguns anos. Na Mostra de Pesaro de 1969, assisti *O bravo guerreiro*, que gostei bastante pelo seu rigor e que me parecia representar, em contraste com o barroquismo de Glauber, uma direção oposta na busca formal para o Cinema Novo. Entrevistei-lhe em Roma para a revista que então dirigia, *Cinema & Film* (n. 11-12, estate-autunno 1970), e ainda hoje penso que foi uma das melhores entrevistas que realizei.

Gustavo veio viver em Roma por um tempo, no começo dos anos 70, anos de bastante eferescência para a cidade em termos de dinamismo cultural. Nesta época nos encontrávamos frequentemente, e sempre com uma grande sintonia, seja cinematográfica ou humana. Encontrava-se com frequência em aqueles anos outros brasileiros, envolvidos com o cinema ou com o jazz, que gravitavam ao redor da casa de Gianni Amico, que se encontrava a dois passos da minha. E nossas casas estavam de portas abertas, onde se podia entrar sem aviso prévio, com a segurança de ser recebido com entusiasmo. As conversas com Gustavo e Glauber estão entre as mais estimulantes que eu guardo na lembrança.

Nunca assisti ao segundo filme de Gustavo, *Uirá*, que ele realizou na volta do seu exílio romano.

Fiquei muitos anos sem que o encontrasse novamente, mas quando estive pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 2000, o reví, e parecia que tínhamos nos visto um dia antes. Reencontrei-lhe, uma vez mais - e foi a última vez - no Festival de Curitiba de três ou quatro anos atrás, um pouco rapidamente.

Lembro-me dele sempre com um sorriso no rosto, melhor, com uma risada: extrovertido, exuberante, entusiasta, aberto ao novo. Um amigo distante, mas perto no coração.

MARIA LÚCIA DAHL

A lembrança mais forte que tenho de Gustavo é a do seu carisma. Ele foi um dos homens mais carismáticos que já conheci.

O que se passou em Roma... Eu andava muito com a Helena Costa, filha do Lúcio Costa, e ela conhecia toda a turma de cinema de lá, onde Gustavo fazia o Centro Sperimentale, era colega do Marco Bellocchio, do Bernardo Bertolucci, do Paulo César Saraceni, do Sandro Franchina, entre outros, aos quais fui apresentada. Encontrei-o, parado na portaria do meu hotel com a Helena, onde teriam ido me buscar pra passear junto com o Paulo César e a minha irmã, Marília Carneiro, pra dar uma volta pela cidade e almoçar em algum lugar interessante. Gustavo só me cumprimentou com um risinho que poderia significar tudo e imediatamente me amarrei nele sem termos dito ainda uma só palavra.

Então saímos andando por uma das cidades mais lindas do mundo e eu não podia parar de olhar pra ele, ouvir o que ele dizia. Fiquei fascinada com o seu charme e esse fascínio mútuo foi crescendo e fez com que ele terminasse a relação que tinha com uma francesa, a Martine, e fosse morar comigo, em Paris, na casa do Embaixador Paulo Carneiro.

Depois viemos pro Brasil e meus pais exigiram que nos casássemos antes de morarmos na casa deles. Foi um casamento diferente. Casamos no civil, fizemos uma recepção na casa dos meus pais, na Av. Atlântica, onde usei um vestido dourado, minissaia, decotado, lindíssimo, que o Guilherme Guimarães me deu de presente, depois saímos com todo o pessoal do Cinema Novo e fomos ver o show do Lennie Dale, no Beco das Garrafas, de onde partiríamos para o Hotel Paineiras para passarmos a lua de mel, mas, como era muito



ACERVO PIES SOAL

longe, e tínhamos bebido um pouquinho demais, voltamos pra Av. Atlântica e dormimos de novo na casa dos meus pais, deixando a lua de mel pro dia seguinte.

Era uma época muito louca, de “casamento aberto” e outras tentativas de mudar o mundo, o que de uma certa forma conseguimos, virando totalmente a mesa na forma de enfrentar as relações. Minha irmã diz que a lembrança mais forte que tem dele era o seu vocabulário sofisticado e intenso. Gustavo era uma pessoa inteligente e cheia de humor, que fará falta nesse mundo, principalmente entre os artistas e intelectuais.

CARLOS DIEGUES



DIVULGAÇÃO

Conheci Gustavo Dahl por carta, desde a época em que ele morava em São Paulo e foi depois estudar cinema em Roma. Foi Glauber Rocha quem nos pôs em contato, achando que íamos nos entender muito bem, o que de fato aconteceu. Os textos de Gustavo, os das cartas assim como os de seus artigos no Estado de São Paulo, me impressionavam pela elegância e pelo nível espantoso de seu conhecimento. Tornei-me um admirador de tudo que ele escrevia. Conheci-o pessoalmente no aeroporto do Rio de Janeiro, onde fui um dos amigos a buscá-lo chegando da Europa depois dos anos de estudo e vivência em Roma e Paris, de volta ao Brasil para iniciar sua vida de cineasta. A mesma elegância de seus textos se reproduzia no seu modo de vestir e de se comportar, no seu sorriso crítico, na sua capacidade de ser preciso mesmo no mais tolo comentário. Muitos anos depois, acompanhei seu trabalho na fundação da distribuidora de Embrafilme, onde a fina elegância e o saber cultural cederam vez à firmeza e pragmatismo com que geriu a empresa e levou-a a se tornar uma das três maiores distribuidoras na América Latina, incluídas aí as *majors* americanas. A mesma firmeza que o vi empregar no ano 2000 quando seu instinto privilegiado o levou a organizar o Congresso Brasileiro de Cinema que reorganizava a atividade na retomada da produção. Durante esses últimos dez anos, ele simplesmente liderou o processo de recuperação do cinema brasileiro através de suas intervenções institucionais e de sua gestão à frente do Congresso, do GEDIC (Grupo de Estudos para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica, formado pelo presidente Fernando Henrique Cardoso, em 2001) e finalmente tornando-se o primeiro presidente da ANCINE (Agência Nacional de Cinema), em 2002. De todos esses momentos, o do Congresso de 2000, em Porto Alegre, talvez seja o mais significativo do trabalho de Gustavo com o cinema brasileiro. Foi ali que, exercendo com grande sabedoria o papel de líder político e gestor institucional, ele conseguiu reunir todos os segmentos da atividade, de realizadores a exibidores, de produtores a distribuidores, de laboratórios a jornalistas, em torno de um programa único de defesa do cinema brasileiro.

FABIANO CANOSA



O Festival do Rio de 1965 tinha apenas acabado.

Pela primeira vez tivéramos na cidade uma massiva presença de celebridades e cineastas de renome. Warren Beatty, Joseph Von Sternberg e outros menos conhecidos, como Roman Polanski e Jerzy Kawalerowicz.

O cinema fervia no meu espírito e, entre os poucos primeiros amigos que tinha feito no cinema brasileiro, David Neves, com seu temperamento congenial, me diz: “Vamos ao Paissandu ver *Prima della rivoluzione*, do nosso amigo Bernardo Bertolucci? É uma sessão especial, foi um amigo que trouxe a cópia da Itália via Itamaraty”

O FIF Rio tinha trazido *I pugni in tasca*, de Bellochio e *O Evangelho segundo São Mateus*, de Pasolini. Era um ótimo momento para o cinema italiano.

Fui com David ao Paissandu, que, pouco tempo depois, seria o cinema de arte de toda uma geração. A sessão estava marcada para as 22 horas. Enquanto bato papo com Saraceni, sou apresentado a Arnaldo Jabor, tenho a comoção do meu primeiro encontro com Glauber Rocha, cujo *Deus e o diabo* era, desde março de 1964, o farol que iluminava todo o cinema brasileiro das nossas convicções nos mares conturbados da ditadura. Cumprimento Leon Hirszman pelo *A falecida*, que tinha dado o prêmio de melhor interpretação feminina a Fernanda Montenegro no recente festival.

Mas nada do filme.

A cópia seria trazida por Gustavo Dahl e, enquanto aguardávamos, David teve tempo de me explicar que Gustavo tinha acabado de regressar da Itália, onde havia estudado cinema. David me doutrinou sobre Gustavo com humor e admiração. Ambos eram cineastas sem filmografia (como Jabor), mas cineclubistas decididos a fazer longa-metragens à primeira oportunidade. David tinha dirigido alguns institucionais, Gustavo estava para filmar nas cidades barrocas de Minas Gerais *Em busca do ouro*. Como bom mineiro, David tinha “aprovado” o projeto com o entusiasmo que era sua marca registrada.

De repente, uma comoção diante do cinema: a cópia chegara. E do táxi salta a enormidade de Gustavo Dahl, sua figura leonina retirando a preciosa cópia da mala do carro e, com um sorriso e a inflexão de barítono satisfeito, ele brada: “A cópia chegou! Antes tarde do que nunca!” E assim, pudemos saborear o primeiro grande filme de Bertolucci, um amigo que, com o decorrer dos anos, foi uma corrente sólida na nossa relação.

Aquele momento cinéfilo, operístico, foi o suficiente para me aproximar de Gustavo, cujo primeiro curta teve sua *première* no mesmo Paissandu um ano depois. A vida nos levou a New York, Berlim, Brasília e tantas cidades onde a gente sempre partilhou ideias e a companhia de amigos fiéis. Gustavo fez menos filmes do que deveria porque um estranho sentimento cívico se apossava dele em prol de uma melhor estrutura para o cinema brasileiro, fosse no campo da distribuição (Embrafilme), da legislação (ANCINE), fosse no da preservação (CTAv).

O dinamarquês/argentino/brasileiro talvez tivesse sido muito eclético para o nosso empirismo (Gustavo era um príncipe). Mas para aqueles que se impressionavam com seu carisma, sua independência, sua coragem - dentro e fora do sufoco da burocracia do cinema no Brasil - Gustavo é um raro exemplo de integridade e dedicação.

ANA MARIA MAGALHÃES



Conheci Gustavo nos anos 60, éramos belos e jovens. Vivemos muitas aventuras juntos. A começar pelas filmagens de *Uirá* numa aldeia indígena na Serra da Desordem, onde passamos um mês vivendo como os índios. Assistimos à primeira sessão do filme ao lado de seus amigos Gianni Amico e Bernardo Bertolucci. Depois saímos pelas ruas de Roma para tomar um sorvete enquanto eles comentavam o filme. Foi um baita companheiro. Nas horas difíceis me ensinava a encarar os problemas de frente. Nos bons momentos compartilhava a minha alegria cabocla, como ele dizia. Quando nos desentendíamos, citava Maldoror: “As tempestades da juventude precedem os dias felizes”. Preparava para o Diogo uma sopa de legumes imbatível. Aprendi tudo com ele sobre organização doméstica e um pouco de culinária. Ensinou-me a escolher os alimentos no açougue, feira e supermercado. Depois a disciplinar o meu tempo de modo a atender aos afazeres

domésticos e aos meus compromissos profissionais. Extremamente crítico, seus comentários às vezes me surpreendiam pela forma profunda com que compreendia os signos do cinema. Eu já ia à Cinemateca, mas via filmes aleatoriamente. Ele fundamentou o meu conhecimento indicando Stroheim, Sternberg e Dreyer. Um de nossos momentos mais felizes foi o nascimento do João, época em que ele filmou *O tempo e a forma*. Gusto, como eu o chamava, era um intelectual pouco afeito ao mundo dos bebês, fraldas e mamadeiras. Nessa fase não tínhamos babá, eu mesma cuidava das crianças. Uma manhã eu passei de camisola com o João no colo enquanto falava com o Diogo no outro quarto em meio àquela bagunça saudável que as crianças patrocinam, quando o Gustavo vira-se para mim e diz: “Ah, entendi. É um filme neorrealista!” Depois veio a Catarina, linda e de nariz arrebitado. Gustavo apelidou a nossa menina, tão parecida com ele, de macaquinha. Mesmo separados, juntos criamos uma bela família.

GERALDO VELOSO

O que Gustavo nos deixou?

Tensões de uma formação cinematográfica que nos trouxe, pouco a pouco, uma cinefilia em direção à ação de realização. A geração de Gustavo viveu o impasse de viver uma realidade (do país, sobretudo) das ambiguidades (as convicções e a sobrevivência – impasse anti-romântico), eventualmente das “traições” (*Terra em transe*, *O bravo guerreiro*, *O desafio*). Viver ou morrer pelas convicções.

O intelectual ou seu derivativo (o político, em uma ação baseada em princípios de consciência ideológica, que sucumbe à tentação da sobrevivência ao tentar uma negociação com o interlocutor impossível). É como a parábola de Welles: o sapo e o escorpião. Gustavo sabia disso e buscou a possibilidade de “negociar” com o escorpião.

Seus personagens estavam perdidos em seu tempo (*Uirá* vai em direção ao mar diante de uma impossibilidade de viver a transformação da sua cultura). Pereio aponta o revólver para a boca (num belíssimo cartaz de Rubens Gerchman, para o filme). E atira? Importa?

Rosi (*O Bandido Giuliano*), Pasolini (*O Evangelho segundo Mateus*) e *Os guarda-chuvas do amor* (Maria Lúcia Dahl, a “nossa” Deneuve, cantando os temas de Legrand, na porta do Paissandu, com Helena Ignez, na linha de nossas “deusas” Ana Karina, Jacqueline Sassard, Bernadette Lafont) pontuavam a riqueza poliforme de Gustavo Dahl.

Sua morte define o fim de uma estética que há muito se esvai em um universo que, ele mesmo, Gustavo, sabia que não cabia mais na cena do cinema. E da história.

ROBERTO FARIAS

Acho que foi em 1962 a primeira vez que vi Gustavo Dahl. Foi na casa do Joaquim Pedro de Andrade. Gustavo era um rapaz bonito e estava falando francês com a naturalidade de um francês. Eram tempos de Cinema Novo, de internacionalização do cinema brasileiro. Naquele momento, o público já não queria as chanchadas absorvidas pela televisão. O movimento defendia um cinema inovador, uma linguagem que falasse dos grandes problemas brasileiros e fosse capaz de atrair o público. Glauber adorava Gustavo. Quando fui indicado para dirigir a Embrafilme, ele me cochichou no ouvido o nome do Gustavo. Estatura de ministro, dizia Glauber do Gustavo. Logo nos primeiros dias de Embrafilme percebi que iria precisar de gente de confiança para fazer em 4 anos o que a empresa não fizera desde sua fundação. Pilhas de papéis subiam diariamente para a assinatura



LOURENÇO VELOSO



ACERVO PESSOAL

do diretor geral. Reduzi a zero os vícios de uma burocracia absurda onde os anteriores dirigentes se escondiam para diminuir responsabilidades. Primeiro levei Zelito Viana, meu amigo, e com quem sempre me dei bem. O seguinte foi Gustavo Dahl. A distribuidora da Embrafilme precisava de alguém apaixonado por cinema disposto a suar a camisa e trabalhar sem descanso. Gustavo aceitou com entusiasmo. Mas eu queria mais. Precisava formar uma equipe sólida para dinamizar a empresa. Foi quando num encontro de cinema na PUC do Rio de Janeiro vi um jovem barbudo divulgando sua distribuidora de filmes em 16mm. Chamei Gustavo e aponte o barbudinho, pedindo que o contratasse para a Embrafilme. Naquele tempo era assim, eu podia fazer minha equipe, e fiz. O barbudo era Marco Aurélio Marcondes. Gustavo e Marco Aurélio formaram a dupla mais entrosada da minha administração. Os dois desenvolveram sólida amizade e fizeram o diabo naquela distribuidora. Eles vibravam com as conquistas. Toda hora o Gustavo entrava no meu gabinete pedindo mais e mais autonomia. E eu dava, porque o cinema brasileiro não parava de crescer, ocupando o mercado numa velocidade extraordinária: 86 dias por ano; logo 98 dias; 112, chegando a 140 dias. Enquanto eu lutava nas altas esferas do governo para ampliar o espaço para o filme nacional, os dois trabalhavam para que o público enchesse as salas de cinema para além da cota de obrigatoriedade. A Embrafilme inteira eletrizada com as conquistas, o cinema brasileiro era uma avalanche que logo se espalhou para a América Latina, Estados Unidos e Europa. O nome dessa avalanche era Gustavo Dahl, assessorado por Marco Aurélio Marcondes, seu fiel escudeiro.

MARCO AURELIO MARCONDES

Ele é o cara.

Em 2/10/2010, escrevi um longo e-mail falando do meu querido amigo e mestre Gustavo Dahl. Ele havia me convidado para um bate-papo no Festival do Rio, cujo tema era Os Arrasa-Quarteirão, tema da edição da Filme Cultura. Este texto é uma compilação daquele e-mail.

Foi memorável o bate papo com a mediação de Gustavo. Dele participaram ainda dois Campeões de Bilheteria: Pedro Rovai e Diler Trindade. No e-mail convocatório eu dizia: “Quem vai moderar o bate papo é O CARA: Gustavo Dahl. Certamente uma das pessoas mais generosas que conheço ou conheci, com quem aprendi os fundamentos deste nosso mercado de sombras, e com quem continuo aprendendo e a quem continuo seguindo”.

Incansável na formulação teórica sobre o CINEMA e seus infindáveis MISTÉRIOS, GD foi igualmente infatigável como formulador e gestor de políticas para o nosso setor, indo do teórico ao prático, como ninguém, vide a SUCOM da EMBRAFILME, a ANCINE, o CTAV, a CINEMATECA BRASILEIRA, e a FILME CULTURA, que refundou, seu último xodó. GUSTAVO, o Bravo Guerreiro, era o herdeiro legítimo de PAULO EMÍLIO, e, para mim, foi além de seu mestre.

O Guerreiro não parava de pensar e fazer. Ainda tinha muito para nos dar e dizer, como bem ilustra o último e-mail que recebi dele, em 15 de maio, 42 dias antes de ele nos deixar: “Comandante. Cheguei e estou indo para SP sábado de madrugada. Na segunda te procuro para marcarmos. Voltando de avião, li no Página 12, jornal esperto de Buenos Aires, entrevista do nosso Samuel (Pinheiro Guimarães), que pelo que entendi agora é interlocutor do MERCOSUL para o mundo. Concluía falando do audiovisual como instrumento obrigatório de integração regional. Como o assunto me interessa queria levar um lero com ele. Você pode me passar o email dele? Fora disso, saudades e vontade de trocar figurinhas”.



ACERVO PESSOAL

GUSTAVO também foi um dos melhores montadores do cinema brasileiro e cineasta de obras-primas, como *O bravo guerreiro* e *Uirá*, mas abdicou desta vocação para se entregar de corpo e alma no bom combate pelo cinema. Nosso primeiro arrasa-quarteirão foi *A dama do loteação*, do querido Neville d'Almeida, estrelado pela divina Sonia Braga. Juntos, em 78, recebemos o Destaque de Marketing, da ABV, Gustavo com 39 anos, eu com 28. É desta época o antológico conceito: Mercado é Cultura, que depois, antropofagicamente, ele acrescentaria Cultura Também é Mercado!

Um dos melhores amigos de GLAUBER, e segundo nossa querida Maria Gladys, também seu guru, me apresentou a Glauber logo que este voltou do exílio, em memorável e inesquecível ajantarado a três na Cinemateca do MAM que durou umas 6 horas. Daí, a dois, passamos a fazer estes ajantarados sempre - nosso recorde foi no aniversário dele de 70 anos. Tive a honra de ser convidado por Catarina, João e Diogo, para celebrar em família a data. Iniciamos os trabalhos às 14hs, na casa de Santa Teresa, e terminamos os dois, sóbrios, às 5:30 da manhã no Mondego na Atlântida. Ao longo de mais de 35 anos, selamos e construímos uma amizade inquebrantável e cúmplice. Como me farão falta estes ajantarados e a nossa troca de figurinhas. Saravá!

Como falávamos sempre: o mundo gira e a Lusitãna roda e assim sempre haverá gente a se inspirar em Gustavo e seu legado.

SILVIO DA-RIN

A pergunta que serve de provocação a esse depoimento me remete, simultaneamente, ao primeiro e ao último encontro que tive com o saudoso amigo.

A primeira vez que vi Gustavo foi em 1966, no saguão do cinema Paissandu, na noite de lançamento da coletânea *Cinema moderno, cinema novo*, coordenada por Flávio Moreira da Costa. Seu artigo, *Sobre o argumento cinematográfico: começo de conversa*, abria o volume. O Paissandu era nosso templo de cinefilia. Adolescente que morava a duas quadras, naquela noite me excitava o prazer de conhecer o autor das elaboradas críticas que já havia tido oportunidade de ler. Comprei o livro e cometi um engano ao agradecer a dedicatória, antes de lê-la: "Obrigado, Gustavo". -"Gustavo é aquele ali", me disse David Neves, de quem também me tornaria amigo. Voltei para casa com os dois autógrafos e devorei os primeiros ensaios naquela mesma noite.

Ao longo da vida, voltei algumas vezes a esse texto de Gustavo, que cita a célebre frase de Luc Moullet - "a moral é uma questão de travellings" - para desenvolver o argumento desconstrutivo: "...sem Moral, nada de travellings". E termina com uma ode aos verdadeiros artistas, que "trabalham para que o homem, uma vez o paraíso perdido, conquiste um outro, do qual não mais será expulso". Creio que esse foi uma espécie de programa de vida que Gustavo traçou para si mesmo.

A última vez que o encontrei foi na casa de Santa Teresa, poucos meses antes de seu desaparecimento. Eu estava amadurecendo a decisão de disponibilizar meu nome para a sucessão na diretoria colegiada da Ancine e fui buscar aconselhamento. Como sempre, Gustavo me recebeu de braços abertos, tirou da geladeira um vinho rosé e nos acomodamos na varanda. A conversa passou pelo CTA e seu Núcleo de Animação recém reativado; pela revista Filme Cultura, que eu e Juca Ferreira havíamos decidido retomar e Gustavo assumiu com visível prazer a responsabilidade editorial; por projetos de conservação de matrizes; e, finalmente, chegamos à Ancine.



DIVULGAÇÃO

Gustavo foi o principal defensor de um órgão gestor do audiovisual, capaz a um tempo de suprir o vácuo regulatório deixado pela súbita extinção do Concine, em 1990, e também de operar como agência de desenvolvimento setorial, assumindo as responsabilidades de fomento que a desaparelhada Secretaria do Audiovisual não conseguia atender. Conversamos longamente sobre os erros e acertos desses anos transcorridos desde a edição da MP de 6 de setembro de 2001, que criou a Ancine.

Alguns dias atrás, caiu em minhas mãos seu texto *Testemunha ocular*, recém publicado no catálogo da 6ª Mostra de Cinema de Ouro Preto. Trata da crônica dificuldade para conservação adequada de nossa memória audiovisual. Nesse texto, Gustavo rememora com *fairplay* as punhaladas que sofreu, desde o primeiro incêndio da Cinemateca Brasileira; passando pelo realismo cru de Paulo Emilio, ao reconhecer que “há um diabo torto com essa história de cultura no Brasil”; chegando ao despejo de filmes promovido pelo MAM nos anos 1990. E conclui: “As punhaladas, como as namoradas, depois da terceira não se contam mais. Vira normal”. Foram suas últimas palavras publicadas em vida.

Assim era Gustavo, a um tempo sonhador utopista e realista empedernido. Frasista notável, nos deixa inúmeras lições de como combater o bom combate, sem perder a leveza e o bom humor.

AÍDA MARQUES

Muito querido amigo Gustavo,

Escrevo para dizer que estou com saudades, e o curioso é que sonhei com você há duas semanas. Engraçado por dois motivos: primeiro, porque eu raramente me lembro de sonhos quando acordo e, em segundo lugar, porque no meu sonho você estava sentado, escrevendo muito atento e absorvido pela tarefa de atualizar o seu *currículo vitae*. Você não para!!!

Me lembro que foi no trabalho que nos conhecemos, durante meses ficamos negociando um fotograma pra cá, dois fotogramas pra lá; na moviola Intercine, eu queria montar seu filme. Te conhecia muito mal, apenas havíamos trabalhado juntos na Embrafilme. Nos encontramos algumas vezes nos corredores e uma entrevista que fiz com você para um programa Cinemateca, aliás, também idealizado e bancado pela Sucom, da qual você era superintendente. Eu dirigi esse especial sobre montagem e, é claro, você foi entrevistado por mim.

Poucos anos após, já não estávamos na Embrafilme, mas eu te telefonei e disse que queria montar o longa-metragem que você acabara de filmar. A partir daí (1982), foram muitos encontros, conversas e sonhos de projetos e de filmes.

Durante tempos nos desencontrávamos e então nos reencontrávamos e o caminho e o afeto e a sintonia eram sempre a mesma. Ultimamente, falávamos de ensino de cinema, restauração de filmes e também bebíamos vinho. Isso era bom, o prazer compartilhado à mesa. E a gente sonhava, especulava, e você costumava, no final, fazer uma síntese das questões e trazê-las para o presente, atualizar para tentar realizar. Por fim, estávamos sonhando juntos – ideia sua, que eu adorei e incorporei imediatamente – em fazer uma grande instalação sobre o Cinema Novo. Estava pronta para encarar esse desafio com você, mas agora você me faz falta, sinto saudades e acabo sonhando com você preocupado com o *currículo*.

Um beijo grande de sua sempre amiga, Aída.



DIVULGAÇÃO

VERA ZAVERUCHA



DIVULGAÇÃO

“Perdemos, cada um, um carro”, esta era uma *inside joke*, durante nossos dias em Brasília quando gestávamos a Ancine. Esta frase se completava com “mas tudo vale a pena se a alma não é pequena”. Gustavo e eu tivemos uma história longa de amizade. Nosso primeiro encontro se deu em 1995, quando ele me procurou para falar de seus projetos. A partir daí não nos separamos mais. Gustavo tinha uma sensibilidade e uma generosidade que pouco encontramos ao longo de nossas vidas. Isto era o que mais me atraía em Gustavo. Passamos a trabalhar juntos. Para os encontros de Gramado, entre produtores e exibidores, para o Festival de Brasília, onde iniciamos o projeto da Ancine. E na Ancine em sua estruturação. Ele com seu pensamento surpreendente, com sua visão sistêmica, com sua visão pública, com sua dimensão do real e surreal. Isto possibilitava nossas conversas de horas que muitas vezes, regadas de vinhos e de conhaques terminavam em risos ou choros.

Nunca confiei tanto no pensamento de uma pessoa como confio nos pensamentos de Gustavo. Ele era completo: Cinema/Cultura/História/Arte/Preservação/Memória/Mercado. Não só nesta ordem, mas em todas as ordens (e desordens). Mais que um homem de frases geniais, um homem capaz de perdoar aqueles que o traíram com sorrisos nos lábios. Gustavo em seu provavelmente último artigo *Testemunha ocular*, escrito para Ouro Preto onde esteve um pouco antes de sua morte, terminava:

*“as punhaladas, como as namoradas,
depois da terceira,
não se contam mais.
Vira normal”*

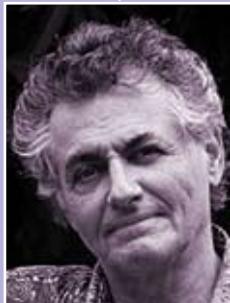
ALFREDO MANEVY



DIVULGAÇÃO

Como estudante de cinema, conheci pessoalmente o Gustavo na retomada do congresso de cinema, em 2000. Já havia lido e estudado alguns dos seus artigos – centrais para a consolidação do cinema brasileiro nos anos 70 - e foi uma grande alegria vê-lo em atuação como presidente do Congresso. Gustavo tinha extraordinária formulação e compreensão da complexidade da atividade cinematográfica. Além disso, era hábil e bem humorado para levar adiante a tarefa. Quando falava, combinava desenvoltura intelectual com uma vivência enorme como cineasta e distribuidor. Para alguém como eu, que saía da faculdade e editava uma revista de cinema, Gustavo era uma inspiração. Mais tarde tive a alegria de trabalhar com ele no MinC, durante o governo Lula. Não foi uma surpresa quando ele apresentou o projeto de retomada da Filme Cultura, bem como da edição completa da mamória da revista. Gustavo insistia que a qualidade do cinema brasileiro está intimamente ligada à qualidade do pensamento, das ideias circulantes, da atividade crítica independente e qualificada. Em sua visão de conjunto, produção de filmes, reflexão e exibição eram indissociáveis. Uma visão clara - e até hoje rara. Nosso último encontro foi durante a reunião do comitê do Fundo de Inovação em fins de 2010: ele estava entusiasmado com a possibilidade de um investimento que compreendesse inovação de uma forma mais ampla: combinando visão cultural e econômica da atividade.

JOM TOB AZULAY



DIVULGAÇÃO

“Uno se suponía inteligente al escucharlo”, disse de Gustavo Dahl a Eva Piwowarski, a representante do cinema argentino num comovente texto que escreveu sob o impacto da morte do amigo e companheiro das jornadas para a integração audiovisual do Mercosul. Não me lembro de um único encontro nosso que tivesse transcorrido de modo banal. A vida (como o cinema) para Gustavo era para ser vivida de modo pleno, integral, se possível, saborosamente. Gostava de um jantar com vinho cercado de amigos com os quais se deleitava saboreando as palavras como se fossem comida e esta, uma oração. Sob a capa de um *grand seigneur* era humilde e generoso. Eu o admirava, inicialmente, porque sabia como ninguém articular um pensamento que conciliava técnica cinematográfica com estética, história e política. Gustavo era montador, conhecia na prática a essência do fenômeno da linguagem cinematográfica. A isso associava uma intimidade visceral com determinadas vertentes formadoras do cinema brasileiro, em particular as que emanaram da militância e do pensamento de Paulo Emilio e Glauber. Horas antes de sofrer o infarto fatal, escreveu: “Me lembro de marines, juke box e black-out na Copacabana dos anos quarenta, do suicídio de Getulio, da Redentora. É muita coisa. Final de gripe e ambos os joelhos inflamados me induzem à melancolia. Mas não estou amargo, somente preocupado com a saúde física e material. Este abaixamento do buraco é uma surpresa e um aviso. Tudo o que acontece é bom.” E partiu com estilo, como era.

EVA PIWOWARSKI



DIVULGAÇÃO

Parafraseando o poeta Miguel Hernández: morreu-me como um raio Gustavo Dahl, a quem tanto queria. Soubemos fazer uma amizade profunda e entranhada desde que coincidimos em uma ideia e convicção pela integração do Mercosul e a paixão pelo cinema. Ele me fascinou por seu pensamento lúcido e franco, o espírito nobre, a mente brilhante, o humor agudíssimo.

Sua capacidade de compreender a realidade e seus desafios o elevava como político; rechaçava visceralmente a mediocridade e ria do que identificava como “*sovietismo*”, inimigo mórbido de qualquer iniciativa de voo.

Lembro de quando, em setembro de 2005, durante a IV Reunião Ordinária da RECAM em Montevideú, em que trabalhei como Secretária Técnica, Gustavo apresentou, entusiasmado e feliz, uma proposta do Brasil. Ele havia conversado com o Chanceler brasileiro, Celso Amorim, que deu seu pleno apoio à criação de uma Cota de Tela Mercosul: o que seria melhor do que compartilhar e aumentar o mercado para nossos cinemas, defendendo-os em conjunto da ocupação de Hollywood? Orlando Senna respaldava a iniciativa. Era o momento de demonstrar grandeza. No entanto, a proposta não foi aprovada; desperdiçou-se a oportunidade histórica. A frustração foi grande: a medida ficou em estudos e nunca foi retomada.

Com Gustavo, mantivemos um rito de amizade que nos reunia cada vez que era possível em torno de um bom vinho e uma boa mesa. A última foi em março passado, em um restaurante excelente no Leblon. Entre risos e afeto renovado, Gustavo me contava feliz da sua atividade no CTAv e apontava para o futuro. Debatendo sobre o presente e o destino das nossas cinematografias, me disse: “Eva, em tudo que conseguimos fazer, e inclusive o que não conseguimos, sem dúvida, nós estivemos do lado certo”.

Saudades, meu amigo. Obrigada por tudo e não deixe de iluminar nossos espíritos.

Saravá i Hasta siempre!

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 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.

Miguel Horta, deputado da oposição que troca de partido porque é convencido de que dentro do poder teria condições de agir em defesa do povo trabalhador, é uma ficção criada pelo que de fato se passou entre o golpe militar, abril de 1964, e o fechamento do congresso e dos partidos políticos com o ato institucional número 5, dezembro de 1968. É uma ficção que se faz bem no meio do caminho, dura como uma pedra no meio do caminho.

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

Quase só planos fixos, cada um deles com a duração determinada pelo tempo dos diálogos invariavelmente recitados de modo pausado e frio, *O bravo guerreiro* convida o espectador a descobrir tanto no discurso de seu personagem quanto no próprio discurso do filme, tanto na história contada quanto no modo de contar, a falência da palavra como forma de ação. O filme é narrado do ponto de vista de quem já percebeu o que o personagem só irá compreender quase ao final da narrativa, no encontro em que Miguel diz aos trabalhadores reunidos no sindicato que não pode ser o representante deles. Depois, o final, a imagem que originou e comanda a narração: a ação pela palavra perdeu o sentido, em seu lugar a reflexão muda e imóvel diante do espelho: o revólver enfiado na boca.

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 Bellochio 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



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 passageiro 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

DOSSIÊ
GUSTAVO
DAHL

Gustavo crítico. Gustavo diretor. Gustavo gestor...

E como falar de Gustavo Dahl montador? De suas ideias, pensamentos e desejos no cinema? Da arte vinda da máquina, no falar de Almeida Salles?

Voltando no tempo. Tempo matéria fundamental do cinema, tempo passado, e ainda tempo futuro e presente. Presente, futuro e passado: tempo trífido. Encontro dos tempos para Santo Agostinho. Ideia do tempo para Gilberto Freire.

Tempo. Memória. Cinema. História.

A primeira vez que estive próximo de Gustavo era um garoto que desejava o cinema. Descobrir o cinema, praticá-lo. Tinha 18 anos e estava engajado em começar a fazer cinema. Era tímido e acompanhava Ricardo Moreira (Pudim) e Ivo Campos em sua aventura de fazer um documentário sobre o Flamengo; o que na verdade nunca aconteceu. Filmei com eles alguns jogos – integrando a equipe – mas o filme nunca foi finalizado por Ricardo Moreira e o material acabou sendo em parte utilizado em *Flamengo paixão* – filme de David Neves, realizado em 1980. Mas voltando para aquele instante da memória, neste dia, estávamos em Ipanema para apanhar algum equipamento, uma lente, ou encontrar alguém, Nestor... para irmos até Botafogo na produtora do Barretão, pegar câmera e partir para o estádio do Maracanã. E ali, nas esquinas da Rua Montenegro (atual Vinicius de Moraes) com a Rua Barão da Torre, Gustavo esperava um táxi. Estávamos do outro lado e caminhamos até ele. Ricardo e Ivo o cumprimentaram e me apresentaram como mais um entrando para a aventura do cinema. Aventura do fazer. Gustavo Dahl de *O bravo guerreiro*, que eu tinha assistido no Cinema Icaraí e tinha achado muito bom, além de ter me proporcionado discussões, embates entre amigos, companheiros de Niterói. Ali estava Gustavo. Ano de 1969.

Naquele ano estava eu iniciando a trajetória com a arte do cinema, que depois iria dar no meu instante vivido da aventura. E quando a Filme Cultura me pediu para escrever sobre Gustavo Dahl montador, minha cabeça navegou no tempo, no meus arquivos internos, nos arquivos da história vivida, da memória. Dos seus filmes, entre curtas e longas que assisti, destaco: *Em busca do ouro*, *Museu Nacional de Belas Artes*, *O bravo guerreiro*, *O som do povo*, *Uirá*, *um índio em busca de Deus*, *Tensão no Rio*.



Retornando e dando um corte de vários anos, mais precisamente dois anos depois de Ipanema, me vejo agora no MAM – Museu de Arte Moderna, já mais significativamente embricado ao fazer cinematográfico, assistindo uma mostra de curtas-metragens brasileiros na Cinemateca. Na tela, entre vários curtas, *Il cinema brasiliano: io e lui*, dirigido por Dahl. Na minha memória, o ver e rever filmes, período de sedimentação das trilhas cinematográficas. Processos e repertórios, em cujo cinema brasileiro daqueles anos atuavam como descobertas de nomes e competências da forma. Neste instante, também me deparava com os universos da montagem, arte que estava cada vez mais me arrebatando. Desta época, as sistemáticas primeiras leituras sobre o processo de embricar planos, sentimentos, emoções e singularidades: “a única *mise-en-scène* de real importância é feita durante a montagem... A montagem não é um aspecto, é o aspecto. Encenar um filme é uma invenção de pessoas como vocês: não é uma arte. (...) O essencial é a duração de cada imagem, o que segue cada imagem: é toda a eloquência do cinema que se fabrica na sala de montagem” – *Entretiens avec Orson Welles* par André Bazin, Charles Bitsch et Jean Domarchi, em André Bazin, *Orson Welles*. Paris: Éditions du Cerf, 1972.

Aqui eu já caminhava na minha proposta de montador/diretor com menos timidez e as primeiras amizades se consolidando. Nelson Pereira dos Santos, Arthur Omar, David Neves, Luiz Rosemberg Filho, Vladimir Carvalho, Walter Lima Júnior, Paulo César Saraceni e logicamente Gustavo Dahl e vários outros, e um amigo maior, uma metáfora, um espaço sagrado que era o próprio MAM, a Cinemateca e Cosme Alves Neto, que aglutinava na sala escura do cinema as minhas descobertas e totais descobertas da linguagem do cinema.

É neste estado diário de reflexão sobre o cinema que vou apreendendo e assistindo filmes, brasileiros ou não, que toquem fortemente em meus sentimentos e leitura. Nesta viagem, vejo alguns filmes montados por Gustavo Dahl – *Integração racial*, de Paulo César Saraceni, *A grande cidade*, de Cacá Diegues, *Passe livre*, de Oswaldo Caldeira e *Pedro Diabo ama Rosa Meia-Noite*, de Miguel Faria Júnior.

Primeiras descobertas! Sentia, ao ver naqueles filmes, naquelas montagens, alguma coisa que não identificava prontamente, mas que existia de forma diferente. Algo de instigante. Desses filmes, quero destacar *Integração racial* – filme primoroso, das descobertas do cinema-verdade, realizado em 35mm, fotografado por David Neves e montado pelo Gustavo, com som direto do Arnaldo Jabor.

Da esquerda para a direita:
A grande cidade,
Flamengo paixão,
Pedro diabo ama Rosa Meia-Noite
e *Anchieta*, José do Brasil

[ACERVO FUNARTE]





Filme de imagens belas e questões cruciais, destaca-se na montagem em diversos momentos e, para mim, especialmente na sequência filmada na Estudantina, com suas dançantes formas de cortar e estruturar a conjunção dos movimentos dos casais de dançarinos. A sofisticação dos *raccords*, sempre no movimento dos personagens, no ritmo interno das imagens, buscando segundos planos no espaço para sua execução no tempo. Uma ousada proposta de corte naquele início de anos 1960. Uma ousada proposta de rompimento no tempo/espaço.

Numa frase, pinçada de Glauber, um possível entendimento desta e de outras sofisticadas propostas deste cinema ali nascente: “Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. Para nós [do Cinema Novo] a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil!” – ROCHA, Glauber. *O Cinema Novo*. In: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

Anos depois, percebi, após ter lido o texto de Jairo Ferreira sobre o filme *O bravo guerreiro*, o sentido, a forma autoral de Gustavo Dahl, sua construção precisa da estrutura dramática. “Um filme claro e limpo sobre a obscuridade e a sujeira”, como diz Jairo Ferreira no artigo *Palavra morre em tiroteio*, para o jornal japonês São Paulo Shimbum.

Gustavo é um montador de corte, dobras e alinhavos sofisticados, como seu pensamento de cinema. E era ele quem me dizia, em conversa, numa noite de Praça da República, na Embrafilme, onde eu montava *Anchieta*, *José do Brasil*, de Saraceni: “Ricardo, dobrar, cortar e costurar, com agulha e linha – montar é isso.”

Nos meus vários últimos encontros com Gustavo ele me falou diversas vezes da ideia da criação de um curso de Audiovisual/montagem, em que desejava minha colaboração como professor, montador. Mas nunca aprofundamos estas conversas. Ao escrever este artigo, tive contato com dois textos que procuram sistematizar a ideia desta “Fábrica de Conteúdo Audiovisual Radical”.

“É evidente que existe uma desproporção entre a quantidade de imagens produzidas livremente e a capacidade de editá-las. Tanto do ponto de vista de disponibilidade de equipamentos e programas, quanto do conhecimento da capacidade de revelar e agregar significados através da edição, tratamento elaborado do som e da imagem. Proporcionar esta qualificação, sua produtividade ao comunicar, passa a ganhar um sentido cultural e social.”

Leia a íntegra do texto “Fábrica de Conteúdo Audiovisual Radical”, de Gustavo Dahl, em www.filmecultura.org.br

Lendo estes textos e elaborando algumas ideias, pensamentos vindos deles, imagino estar me deparando com um projeto importante e transformador, já que considero sendo uma das coisas mais importantes a proposta de uma interferência criativa no MODO DE PRODUÇÃO audiovisual. Para mim, é o que mais necessitamos, no nosso pobre momento de cinema no Brasil, que está pobre de ideias, pobre de invenção, tirando, claro, raras exceções à regra; e que Gustavo, mais uma vez, pretendia ajudar a mover, a transformar, como de outras vezes, na sua trajetória de criador.

A proposta seria tornar acessível e democrática a produção de conteúdo audiovisual, através de formação, capacitação e apoio para as comunidades menos favorecidas, dando a elas oportunidade, rompendo, assim, com “as barreiras sociais que limitavam à classe média-alta a formação em escolas de cinema ou como estagiário da produção em curso”.

Imagino então que se pensasse em oficinas e monitoramentos constantes, fazendo com que cada um pudesse ser multiplicador do conhecimento, criando ainda “uma área que se ocupasse da tecnologia web e da difusão por telefonia, de maneira inovadora, original e explorasse criativamente suas possibilidades permitindo criar uma cadeia econômica que abrangesse produção, distribuição e consumo, rompendo o paradigma da indústria audiovisual convencional”. O desejo de Gustavo era “superar valores de prevalectimento de uma visão excludente de consumo e de sucesso, possibilitando a consagração da possibilidade de interdependência entre as várias contribuições culturais, de diferentes camadas da população, redistribuindo equanimemente os meios de produção e consumo”.

Em suas anotações soltas, encontramos fragmentos desse desejo, que muito dizem de um projeto que teria como base a educação experimental (um conteúdo anárquico), que pretendia “preparar as pessoas para lidar com probabilidades e não só com certezas”:

- “Qualificação (a edição propriamente dita) e Reflexão (teórico para conversar com os garotos — atualização tecnológica: ‘vamos ver o que tá acontecendo, como é feito’).”
- “Será um não aprender edição, mas sim como se edita.”
- “A ideia de edição está ligada à qualificação; qual é o potencial da qualificação desse conteúdo desqualificado?”



A montagem/edição atual no Brasil

Para ser montador, temos que ver muito cinema. Ler, estudar, pensar e não nos transformarmos em meros repetidores das ideias do filme. No atual cinema, no caso falo do Brasil, os montadores foram e estão sendo transformados em marionetes desinformadas de sua verdadeira função libertadora. Um tecladista de computador sem nada na cabeça. Um afastamento constante das ideias da invenção, que todos da equipe de um filme devem ter. Hoje temos as ferramentas afiadas, a técnica e uma busca incessante dos meios alternativos de exibição. Temos uma parte do cinema com o pensamento livre e, em contraponto, um modo de produção emperrado na burocracia e no mercado ocupado e burro. Temos que nos libertar... e isso é urgente! Mas nem tudo é MELANCHOLIA – “planeta que vai nos destruir”.

Temos montadores e autores novos deste cinema: Julia Martins, Marina Meliande, Julia Barreto, Joana Collier, Pedro Bento, Nina Galanternick, André Sampaio, Lupércio Bogéa, entre outros, e alguns teimosos inventores: Paulo César Saraceni, Luiz Rosemberg Filho, Júlio Bressane...

Dou aula na Escola de Cinema Darcy Ribeiro e sempre me proponho a inocular em meus alunos a ideia de que nós, montadores, não somos repetidores de propostas da direção. Somos pontos de diálogo da direção e devemos contribuir, de maneira REAL, com o filme/diretor.

Procuro incentivar, ensinar, bagunçar as cabeças dos meus alunos, transbordando-os de uma teoria da montagem e de uma visão de cinema moderno, pós-Welles; e de invenção, na tentativa de alertar estas gerações para uma compreensão tecnológica, mas humanística do processo do cinema.

Vejo com dificuldade o atual cinema, mas vejo do outro lado trabalhos fantásticos sendo desenvolvidos e projetos extraordinários, como o que Gustavo Dahl estava desenvolvendo, sua “Fábrica de Conteúdo Audiovisual Radical”, que espero que seja levada adiante, para formação de novos criadores audiovisuais, com cabeças mais anárquicas e menos mercadológicas no fazer cinematográfico.

Ricardo Miranda é diretor, montador e professor de cinema. Está lançando o longa-metragem *Djaloh*, baseado em Flaubert.

Coruja de Ouro 1975:

melhor montagem,

Passé livre

GUSTAVO DAHL UM AVATAR DO CINEMA BRASILEIRO

DOSSIÊ
GUSTAVO
DAHL



Pensar criticamente o desenvolvimento da história e da economia da indústria de cinema no Brasil é uma atividade que necessita de um conhecimento amplo. Porque sem tal aparelhamento intelectual não é possível um sujeito se tornar um bom gestor e formulador, já que é necessário conhecer com profundidade a trajetória do cinema nacional e estrangeiro. No Brasil, alguns poucos sujeitos conseguiram alcançar domínio amplo e fundamentado daquelas realidades. Entretanto, os sujeitos que conseguiram alcançar um amplo nível de compreensão do assunto foram os que se tornaram os avatares de uma ideologia desenvolvimentista para a indústria do cinema e do audiovisual. Nesta estirpe de pensadores se encontra Gustavo Dahl, pautado, primeiramente, pelo pensamento crítico de Paulo Emilio Salles Gomes.

Gustavo Dahl foi introduzido no ambiente que se caracterizou como a primeira geração de um pensamento crítico materialista orientado, digamos, academicamente. Isto só foi possível porque Dahl cedo entrou em contato com o movimento cultural cinematográfico católico, no Cineclub Dom Vital (SP), onde foi seduzido pelo conhecimento enciclopédico do crítico Rubem Biáfora.

Sabe-se que Gustavo Dahl teve uma formação acadêmica bastante curiosa para a sua época. Pois ele cursou direito e cinema e, além disso, também, era detentor de uma expressiva cultura geral. Tal percurso intelectual lhe conferia um caráter bastante original de compreensão do processo do cinema, do audiovisual e da cultura brasileira. Entendo que as suas antevistas e interpretações da realidade cinematográfica e audiovisual ainda precisam ser mais discutidas para que possamos ter uma dimensão mais clara da profundidade que seu pensamento alcançou.

A trajetória profissional de Gustavo Dahl corrobora a sua importância para a atividade cinematográfica brasileira. Isto porque Dahl esteve presente nas principais instâncias da história do audiovisual nacional. Primeiro atuou junto à Cinemateca Brasileira, depois vieram outras passagens dignas de nota, tais como a sua atuação junto ao núcleo duro do Cinema Novo. A fase de gestor propriamente dito se deu à frente da Embrafilme, Concine, Abraci, Gedic, CBC. Ainda houve a volta ao trabalho de campo frente à Ancine e ao CTAv. Além disso, Dahl também teve participação junto a editais, comissões, assessorias etc.

Entendo que a trajetória profissional de Gustavo Dahl foi coroada com a sua participação na Superintendência de Comercialização (Sucom) da Embrafilme (1975-1979). Pois, a sua marca histórica se apresenta como um fato que não foi superado. Na sua gestão frente à distribuidora da Embrafilme, a empresa veio a ocupar uma posição no mercado que a ombreava às empresas *majors*. Isto porque foi neste momento que a Embrafilme veio a ocupar os primeiros lugares de *market share*. Não bastasse isto, mais recentemente, veio a construção da Ancine, em todas as suas etapas.

Tais atividades só vêm a confirmar a sua preocupação e empenho junto às questões de ordem industrial do cinema e do audiovisual brasileiro. Mas, claro que sem alguns dons, como, por exemplo, clareza, perspicácia, carisma, oratória e disciplina, fica difícil entender o tamanho da catedral que se tornou o pensamento de Dahl.

Por tudo isto, posso afirmar que Gustavo Dahl é um verdadeiro avatar da história do cinema e do audiovisual brasileiros.

DOSSIÊ
GUSTAVO
DAHL

A Re-Politização do Cinema Brasileiro

Discurso de Abertura do III Congresso Brasileiro de Cinema,

Porto Alegre, 28/06/2000 - GUSTAVO DAHL

(textos transcritos conforme a ortografia original)

“O interesse despertado pela realização do 3º Congresso Brasileiro de Cinema, expresso pela presença neste encontro é o maior testemunho de sua emergência.

Congregar, raiz etimológica da palavra congresso, se faz sentir como primeira providência para enfrentar situações de perigo. É o que fazem os animais, desde sua mais diminuta escala, é o que fazem as religiões quando ainda são seitas secretas, é o que fazem os exércitos quando a defesa e o ataque se tornam iminentes. É o que o faziam os estudantes, quando movidos pelo anseio de redimir o país e enfrentar a ditadura, iam às ruas manifestar. E o refaziam quando as forças da repressão e da ordem conseguiam dispersá-los.

Qualquer semelhança não é mera coincidência. É o que todos nós estamos fazendo aqui, querendo assumir a responsabilidade pela realização do nosso próprio destino, naquilo que ele tem de comum, naquilo que vai além da mera experiência individual.

Não é por acaso que esta reunião se dá no Estado do Rio Grande do Sul, cujo governo criou as condições para que fosse convocada. Sem cair em clichês, aos quais a parcela de sangue gaúcho que carrego poderiam me induzir, é inegável que no caldo cultural gerado pelo pampa e pela disputa armada de um território que voluntariamente se integrou ao Brasil, liberdade e independência são valores primordiais. Basta o conhecimento de sua história ou a freqüentação de seu cancioneiro para constatá-lo. Como é suficiente também reconhecer o nível de consciência política de sua população, sua distribuição de renda e seus índices de qualidade de vida. Não é por coincidência que tudo isto anda junto, é por sincronicidade. Não é casualidade, é causalidade.

É também por causalidade que o Ministério da Cultura e sua Secretaria do Audiovisual acolheram o pleito de apoio que lhes foi solicitado pelo 3º Congresso. O reconhecimento da importância estratégica que o cinema brasileiro,

e por conseqüência o cinema no Brasil detém, se impôs a qualquer conveniente prudência que pudesse induzir a exclusão do debate. A aceitação do 3º Congresso como foro no qual pode ser avaliado o papel do Estado e o próprio desempenho do Ministério da Cultura no acidentado terreno da atividade audiovisual, tanto defendido quanto criticado, depõe da abertura de espírito e das convicções democráticas de seus dirigentes. Ao Governo do Estado do Rio Grande do Sul, ao Ministério da Cultura e a Fundacine RS, que chamou a si a realização do 3º Congresso Brasileiro de Cinema, quero deixar registrados nossos agradecimentos, acreditando exprimir todos os presentes.

De forma mais pessoal, quero registrar também meus agradecimentos por ter sido convidado a presidí-lo, por indicação de Roberto Farias. Mais do que agradecimentos, quero expressar minha gratidão por ter-me sido permitido praticar aquilo que no cinema mais me realiza. Pasmem, é a sua política. Sinto-me participante de uma tradição da qual fazem parte meu mestre Paulo Emilio Salles Gomes e meu mais dileto amigo, Glauber Rocha. E não posso deixar de me emocionar ao rememorar tanto um quanto o outro, aos quais a vida concedeu a graça de ser, no meu entender, o maior pensador e o maior diretor do cinema brasileiro. Como se isto não lhes bastasse, também se davam à prática política. Com sentido estratégico, modéstia, entusiasmo e rigor. Participavam como eu, e me seja perdoado o arcaísmo, do sentimento que o sentido absoluto de nossas vidas é dado pelo amor e pela revolução. E revolução, neste caso, vai entendida como resistência e ataque à opressão colonial que tenta impedir que o Brasil e outros países do mundo, tenham um cinema seu. Substituindo explicitamente os conceitos de cultura, sociedade e nação, pela caracterização deles exclusivamente como mercado, o que se quer é privar-nos do direito de reconhecermo-nos, de construirmo-nos, de colocarmos-nos em questão, de criticarmos-nos, de celebrarmos-nos, de preferência simultaneamente.

Não há grande país sem cinema e é próprio das nações continentais como a Índia, a China, a Rússia, os Estados Unidos e o Brasil, terem o seu. São extensões territoriais que abrangem muitos climas, em vários sentidos, são estruturas sócio-culturais complexas, onde podem se abrigar a um só tempo populações nativas, reclusas da moderna civilização, quanto o uso da energia nuclear ou a atividade aeroespacial. Não se percorre impunemente, num mesmo tempo presente, trecho tão longo, arco tão abrangente, da evolução da história do homem. É da combinação de extensão e complexidade que nasce a grandeza, e não do prevalecimento de uma economia sobre a outra, de uma classe sobre a outra. Esta complexidade e a universalidade que forçosamente dela decorre, tem o direito, tem o dever de se exprimir cinematograficamente. Sob pena de não o fazendo ficar parcialmente surda, cega ou sobretudo, muda. O autoritarismo nasce sempre do sentimento de ser melhor do que o outro. E neste sentido, por mais poder que tenha no mercado mundial, nenhum país pode arrogar-se o direito de ser cinematograficamente excludente do outro. E requerer para si a totalidade do espaço vital disponível, a nível mundial, impedindo e desconsiderando a possibilidade de outras cinematografias existirem. Nem que seja apenas em seu próprio território, ou como querem os outros, mercado.

Glauber, depois de confrontar, em Veneza, seu cinema de invenção e poesia com o modelo da indústria cinematográfica internacional que se auto-denomina “corrente principal”, declarou que “a política cinematográfica é a essência mais refinada de uma cultura”. Há vinte anos atrás, o profeta que morreria meses depois, profetizava. Reza um aforismo nietzschiano que a grandeza do inimigo enobrece o guerreiro. Se assim for, os cinemas nacionais que enfrentam a maior concentração de poder audiovisual já havida na História, guardam para si um papel de relevância excepcional. Outro dia passava eu diante da fachada do Cinema Leblon, cinema de rua que contrariando a norma,

é das maiores rendas do Rio de Janeiro. Vi na fachada “art-déco”, juntos, dois painéis imensos dos filmes “Gladiador” e “Missão Impossível – 2”. São operações financeiras de caráter mundial, que mobilizam algumas centenas de milhões de dólares. Qualquer um, sozinho e excluídos os custos de comercialização, equivale à totalidade do investimento estatal que resultou na “retomada” do cinema brasileiro. Fui presa de um sentimento que poderia ser do vagabundo chapliniano ou do sobrevivente estarecido personificado por Buster Keaton. A diferença brutal de escala fez-me sentir à beira do ridículo, do absurdo, nesta defesa renitente do direito do Brasil ter seu cinema.

Numa segunda leitura, identifiquei os valores de luta e superação de dificuldades, permanentes em qualquer inconsciente coletivo, transformados em produto. Larguei o produto e captei a mensagem, aliás óbvia: o campo de confronto pode ser o mesmo, mas as armas têm que ser outras. Contra escudo e espada, rede e tridente. Aceitar o embate no terreno adversário, como freqüentemente, por inconsciência ou cumplicidade, as autoridades governamentais e a elite financeira cobram do nosso cinema, é a certeza da derrota. Se o concorrente tem uma faixa praticamente exclusiva para fazer escorrer sua produção, por que caberia ao cinema brasileiro, ter que se viabilizar no acostamento desta via? Mandam a prudência e o espírito de sobrevivência transformar esta ciclovía que nos foi deixada, numa estrada mais larga, mesmo que tenha trechos de terra batida. O estabelecimento de um espaço maior, mais acessível, que colocasse a disputa pelo público em concorrência com o conjunto da produção cinematográfica não hegemônica, inclusive a independente americana, seria somente atender de outra forma ao imperativo globalizante e transcultural. É preciso reconhecer que ao longo das últimas três décadas, a indústria cinematográfica hollywoodiana conseguiu mudar os padrões de consumo do espectador mundial e impor seus próprios cânones visuais e narrativos. Sobra para os cinemas nacionais a defesa de uma parcela do seu próprio mercado interno, que seja suficiente para viabilizá-los, bem como, uma aliança estratégica e tática entre si. Que reúna energia e poder de fogo suficiente para reivindicar para todos nós, que não somos Hollywood, quem sabe a

metade de cada mercado seu. A possibilidade de que os cinemas nacionais troquem entre si produtos, conteúdos, rendas e mercados, é concreta demais para se afigurar como uma utopia. O conceito de democracia mundial, “que ponha ao alcance de todos, os bens produzidos em todos os países do mundo, relativizando assim o monopólio de fato exercido pela indústria cultural dos países hegemônicos”, como diz o insuspeito filósofo Sérgio Paulo Rouanet, mais do que atender a uma necessidade nacional de auto-determinação, a complementa com um foco individualizante, “supõe uma comunidade mundial composta de cidadãos livres e iguais, titulares dos mesmos direitos, independentemente de sua nacionalidade e de sua etnia”. “Livre Mercado” nem sempre quer dizer “Livre Concorrência”. O mercado interno de cada território nacional é ou não é um ativo econômico e estratégico de cada país? Para quem conheceu a beleza e o poder do cinema se torna absolutamente insuportável aceitar a subalternidade audiovisual. A historiografia contemporânea, porem, estabeleceu a necessidade de contemplar a história em fluxos mais longos, nos quais oitenta anos podem ser um período inicial.

Assim, é possível que o atual modelo de indústria e comércio cinematográfico, imposto ao mundo a partir de 1920, esteja conhecendo senão seu desfecho, pelo menos a inauguração de uma próxima etapa. A evolução tecnológica, com sua provável revolução na distribuição do conteúdo audiovisual, pode estar anunciando-a. Logo, é um mau momento para renunciar ao combate, um mau momento para conceder a derrota sem resistência.

Não se pode negar ao produto hegemônico a importante contribuição que dá e deve continuar a dar ao hábito social de ir ao cinema. Mas é preciso saber reconhecer que suas estratégias de domínio mercadológico se estendem por períodos que vão de vinte a trinta anos. Os megaconglomerados de telefonia, informática, serviços de notícias, transmissão de dados e fabricação de conteúdo levaram estas estratégias a níveis de precedência, eficácia e duração insuspeitados. Por exemplo, há vinte anos a Warner, antes de ser Time e AOL, constituiu um time de futebol, o Cosmos, reunindo craques mundiais como Pelé e Beckenbauer.

Em seguida, países que representam os maiores mercados de comunicação, como os EUA e o Japão, começaram a formar seleções nacionais, que de inicialmente bisnhas ganharam cada vez mais importância nos eventos internacionais como a Copa do Mundo e as Olimpíadas. A identificação do futebol como o esporte mais globalmente televisável, passou a torná-lo objeto do desejo mercadológico. Hoje em dia, a televisão aberta, gratuita, transmite jogos cada vez menos, privando a massa de seu divertimento preferido, mas criando um excelente produto para a televisão paga, a qual só a elite tem acesso. Grandes grupos empresariais ou conglomerados de comunicações começaram a adquirir diretamente os clubes, a ponto de ter que ser determinado por lei, que ninguém poderia ter que ser proprietário de mais de um. A verticalização atinge um grau no qual o conteúdo, o espetáculo futebolístico, passa a ser um mero insumo de uma cadeia de difusão mundial via satélite, cujo principal produto é a venda dos direitos desta comunicação ao público. A operação, processada durante vinte anos, está perto de sua conclusão.

Quantos outros processos semelhantes estão em curso? É possível que a destruição gradual, por asfixia e inanição em cada um de seus próprios mercados internos, esteja fazendo dos cinemas nacionais, vítimas só relativamente conscientes. Neste ponto, é difícil não assinalar, de novo, que juntamente com uma disputa de mercado se dá um choque no qual uma só cultura tenta impor globalmente seus valores e padrões de comportamento e consumo. Afinal de contas, mercado ainda é cultura. A adversidade do momento atual, no qual o espectador é induzido e cede a querer sempre mais do mesmo, ingrata para a democracia mundial audiovisual, que só viverá pelo acesso à diversidade, sinaliza com veemência o perigo dele, de fato, não se interessar mais por outro tipo de produto que não seja o hegemônico. Afinal, gostos se formam. Na França, berço histórico da cinefilia, a parcela de espectadores que se interessam pela arte cinematográfica, pelo cinema enquanto expressão e invenção de formas, foi reduzida a 7%. Os cinemas nacionais, que sobrevivem da capacidade de reproduzir um sotaque por aquele que o pratica, podem já ter perdido, sem perceber, esta derradeira vantagem. As políticas de defesa do idioma local contra a

poderosa investida da língua geral, anglo-saxônica, dão idéia da amplitude desta disputa e da necessidade dos países manterem seus elementos de constituição, como idioma e território comum, a salvo dos ataques propiciados pela invasão aérea de emissões televisivas, realizadas a partir de satélites de transmissão com alcance intercontinental. O que os rapazes do Cinema Novo não sabiam, quando há quarenta anos atrás sonharam modernizar a linguagem audiovisual e colocá-la a serviço do desenvolvimento, de uma conscientização social integradora e exaltante, é que eles não só estavam fazendo um movimento artístico, mas lançando o Brasil nesta feroz disputa mundial pelo poder conformador da comunicação.

Mais mal do que bem, foi a televisão que realizou esta pretensão, com o funesto resultado que se vê. A contribuição que ela pode dar à evolução do processo social, apenas engatinha e foi permanentemente desmoralizada e reprimida nestes últimos trinta anos. Basta constatar a precariedade em que vivem cronicamente as emissoras públicas, educativas ou estatais. Veja-se o divórcio que são obrigadas a manter com a sociedade, a impermeabilidade em concretizar parcerias com aliados naturais, como o cinema brasileiro. Percebe-se que o consumo audiovisual está pré-determinado, com a omissão e cumplicidade eventual, dos governos, dos partidos políticos e de seus representantes no poder legislativo. Não há de ser por acaso, que nestes últimos 30 anos em que a televisão aberta se constituiu como o maior poder institucional brasileiro, inclusive e sobretudo pela sua interferência no processo político e eleitoral, que o filme nacional nela não encontrou espaço. Atualmente desenrola-se na televisão um processo de redefinição hierárquica criado pela detenção de maior ou menor nível de audiência, bem como uma disputa mercadológica pelo acesso ao produto cinematográfico hegemônico. Ambas são acompanhadas por manobras menos aparentes que tratam da associação a interesses estrangeiros através da abertura do capital - se discute apenas o tamanho desta participação - ou então da escolha de padrões tecnológicos. “Não tenho muitos detalhes, mas estamos investindo agressivamente em parcerias na América Latina, em especial no Brasil, e temos muito interesse no País”, declarou recentemente

Steve Ballmer, que substituiu Bill Gates, como presidente da Microsoft. E gesta-se, na surdina, o projeto da Lei de Comunicação Eletrônica de Massa.

Mas fui longe demais no entusiasmo de demonstrar cabalmente as dimensões do teatro de operações em que trava o cinema brasileiro seu combate. E a freqüente ingenuidade, é preciso ter coragem de dizer mais, a mediocridade com que a tarefa hercúlea de inserir-se nesta disputa é abordada. É possível que a batalha esteja a ponto de ser perdida e nós, oprimidos pelas dificuldades que representam manter-se vivo no processo do cinema brasileiro não o estejamos percebendo. Podemos estar simplesmente a espera de mais uma golfada de recursos que permita estender por alguns anos a “retomada”, e o resto se verá depois. A manutenção desta insuficiente posição de combate nos levará a insignificância, se não a própria extinção. No entanto, se a partir de agora, nas circunstâncias dadas, conseguirmos instaurar um processo de representação, participação e ação política, longe de qualquer vitimação, com altivez, será então possível negociar com outros agentes como o governo, a televisão, o poder legislativo e a própria indústria hegemônica, o espaço indispensável à nossa afirmação cinematográfica, à nossa sobrevivência, à nossa auto-sustentabilidade. Para que no futuro, aqueles que contemplarem os filmes feitos por esta complexa e contraditória comunidade, possam dizer que estão vendo o testemunho dos olhos que viram os tempos que viriam.

O 3º Congresso Brasileiro de Cinema tem para mim também as características de um ritual de passagem. Não há como deixar de reverenciar a presença de Nelson Pereira dos Santos e de Geraldo Santos Pereira, que estiveram presentes no 2º Congresso, realizado em 1953, em São Paulo.

Não há como deixar de reverenciar a presença de Roberto Farias, de quem recebi, há vinte e cinco anos atrás, a oportunidade de participar da vitória que foi sua gestão à testa da política cinematográfica brasileira. São companheiros, que depois de cinquenta anos de luta estão ativos como profissionais e lideranças militantes. Não há como deixar de reverenciar Jacques Deheinzelin, que depois de participar, com Flávio Tambellini, das campanhas em

defesa do cinema brasileiro em São Paulo nos anos 50, foi o primeiro secretário-executivo do Instituto Nacional de Cinema, estabelecendo sua gestão institucional e introduzindo a necessidade imperiosa de informações para o conhecimento do mercado. Bem como Cavaleiro Lima, que na época, produzia estudos pioneiros sobre a economia do cinema brasileiro. Eu mesmo, adolescente recém-saído da puberdade, os via de longe, acompanhando com justa admiração seu empenho pela afirmação de nosso cinema. Hoje, quando o peso dos anos, literalmente, se me faz senti-lo, a persistência deste empenho e de seu espírito de militância, mais do que comover-me, me toca como exemplo. Um dia, Humberto Mauro, a quem eu mal conhecia, e em minha ausência, referiu-se a mim como um batalhador do cinema brasileiro.

Carreguei este elogio como uma condecoração secreta, que ora revelo. O que me honrava nele era a aceitação que a entidade maior, no sentido propriamente iniciático do termo, me concedia. Me ligava a uma tradição que passava por Cataguazes, pela Revista CineArte, pelo Chaplin Club, pela Cinédia, por Carmem Santos, por Otavio de Faria e Plínio Sussekind, pela primeira Atlântida dos filmes de conteúdo social, pela segunda Atlântida das comédias populares com Watson Macedo e Carlos Manga, pela Vera Cruz, de Alberto Cavalcanti e Lima Barreto, pela Brasil Filmes aonde estavam Walter Hugo Khouri, César Memolo, Galileu Garcia, pela ascendência espiritual de Trigueirinho Neto, pela Cinemateca Brasileira de Paulo Emilio e Rudá de Andrade, pela Herbert Richers, pelo Cinema Novo, aonde a minha geração passava então a empunhar a bandeira destes pioneiros. E que continuou na Difilm, na Embrafilme, e até mesmo, com todos os percalços, na Lei do Audiovisual.

Mas não há como deixar de reconhecer também que esta generosa tradição de amor e luta pelo cinema brasileiro só fará sentido se encontrar herdeiros que a sustentem. A consciência transcendente desta missão não pode ficar confinada aos remanescentes de minha geração, da que a antecedeu ou da que a sucedeu, nem ser tratada como uma ilusão retrograda. As coisas mudam, mas não mudam e o velho e o novo trocam de posição como partículas dentro de um átomo. Sinto, com surpresa, que

já somos objeto de pesquisa da história recente, mesmo quando carinhosamente referidos como lendas vivas. Apesar do massacre ideológico destes últimos vinte anos que pretende atribuir a articulação institucional e a ação política cinematográfica, o rótulo de “boas para otário”, e reservadas a profissionais da profissão, vejo que gerações mais jovens ou na força da idade se apresentam. De outra forma não estaríamos todos aqui, nos congregando. O momento indica veementemente que dissociar o cinema brasileiro e insisto, o hábito social de freqüentar o cinema como lazer, do destino do conjunto da Nação e de seus anseios pela erradicação da miséria, pela imposição do equilíbrio social, pelo fim de nossa inserção subalterna na ordem mundial, nos levará a uma causa perdida. Não cogito que sejamos vítimas dos velhos refrãos insuportavelmente voluntaristas e sentimentais. Mas não posso me impedir de imaginar, como diria John Lennon, que todos aqui têm condições e desejo de serem agentes da criação de uma realidade nova, na qual a produção e o consumo audiovisual serão pontos de apoio da superação desse mal estar da civilização, que nos acomete. Por isso, para concluir, peço que me seja consentido dizer, com o coração leve de quem tem a certeza de combater o bom combate, e com um sorriso nos lábios: a luta continua.”



Discurso de Gustavo Dahl ao deixar a presidência da ANCINE, passando o cargo para Manoel Rangel

Rio de Janeiro, auditório da FIRJAN, 10/01/2007.

(transcrição direta da fala)

“A última vez que eu estive aqui, quando iniciei o meu discurso, eu esqueci de cumprimentar as autoridades e iniciei meu discurso direto. Vou tentar não fazê-lo porque esta é uma ocasião especialmente oficiosa e eu comentava com o Ministro dos Esportes agora há pouco que nós brasileiros, ele dizia que nós temos essa grande vantagem da informalidade e eu dizia que eu acho que nós temos a vantagem, nós brasileiros temos a vantagem de, como sempre, trabalhar em duas frentes, lutar com as duas pernas. Nós conseguimos ser informais, mas conseguimos ser formais também.

Então começo saudando os donos da casa, o Ministro da Cultura Gilberto Gil e o presidente da FIRJAN. Saúdo também os ministros presentes, os deputados, os presidentes de agências reguladoras, os representantes do corpo diplomático, representantes do Ministério das Relações Exteriores, membros, dirigentes do Ministério da Cultura, em especial o Secretário do Audiovisual, Orlando Senna, os presidentes das entidades cinematográficas, dos sindicatos, das associações de classe, devo ter esquecido alguns, mas saúdo também, sobretudo, os meus colegas e as minhas colegas do cinema e do audiovisual brasileiro.

Quando eu fui apresentado como diretor-presidente da Ancine de 2001 a 2006, eu tive um repente de surpresa: estou dizendo, não, eu não fui diretor-presidente, eu fui aquele que teve a ideia. A história vem de antes e é principalmente com este título que eu me apresento aqui. De formulador e implantador da Agência Nacional do Cinema. É evidente, para mim, esta cerimônia tem uma carga simbólica muito grande. Ela evidentemente é uma passagem da guarda. É alguma coisa que quem acredita em evolução, em desenvolvimento, quem acredita em progresso, em avanço, sabe perfeitamente que um dos rituais mais valorizados e importantes da vida é esta passagem da guarda. Ai de quem não souber fazer a passagem da guarda. Eu, por exemplo, me considero, se me permitem uma referência pessoal, um exemplo típico dessa passagem de guarda.

Gustavo Dahl e Marco Aurélio Marcondes

Eu tinha 20 anos de idade, quando Paulo Emílio Salles Gomes me convidou para escrever um artigo na coluna dele no prestigioso suplemento literário do jornal O Estado de São Paulo. A minha geração, a geração que fez o Cinema Novo – o presidente da FIRJAN se referiu ao Luiz Carlos Barreto, Cacá Diegues, que está aqui – nós também sentimos isso, nós fomos uma repassagem da guarda. Da guarda de Paulo Emílio, da guarda de Alex Vianny aqui no Rio de Janeiro, da guarda de Walter da Silveira na Bahia. Nós fomos tipicamente uma geração que chegou e encontrou seu espaço e que foi acolhida. Há outras passagens de guarda que são memoráveis e isto estou me referindo a esta primeira do ano de 1958. Já no ano de 68, ano em que se produziu *Terra em transe* e *O bravo guerreiro*, se produziu também *O bandido da luz vermelha* e *O Anjo nasceu* de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. E produziu também um fenômeno do tropicalismo do qual o cinema brasileiro participou intensamente.

Dez anos depois, na Embrafilme, na Superintendência de Comercialização, a famosa distribuidora da Embrafilme, que foi quando nós tivemos aqueles 35% a que se referiu o presidente aqui de presença do mercado, também houve uma repassagem de guarda. Houve uma repassagem de guarda para os então jovens Marco Aurélio Marcondes e Rodrigo Saturnino Braga. Devo dizer que eu tinha na época 38 anos de idade. Em 88, início dos 90, há a crise do modelo Embrafilme, mas logo em seguida nós vemos a retomada do cinema brasileiro com Carla Camurati, Fábio Barreto, é também uma passagem da guarda.

Em 98 nós vemos aparecer cinemas regionais, São Paulo, Rio Grande, Nordeste, e vemos também aparecer a produção de diretores vindos da publicidade, a O2, a Conspiração, a Videofilmes. E se vê também, começa-se a criar o ambiente para realização do III Congresso Brasileiro de Cinema, que é um marco histórico, mas que começou, eu repito, já disse isso aqui da outra vez, começou com um seminário organizado por Nilson Rodrigues em Brasília exatamente nesta data.

Chegamos a 2007, no qual vimos isso que eu me referia que é a consolidação da Ancine. O processo de criação de um órgão público é sempre mais trabalhoso do que parece no início. Mas, além da implantação da Ancine, e da



Ancine, digamos assim, num certo sentido, estar pronta, ela coincide também com a aprovação da lei que reformula alguns incentivos fiscais, que permite a entrada da televisão, esta lei que foi aprovada agora e foi intensamente e competentemente trabalhada por Manoel Rangel. Eu estou dizendo que o que há sete anos atrás em Porto Alegre era definido como uma necessidade de repolitização do cinema brasileiro está dando seus frutos.

Eu quero dizer também da importância que eu acredito que tenha a Ancine e as agências de regulação de uma maneira geral. Acho que o mundo vive, depois de ter vivido a crise do modelo socialista, nós estamos vivendo a crise do modelo capitalista. Embora todos saibam, digamos assim, do meu comprometimento com a noção de mercado, comprometimento que vem de trinta anos atrás que foi quando comecei a trabalhar em distribuição, mas isso não impede também de constatar hoje como esta noção, a ilusão de que o mercado fosse resolver os problemas do mundo, ela hoje é questionada a cada momento.

Alguns exemplos rápidos, porque acho que cai direto na questão da regulação, por exemplo, quando Henry Ford montou a linha de montagem, quando imaginou a linha de montagem, e fez o modelo “Ford-T” para vender para seus operários um carro barato, era um carro barato, mas que desperdiçava no mínimo a metade de seu espaço e fazia com que ele fosse movido a gasolina, já estava começando o processo de aquecimento mundial, que hoje é irreversível. A China e Índia estão trabalhando agora na criação de um modelo de automóvel de US\$ 2 mil. Imagino o que será quando a China e a Índia começarem a rodar de automóvel gastando petróleo.

Há um outro exemplo dramático de imposição de mercado que são as cadeias de *fast food* e da indústria de alimentação de maneira geral. Alguns quarenta, cinquenta anos depois, ela produziu uma epidemia mundial de obesidade que realmente é uma das ameaças que pesam sobre nós. A própria balança comercial brasileira feita a partir do aumento das exportações, quando a gente pensa que se está desmatando a floresta amazônica para plantar soja, é preciso ver qual é o preço que o país está pagando exatamente por esse saldo comercial.

Há um exemplo mais dramático da distorção de mercado: é a invasão do Iraque que, embora tenha sido dito, em absoluto era a questão do petróleo que movia este movimento, mas nós vemos – imagina, o Iraque tem só 10% das reservas mundiais! – mas nós vemos já que neste momento há uma desnacionalização do petróleo no Iraque para permitir parcerias político-privadas – o cronista Mauro Santayana é que se refere a isso – parcerias público-privadas as quais, à parte o lucro iraquiano, servirão para pagar as empresas americanas que farão a reconstrução do Iraque. Tudo na mais perfeita ordem.

Eu acredito que boa parte do choque de civilização que nós vivemos, de civilizações do mundo ocidental quanto no mundo árabe, está ligado a essa questão do petróleo e a essa questão do mercado, e de nossa parte a gente pode dizer, aliás no mundo inteiro, se o modelo socialista revelou as suas limitações, a gente sente agora as limitações do modelo capitalista na sua incapacidade de resolver a concentração de riquezas e a civilização feita através da imposição do consumo.

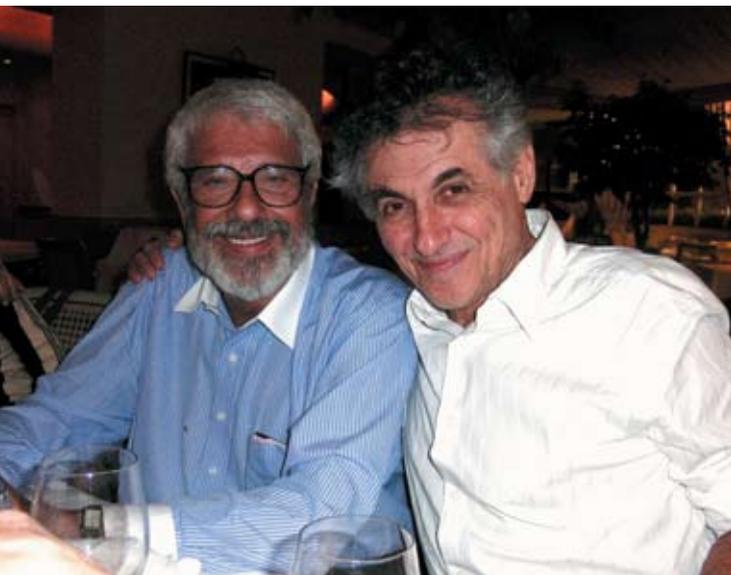
O cinema como sempre é um prenúncio, é um prenúncio das coisas que acontecem. A elitização das salas, o refluxo dos espectadores, a destruição do código, a destruição da linguagem pela linguagem da televisão, e não há aqui nada nostálgico, simplesmente dizer que a linguagem da televisão praticamente se dá através da filmagem exclusiva de diálogos; ela tem um impacto sobre a linguagem cinematográfica muito forte e a linguagem cinematográfica é um campo de operações, é um terreno de batalha. Quem conhece o audiovisual não tem nenhuma ilusão de que a guerra, a disputa pelo espectador, ela se dá, entre outras

coisas, mas sobretudo, na disputa pela decifração de um código de linguagem. Nesse sentido, nós aqui no Brasil precisamos também formar espectadores que estejam afinados, sintonizados com a linguagem, com o código do cinema brasileiro.

Não basta fazer os filmes como não basta escrever e editar os livros, é preciso o leitor, é preciso o espectador. Ainda nós no Cinema Novo sabíamos disso. Nós, além de fazer os filmes e produzi-los, nós exercíamos a crítica, dávamos entrevistas, como diz o Ivan Lessa que acaba de ser reeditado, se botar o ouvido no peito de cada diretor de cinema ouvirá uma entrevista. Bons tempos. E também o cineclubista, fomos todos cineclubistas. Ou seja, a interação com a sociedade se dava de uma maneira muito forte.

Mas esta crise ela abre, ela como sempre tem uma perspectiva que é aberta pela revolução digital. Basta acompanhar os escândalos da internet, do Youtube, ou a notícia hoje do Steve Jobs, da Apple, lançando o iPhone, o telefone que é ao mesmo tempo iPod, telefone, iPod, televisão, pra perceber que estamos nitidamente perto de uma revolução do consumo. É evidente que, e nós temos também a situação do cinema nigeriano, o qual a partir de uma produção digital e de uma edição e de uma impressão digital fora do comércio, chegamos à possibilidade de um cinema nacional que na Nigéria movimenta anualmente US\$ 1 bilhão. Esta é uma ruptura de paradigma e é nesta ruptura de paradigmas que eu acho que nós temos que avançar através do financiamento do consumo e da formação de público.

É evidente que isso nos leva à ação de Estado. Acho que o grande desafio do Estado e do Governo neste momento é instalar a meritocracia nos mecanismos de incentivos fiscais. Eu não vou entrar nos detalhes, o ponto de vista é polêmico, mas é para ser polêmico mesmo. Num momento em que também o exército americano contrata antropólogos e sociólogos para que expliquem para as tropas e para os generais, para que decifrem para as tropas e para os generais um sentido da civilização árabe-iraquiana, compreender o país em que nós estamos é alguma coisa fundamental. Não é a ideia de propor soluções, como se dizia antigamente, de um cinema moderno/antigo, que se



ARQUIVO JOM TOB AZULAY

queria crítico. É a noção de contribuir para o processo. Me lembro também, para citar um exemplo, durante a II Guerra Mundial, o Departamento de Estado contratou a antropóloga Ruth Benedict para examinar a cultura japonesa, de onde saiu um clássico, *O crisântemo e a espada*.

Nós no Brasil temos alguns desafios. Nós estamos aí com a crise de segurança. O Brasil não está entendendo o porquê. Quem diria que cem anos depois da abolição da escravidão ia ter-se essa situação. É evidente que todo mundo sabe. Não teve reforma agrária, não teve educação, há cem anos atrás, agora estamos aí com aquecimento global. Será que é reversível? É bom começar a pensar nisso. Acredito que o cinema brasileiro e o audiovisual brasileiro tenham sua contribuição a dar nesta reflexão, neste deciframento do país. O país tem também um problema de estagnação, de estagnação econômica no mínimo de 25 anos, somos a 12ª economia do mundo, somos lá pelo “cinquentaeseisésimo”, “sessentésimo” em índice de desenvolvimento humano, e temos 1% do comércio mundial. Este é o mistério. É preciso decifrar. É preciso que a produção simbólica ajude a compreender o processo.

Devo, encaminhando, como penúltimo item aqui do meu discurso, eu quero falar um pouco sobre a construção da Ancine e dizer que é um discurso evidente que a guerra é a continuação da política, para citar Clausewitz, mas que uma vez vencida a guerra há que ocupar o território

Gustavo Dahl e Jom Tob Azulay

e há que administrá-lo, há que geri-lo. Toda gestão institucional é um ato político. A Ancine, sobretudo ao longo desses anos, e esse foi meu esforço, se constituiu como ferramenta. E a ferramenta é importantíssima. A história do homem é a história das ferramentas que ele inventou. É a história da pedra que ele pegou para quebrar a primeira semente, do braço que ele estendeu para pegar o fruto que se perdia no rio. E olhe que não estou falando de instrumentos mais sofisticados, como o machado de pedra, tudo isso, estou me referindo praticamente ao nível mamífero. Imaginem que a cultura foi inventada pelos animais. Nós, atualmente, e é uma ferramenta importante na construção do mundo atual. Voltando à leitura dos jornais, acho que era ontem que o Bill Gates apresentava a casa informatizada, a futura casa conectada, com as paredes todas transformadas numa tela, e, além disso, dizia que o mundo inteiro vai ser conectado, que o ponto de ônibus vai ser conectado. É evidente que a Ancine tem a vocação de preparar este futuro.

Eu devo dizer também, aqui voltando ao nível pessoal, que quando a prática vem de cinquenta anos atrás, eu escrevia, eu trabalhava na Cinemateca, eu já tinha angústia de não querer ser um intelectual, e querer ser um homem de ação. Um “homem de agir” – um “homem de ação” parece muito. De transformar as ideias em ação. E o final do meu filme *O bravo guerreiro*, no qual um deputado põe um revólver na boca, é a vontade de parar de falar e agir. Eram os gloriosos tempos que precederam a luta armada.

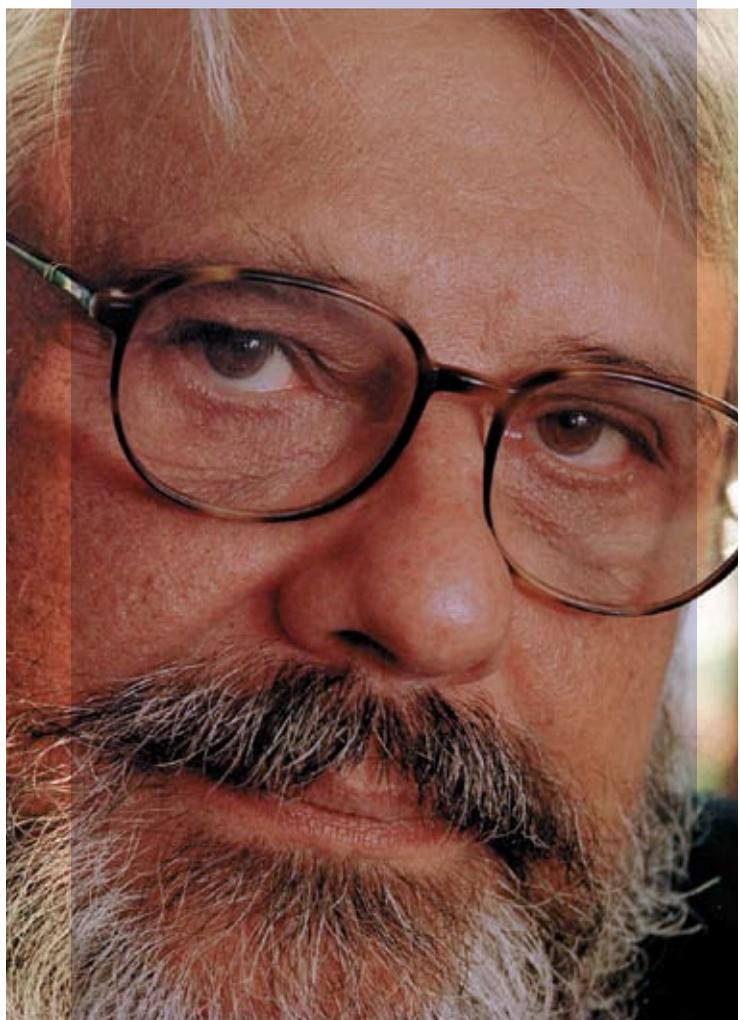
Devo dizer que as empreitadas por onde andei, como o Cinema Novo, a Embrafilme, o Conselho Nacional do Cinema, o exílio auto-imposto depois da extinção do Concine e da Embrafilme e da distribuidora da Embrafilme, órgãos aos quais eu tinha dedicado, eu e alguns amigos que trabalharam comigo, tinha dedicado um grande esforço, e também, mas depois, essa necessidade de voltar à ação, ela se impõe, ela me traz de volta à realização do III Congresso, me traz de volta à relatoria do Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica, e me traz de volta, sobretudo, à implementação da Ancine. Devo dizer que nesta biografia rápida há dois órgãos que foram descontinuados: o Conselho Nacional de Cinema,

Ou seja, se todo mundo, se as coisas foram feitas direito, este negócio chamado o mundo termina entrando nos eixos. É uma mistura de **humildade e megalomania**, ou seja, basta trabalhar bem. Ou, como dizia o meu mestre, imaginar certo.

que era um órgão regulador à época, estou falando de 20 anos atrás, e a distribuidora da Embrafilme, criando um vácuo que até hoje não foi preenchido dentro do cinema brasileiro. A questão da continuidade institucional se coloca para o país, mas se coloca também, e muito, para as instituições cinematográficas, e por que não dizer, para o próprio Ministério da Cultura.

Eu quero dizer que acredito que a gente sofra uma evolução ao longo da vida, que a consciência ao longo do processo sofre uma evolução, que a gente começa tendo a consciência social, depois tem uma consciência política, depois tem uma consciência institucional e por fim, simplifique tudo, e tenha uma consciência operacional. Ou seja, se todo mundo, se as coisas foram feitas direito, este negócio chamado o mundo termina entrando nos eixos. É uma mistura de humildade e megalomania, ou seja, basta trabalhar bem. Ou, como dizia o meu mestre, imaginar certo.

Eu quero dizer também que é possível, como dizia um autor caro à minha geração, Jean-Luc Godard, no seu segundo filme, que o tempo da ação tenha passado e seja chegado o tempo da reflexão. Quero me referir também às pessoas, os amigos Manoel Rangel e Leopoldo Nunes, que eu tive ocasião de conhecer antes, até antes de eles entrarem para a estrutura de gestão institucional, mérito que não pode ser tirado do secretário Orlando Senna, e dizer que acredito que tanto um quadro quanto o outro são capazes de transformar ideias em ações e ideias em articulações. Quando, há uns seis anos atrás, exatamente quando terminava o discurso inaugural do III Congresso, eu terminei dizendo, e com um sorriso nos lábios, podemos dizer que a luta continua. Eu quero terminar este discurso dizendo aos novos e velhos companheiros que nós estamos apenas começando, e dar boas vindas aos bravos guerreiros.”



CARTA A PAULO EMILIO

DOSSIÊ
GUSTAVO
DAHL

Paulo, meu querido

Até um pouco antes de Sestri Levante me enganaram com uma possível vinda tua. Pra que escrever se o bicho vem aí? Depois houve o congresso, e eu deixei para fazer tudo junto. Mas depois os acontecimentos desencadearam a sua furia, exame na escola, Glauber em Roma, mãe e padrasto em Roma, festival de Porreta Terme. Mas foi bom uma chamada tua para não adiar mais o inadiável, mesmo porque a tendência da vida é agitar e não calmar. Pela ordem.

Não li as crônicas do Novais e não sei que tipo de ecos você recebeu. E estou completamente de acordo a respeito das responsabilidades CB no caso. Você verá de que tipo. A verdade é que os brasileiros chegam aqui e não realizam que não é exatamente a mesma coisa que o Brasil. Pra clarificar as ideias, eu te direi que o Brasil perdeu de três a um, três gols contra marcados por A Grande Feira, Walter da Silveira e Anselmo Duarte, um a favor marcado pela participação de Glauber. Este seu criado, em new look, falou pouco, traduziu pra burro e trabalhou para que fosse dado um prêmio a Couro de Gato. É bom precisar que Couro de Gato não foi por mim computado como gol, porque foi um prêmio ~~vex~~-aque com Colina Lenin (Cuba), e porque os vexames da parte brasileira, por uma questão de proporções, reduzem o prêmio a uma simples bola na trave, um meio-gol. Meu trabalho não teve porém nada de conchavo, se reduziu a fazer que o júri de curta-metragem visse o filme. Eu sabia que era filme pra prêmio e estava alarmado que até o último dia, até meia hora antes da deliberação final do júri, ninguém tinha se preocupado do destino do filme. O filme chegou no último dia e o portador da Embaixada estava calmamente tomando seu café a espera que alguém lhe solicitasse a cópia. Podia ter esperado sentado...

A Grande Feira não é um filme que mereça sair do Brasil. Nada no filme é bom. Se fosse ~~reussi~~ seria um bom filme classe B, com laivos de revolução. Como é e um monstrengo, no qual só escapa a promessa entrevista em certos momentos, a morte do soldado, a morte do paralítico, de um talento de diretor comercial de pequenos filmes. Na Itália chamaram de "fumetti" isto é foto-novela. E é falso apelar para o alibi da fabulação popular. O sentido anárquico revolucionário é completamente não assimilado, alguém disse que é um filme de esquerda com tomadas de direita. Para mim nem isso é, é um filme de um pequeno burgues, interessado pela técnica cinematográfica, uma vocação de artesão que um dia encontrou um jovem intelectual que lhe turbou as ideias de maneira que ele quis conciliar sua vocação artesanal, primitiva, com uma certa noção de autoria, ainda mais primitiva. E é inútil enviar filme sem legendas, ninguém entende, não tem repercussão nenhuma. E quando não se entende, as coisas ridículas saltam muito mais a vista.

O vexame porém começou depois. Após o filme haveria uma mesa redonda sobre o cinema brasileiro, composto de Walter, Anselmo, Glauber e eu. Durante a preparação da mesa redonda eu tinha tentado manobrar para que falasse por primeiro Glauber e os outros respondessem a perguntas. No fundo Glauber era o único que eu conhecia. Mas Glauber me sugeriu de dividir a coisa em duas partes: Walter faria uma introdução cultural e ele colocaria depois a situação atual do cinema. Como era sugestão do Glauber, como Walter da Silvei-

PE/CF. 1993

Quem fica pergunto eu? Quem fica de consciante e responsavel e capaz? Ninguem. Nossa escolha e como nossas eleicoes, votamos sempre no menos pior. Fica voce, o teu trabalho, a Cinemateca, mas nenhuma destas coisas vai pra frente. Você não vai pra frente por fadiga, por não conseguir vencer esta contra-mare. Fica então se erguendo em monumento, falo de alguns artigos sobre cinema russo, anarquismo etc., fica publicamente escrevendo tuas memorias, aos 45 anos de idade, falando da tua maturidade, perplexa mas consciante, e isto num momento que daquilo que voce quiz fazer tem muito pouco de feito. Você assume atitudes de aposentado quando devia se considerar um rapazinho no primeiro emprego. Você perde um pudor que é teu e faz tua infelicidade tão publica que te obrigam a tomar ferias. E voce aceita. Depois vem Dina, e deixe-me dizer tudo o que eu senti lendo tua carta, contente que voce a tenha encontrado e se reencontrado, e que me tenha contado. Mas Paulo que pretensão falar em amadurecimento. Se tudo se passou à margem do teu amadurecimento, o que leva a pensar a respeito da natureza dessas margens inesperadas", você deveria muito mais duvidar do teu amadurecimento que se ocupar das "margens inesperadas" que indeterminadas que são não admitem codificação ou raciocinio. E se eu aos vinte e três anos vejo meu amadurecimento como uma conscientização de minha imaturidade e sobretudo como uma tentativa de eliminar toda complacência e decadencia - complacencia e decadencia - não vejo porque deve ser diverso com você. E se neste momento eu sinto que no-

Eu começo a ter sérias duvidas que você lerá este folhetim por inteiro, e porisso vou encerrar com umas noticias pessoais. Os acontecimentos mais importantes são o filme que fiz na escola e o cessamento da bolsa. O filme é de dez minutos, feito sobre gravuras do Holbein, a Dança Macabra, reproduzidas de um livro comprado no Alvaro, conte a ele e de lembranças, no espirito do Van Gogh do Resnais, isto é a dramatização de certas imagens e sequencias de imagens. Ainda não está pronto, tenho que fazer a montagem da coluna sonora e retocar a montagem da imagem em função da musica, linda, toda Vivaldi. Texto de um minuto, de um amigo meu, recitado no meio do filme sobre imagem branca, sem ter nada que ver com o peixe. O chato é que o Centro não me deixa ter uma copia, e fazer um contratipo escondido será difícil porque eu sou muito mal visto. Este ano continuei a faltar a um bocado de aulas, num dos filmes em que trabalhei como assistente de direção, zanguei-me com a diretora de produção e pulei em cima dela para dar-lhe uns tapas, o que me valeu suspensão da escola e entrevista com o diretor, e no exame levei a maior bronca porque quando eu estava rodando meu filme usei mais película daqueça a que tinha direito, sem pedir autorização pra ninguém. Fui aprovado nos exames, estão somente esperando que eu termine o filme para me dar o diploma. A cessação da bolsa data de há um mês. Eu tinha pedido ao Rio, a Embaixada Italiana, uma prorrogação que me permitira fazer os estagios que não fiz em Milão e Turim, ~~xxxxx~~ e em Roma dois, um num grande laboratorio, outro num estudio. A coisa gorou, não se dignaram mesmo de responder. Eu em vez de malhar em ferro frio, e esperar o que depois não virá e ter perdido o tempo, prefiro me virar. Julho foi vivido com o dinheiro do Congresso

PE/C.R. 1953

Eu não sei se esta carta tem fatos, impressões ou ideias, muitos e muitas, mas de qualquer maneira tenho certeza que algo deve ter muito pois senao eu não chegaria a duzia. A verdade é que quando eu começo não termino mais, gostaria ainda de continuar a escrever, sobre Jules et Jim, minha vida particular, o problema da palavra no cinema, meus planos, o diabo... A irresponsabilidade estilistica e logica de uma carta me estimulam, oxalá eu escrevesse outras coisas com o mesmo fervor. Falando nisto quero receber todos os artigos do Estadão que não recebi e continuar a recebe-los normalmente.

Ainda há poucos dias me contaram que você vinha a Bergamo, para o Festival. Vê se arranja uma data em que você prometa vir, assim eu começaria a diminuir deste prazo o tempo que passa, que então será mais leve.

Abraço enorme, como a carta, do teu

Mur
25
Paulo
1962

Paulo

P.S. Concerta jungle d'ent
- tu, tu, Jean film.

PE/C.R. 1953



FRASES

Cinema

Sou um crítico de cinema que faz filmes.

Nós não queremos saber de cinema.
Queremos ouvir a voz do homem.

Levei muito tempo para descobrir que o cinema brasileiro e o Brasil são a mesma coisa. Hoje começo a suspeitar que aprender a filmar o Brasil é aprender a fazer o Brasil.

Nada mais corruptor, mais vicioso para um diretor de cinema do que não fazer filmes. Esta é a verdadeira censura: a censura no ovo.

Filme, ou faz bilheteria ou viaja.

O real tem muitos filmes dentro dele.
Basta senti-lo como ficção.

Frequentemente os filmes brasileiros não são filmados, são viabilizados.

Cinema é igual a casamento: quem pensa não faz.
Tem que se tomar o risco e ver depois que bicho dá.

É chato dizer, mas quem entende de cinema sou eu.

*Gustavo Dahl com Catarina Dahl e
Glauber Rocha com Ava Rocha*



ACERVO FAMÍLIA DAHL



ACERVO PESSOAL ANA MARIA MAGALHÃES

Gustavo Dahl e Ana Maria Magalhães

*João Carlos Rodrigues, Gustavo Dahl,
Ana Maria Magalhães, RJ,
carnaval 1980*



WALTER CARVALHO



ACERVO PESSOAL MARIA LUCIA DAHL

*Maria Lucia Dahl e Gustavo Dahl,
Paris, 1964*

E FOTOS

DOSSIÊ
GUSTAVO
DAHL

Vida

Alex Viany (perfil à esquerda), Leon Hirszman,
Ruy Guerra, Walter Hugo Khouri, Gustavo Dahl,
Vinicius de Moraes, Bruno Barreto (claquete)
e Roberto Farias (de óculos)



ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA



ACERVO FAMILIA DAHL

Gustavo em Brasília

Gestão

Se me derem uma usina nuclear para dirigir eu vou ler
dois livros e vou encarar. Eu sou gestor.

O Brasil tem de acordar às sete horas e fazer ginástica.
Tem que dar errado primeiro para depois dar meio certo.

Reclamar não é operacional.

Não há nada mais definitivo que o provisório.

Não me venha com ideias sem operador.

No Brasil tem muita gente que gosta de se exprimir,
mas pouca gente gosta de organizar.

Pronto é melhor que bom.

Como manda o Kama Sutra e sabem os
índios brasileiros, devagar é melhor.

A duras penas, os anos me
ensinaram a não brigar com a realidade.

Tudo o que é profundo é de esquerda,
tudo o que é superficial é de direita.

Melhor do que viajar é ter viajado.

Sou do tempo em que festa boa não tinha foto.

Já passei da idade em que se quer consertar o mundo.
Conserto a mim, e olhe lá.

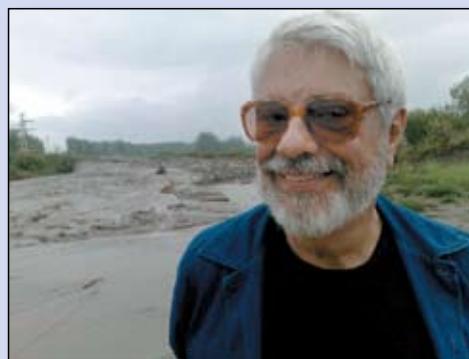
Os anos tornam os sentimentos finos e o couro grosso.

Só existe um problema no ser humano:
a auto-estima. O resto é desdobramento.

Da vida o que a gente leva é a largura,
e não o comprimento.

Tudo o que acontece é bom.

Gustavo Dahl, Argentina, 2011



”



ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA

Como os críticos de antigamente, Gustavo Dahl foi também um grande cinéfilo, frequentador assíduo da Cinemateca Brasileira e da Cinemateca Francesa. Conheceu o cinema vendo filmes, no tempo em que este era a maior diversão, mas quem estava por dentro sabia que também podia ser arte. Ainda adolescente de ginásio, em São Paulo, tinha coluna no jornalzinho do colégio. Depois dirigiu o Cineclub Dom Vital, de onde passou para o prestigioso Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo até início dos anos 1960, quando foi estudar em Roma, de onde retornou cinemanovista, radicando-se no Rio. Escreve então de maneira menos regular, mas igualmente brilhante, na grande imprensa e também na pequena imprensa alternativa. Sua entrada na Embrafilme e sua bem sucedida atuação na distribuição de filmes nacionais, por volta de 1976, o fez dedicar-se mais ao mercado, abandonando a crítica. Nos últimos anos, ao dirigir o CTAV e participar do conselho da Cinemateca Brasileira, voltou às origens. Seus últimos escritos, significativamente, abordam a cinefilia e a preservação de filmes.

Apresentamos aqui uma pequena seleção das reflexões de Gustavo Dahl sobre o cinema e seus filmes. Procuramos dar preferência a textos menos conhecidos sobre cinema brasileiro e que revelem sua evolução como estilista e observador atento. É uma amostragem pequena e cronológica, uma introdução que acreditamos representativa, de tudo que escreveu durante 50 anos, sendo respeitada a ortografia original. Sua obra completa merece uma antologia que reúna e preserve para a posteridade esses textos interessantíssimos. Para que assim se complete o ciclo de transmissão do saber e da opinião deste que foi, sem dúvida, um dos pensadores do cinema brasileiro moderno.

JOÃO CARLOS RODRIGUES

► ALGO DE NOVO ENTRE NÓS

Suplemento Literário, O Estado de S. Paulo, 07/10/1961

Do exílio o mais penoso é a consciência de uma transformação, e não perceber o processo nem ter exatamente a medida. Os recentes artigos de Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Claudio Mello e Souza e Jean-Claude Bernardet, mas sobretudo uma pequenina nota de autoria do Sr. Pedro Lima, sussurram que algo de novo vai pelo cinema brasileiro. Sobretudo a pequenina nota do Sr. Lima que exorta os jovens que estão fazendo ou vão fazer cinema no Brasil a mudar de atividade. Se por um lado nada impede o referido senhor de nos aconselhar a encontrar “outra profissão mais útil ao País e a nós”, já que ele tem autoridade para fazê-lo, pois é a mesma profissão que escolheu, não sei quais aos dados que o autorizam a dizer que queremos “brincar de fazer filmes” às custas do governo. A pequenina nota não o esclarece. Como não esclarece as aspas que cercam a palavra “inteligente”, o que me leva a pensar que o mesmo senhor participe de uma corrente de pensamento para a qual inteligência é nome feio. Mas o Sr Lima, veterano do cinema brasileiro, que aguarda respeitosamente uma aposentadoria que o azar não quis compulsória, possuía voz da experiência. É verdade que como crítico não se destaca da incompetência e da mediocridade constantes da crítica brasileira. É verdade que sua coluna hebdomadária é assaz bizarra, coquetel de *pin-ups*, reivindicações extemporâneas e invectivas sobre a gente que faz cinema no Brasil, no estilo da maledicência aludida veladamente às qualidades de inteligência deste incansável senhor. Vi muita gente boa, insuspeita, pois que já tinha sido objeto de suas sutis destilações semanais, lembrar que, há muito tempo, o respeitável Sr. Lima tinha sido crítico digno e importante. Eu creio no tempo, na história, nos longos anos de cinema brasileiro que ele possui, eu creio no Sr. Pedro Lima. Por isso lamento não tê-lo encontrado quando adolescente descobria o cinema nas projeções da Filмотeca do Museu de Arte Moderna ou na atividade de um ou dois críticos

paulistas, únicos a superarem na época uma dimensão provinciana. Teria então acreditado que ao ocupar-me de cinema não sirvo nem a mim nem à Pátria. Hoje é tarde, minha escolha já foi feita. Estou desolado. Um pouco mais e rogaria que se apagasse do tempo minha atividade cinematográfica, que o governo italiano me cancelasse a bolsa, que me excluíssem do Centro. Desolados também devem estar o diretor e produtor Glauber Rocha (*Pátio, Cruz na praça, Barravento*, e só como produtor, *A grande feira*) ou Paulo César Saraceni, medalha de ouro em Bilbao, prêmio especial do júri em Florença, prêmio do melhor curta-metragem em Santa Margarita Ligure, cujo *Arraial* após tanto silêncio faz correr tinta. Joaquim Pedro, no mínimo, deve ter queimado seu *Manoel Bandeira*, proibido a exibição na França do recente *Couro de gato* e retornado aos estudos de Física. Jean-Claude, suspeito, pois embora não apreciando *Arraial* gosta de *Aruanda* e como política de produção defende ambos, deve ter cogitado de se enterrar na biblioteca em que reina, se bem que, com tantos livros de cinema em torno, não estará a salvo da maldição que nos diz de procurar outra profissão. Disto não devem esquecer os dez ou quinze nomes que estão mais ou menos ligados àquilo que o respeitável senhor chamou de *nouvelle vague* nacional, talvez pejorativamente, o problema é dele, e que eu, à distância, cria muito mais embrionária do que realmente é, já que o referido cronista, erigindo-a em objeto de sua atenção, demonstra o contrário. No cinema brasileiro quando se começa a ser atacado ou ironizado é sinal de que já se conta para alguma coisa. Por isso é que todos estes meus amigos, mesmo os que não conheço, devem regozijar-se. Se nós aí estamos, permaneceremos, com a vantagem que o tempo trabalha em nosso favor, e contra cronistas de pequeninas notas, que pedras no meio do caminho não serão (ilegível no original), pois nos auxiliam apregoando ao seu vasto público aquilo que nós já sabíamos, que algo de novo vai pelo cinema brasileiro.



SER OU NÃO SER?

O CINEMA POLITIZADO, SIMBÓLICO
ALEGORICO, ÉPICO, A RAZÃO

O CINEMA PSICANALIZADO
O SER, O MUNDO INTERIOR,
A EMOÇÃO

Salutar não é somente a prática dos esportes, mas também a leitura de suas notícias. Outro dia a França, entre maravilhada e espantada, percebeu que cada vez mais a idade de seus recordistas oscilava entre os dezesseis e dezoito anos. O fenômeno, aliás, é mundial e não é exclusivo dos esportes. Veja-se na política, na brasileira, por exemplo, a crescente juventude dos recém-chegados. O cinema, de sabida sensibilidade aos cambiamentiamentos sociais, a arte mais jovem com artistas mais jovens, se rejuvenesce também, e num país jovem pode mesmo adquirir tons adolescentes. É normal, normalíssimo. Esta ideia talvez choque a rigidez de certos espíritos. Afinal de contas cinema é uma coisa séria, não se faz com menos de trinta, quarenta ou cinquenta anos, o limite dependendo da maior ou menor rigidez. É lógico que se dissesse isto aos meninos eles ficariam irritados. Não é culpa deles, no fundo, se King Vidor, Orson Welles ou Walter Hugo Khouri tinham apenas superado a casa dos vinte quando rodaram seu primeiro filme. Então a gente os aconselha a mudar de profissão ou a vegetar uns dez anos na assistência, com a pilhéria de aprenderem o ofício ou aguardarem a maturidade. Sim, cinema é uma coisa séria mas “o processo que leva o aspirante à direção através de vários cargos na produção rotineira, com intuito de ensinar-lhe a técnica, é um mito, uma mentira que não tem outro fim que não converter ao conformismo”. Um outro Jean, Luc Godard, cita o caso especial de Marcel Camus que “*a trop gentiment assister les autres depuis quinze ans, a perdu le sens de la poésie*”. Isto a propósito de um filme que a mentalidade assistente considera modelar e, as pessoas de bem, ignóbil, *Orfeu negro*, ou “do carnaval”. No fundo seria melhor para todo mundo se nós fôssemos “camuses” em potencial e enchêssemos o Brasil de monstrenguinhas órficas. Cinema é uma coisa séria, pode-se ser velho e praticar um cinema gagá aos vinte e cinco anos. Não é o nosso caso, nós temos a idade que temos e realmente achamos o cinema uma coisa séria. E o achamos tão seriamente que os senhores acomodaticios mexem-se em suas poltronas ao realizá-lo. A seriedade impressiona a juventude, mas juventude seria incômoda à

velhice, que se lhe tiram a exclusividade da virtude não tem mais nada a fazer, e inquieta a incompetência que ocupa postos que lhe pertencem de fato mas não de direito, por aquisição, mas não por sangue. Se nossa juventude vos incomoda ou inquieta, senhores, em verdade, em verdade eu vos digo, preparai-vos para muito mais.

Mas o que há enfim, de novo, no cinema brasileiro? Sobretudo uma consciência. A consciência de que para fazer um filme bastam “uma câmara e uma idéia”, “um fotógrafo inteligente e pequenos meios”. A consciência de que o filme espetáculo está morre-morrendo. Quem duvidar nada mais tem a fazer que constatar o esplendor desta “*mort en beauté*” na ressurreição agônica por que passa um dos espetáculos cinematográficos por excelência, o filme histórico. O cinema americano, a indústria do cinema americano, faliu. Em seu tempo. Hollywood hoje transferiu-se para Cinecittá. Atualmente o cinema italiano é o único industrialmente forte. Atualmente o cinema italiano produzirá cerca de 250 filmes. Dos quais só resistirão Michelangelo Antonioni e Luchino Visconti. De Sicca não pode mais fazer *Umberto D*, Fellini não pode mais fazer *Il vitelloni*, Rossellini não pode mais fazer *Roma, città aperta*, *Paisà*, *Germania anno zero*, *Amore, Francesco, giullare di Dio*, *Viaggio in Italia*. Certas árvores explodem do excesso de seiva. O cinema italiano explodirá desta prosperidade que não só afoga os grandes ramos que estão no alto, mas faz também com que os novos nasçam anêmicos, sobrando apenas um tronco enorme, sem vida disforme, que aguarda a morte num crescimento que é aquele do animal castrado. Castrado e anêmico são os adjetivos que melhor definem o cinema italiano, principalmente o jovem. Bolognini e a pederastia impotente que se resolve no cinema de *haute couture*. É uma loucura alinhá-lo com Godard, Resnais e outros grandes. Um cinema que não tem juventude, que não tem capacidade de renovação, é um cinema já morto. De fato o cinema italiano, com seus diretores velhos ou novos unidos na aspiração de compor com a indústria, está a aguardar que a elefantíase que lhe

trouxe o acoplamento da co-produção com a aberração anatômica que já o corrói, se consume e o consoma. E deixa morrer. Jean Rouch me explicou em Santa Margarita 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.

O espectador está tomando consciência disto, o cinema não é mais a usina dos sonhos, o ópio do povo, e isto não lhe desagrada. Para passar dias e horas sem pensar, vendo pernas e rindo à beça, ele tem em casa o aparelho de televisão. A televisão salvou o cinema retirando-lhe a antinomia em que se debatia desde seu nascimento, de espetáculo-arte ou arte-espetáculo. Os “gêneros” que representam a quintessência do filme espetacular desaparecem, como o “musical”, ou se transformam, como o *western*, que fechado nas quatro paredes da delegacia onde o xerife aguarda a chegada dos bandidos ao povoado, se quis psicológico e esqueceu as perseguições a cavalo nos grandes espaços da paisagem americana. A *vedette*, a *star* não existe mais. Brigitte, a sublime Brigitte antes de ser uma ou outra coisa é simplesmente um dos grandes símbolos sexuais cuja periodicidade o mundo conhece desde seus tempos primeiros. O público descobre que ao cinema se vai para ver o verdadeiro gesto e ouvir a verdadeira voz do homem. E sua situação, acrescentaria Jean-Claude. Cinema é o diálogo do filme com seu público, e não o canto enganador de uma sereia em três mil metros de celulóide, do qual ela se libera. E o diálogo só possível quando o filme traz a presença do homem, que é a presença do autor. “*Il n’y a qu’auteurs de films, et sa politique, en raison même des choses, inattaquable*” (Truffaut). A arte é do artista, artista é o homem, o homem que é, e em liberdade. O cinema, que é do jovem e do homem, é livre, livre sobre tudo da pressão industrial. Se me disserem que exagero, responderei que o devenir é mais importante que o ser, que o sentido da ação, é mais importante que a ação, é mais. Talvez a situação não esteja tão clara como pretendo, mas a tendência o está, e de já bom tempo. A grande chance dos cinemas subdesenvolvidos, dos cinemas sem passado nem presente, dos cinemas que não existem como o brasileiro, é esta possibilidade de partir do ponto em que os outros chegaram, de começar onde os outros acabaram.

▶ ALÔ, ALÔ CARNAVAL

Parte I: **Banana da terra vale ouro** / Opinião, 14/02/1975

À medida que avança o tempo é reconhecida ao cinema brasileiro sua mais óbvia importante qualidade: ser nosso. Em 1936, quando estava sendo feito *Alô, alô carnaval*, o cinema mundial se encaminhava para o equilíbrio perfeito, para a forma ideal, para a plenitude de uma arte clássica, da qual são exemplos, citando apenas os mais conhecidos, *No tempo das diligências* (John Ford), *O morro dos ventos uivantes* (William Wyler) ou *A grande ilusão* (Jean Renoir). O nosso *Alô, alô* visto dentro desse contexto faz figura de um Homem de Neanderthal num salão renascentista, a rusticidades de sua técnica, ignorante da mais simples sintaxe cinematográfica, é um anacronismo. A câmara quase sempre está colocada de frente, os cortes se sucedem aos trancos e barrancos, os *travellings* são raros e absurdos, a continuidade é frequentemente violentada, a montagem é aleatória, os intérpretes são tão fixos quanto os microfones, a integração dos números musicais com a trama é arbitrária, a própria trama é um fio de enredo, sempre a ponto de se romper etc, etc, etc.

Tudo isto, aliás, não tem a menor importância, ao contrário do que sustenta a antiquada ideologia que reduz o cinema a uma arte visual, sobrevivência de uma estética do cinema mudo. Ou então aquela outra vinda do cinema clássico, que reduz o filme a uma narrativa. São ideologias cinematográficas igualmente reacionárias e a prova consiste na perspectiva política geralmente sustentada por aqueles que as professam. O uso da plasticidade ou da adequação sintática, como critério de julgamento de um filme é apanágio da crítica rasgadamente conservadora e corresponde à tradicional ótica dos regimes ditatoriais sobre o cinema. Paradoxalmente todos se aproximam nesta obsessão do quadro bem composto e do filme bem narrado. Não é impunemente, aliás, que os módulos do cinema clássico foram forjados dentro do capitalístico cinema americano, que nunca se furtou à sua função política de propagador do *american way of life*.

Mas se quem sabe dos americanos são os vietnamitas, quem sabe de *Alô, alô carnaval* somos nós. Ou seja, cada país tem o Busby Berkeley que merece e o nosso se chama Adhemar Gonzaga.



Francisco Alves e Ruth Weyting em *Alô, alô carnaval*

A comparação de *Alô, alô carnaval* com *Era uma vez em Hollywood*, que aqui mesmo já foi cantado em prosa e verso, parece ridícula, mas só à primeira vista, já que a série *Alô, Alô* feita pela Cinédia nos anos 30 tem para os brasileiros a mesma importância que as várias *Broadway melodies* da MGM têm para os americanos. E se é possível chorar de emoção diante de Fred Astaire dançando com um cabide, pode-se também fazê-lo diante do apolíneo Mário Reis, de *summer* e cabelo gomalinado, cantando que “no grande teatro da vida tem lugar mais uma vez a revista colossal: pierrô, arlequim e colombine vão, a preços populares, reviver o carnaval”. Só que em *Alô, alô carnaval* se entende o idioma, a letra das canções, o sentido. E isto muda.

Que o samba, a prontidão e outras bossas são coisas nossas, já dizia o velho Noel, mas a verdadeira obsessão com o dinheiro encontrada em *Alô, alô carnaval* combina com a manifesta zombaria sobre tudo que é estrangeiro (da companhia de revistas européias que vai presa por trapagens até a pronúncia sofisticada do nome de coquetéis exóticos) resulta numa tomada de posição anti-imperialista. Numa manifestação concreta.

Quotidiana e alegre da superioridade de nossa cultura tropical sobre a cultura importada. Oswaldianamente aliás, a revista que é montada se chama *Banana da terra* e vale ouro. Levando adiante o jogo das analogias podemos

verificar surpreendentemente relações com *O rei da vela*, que é também uma peça cheia de bananas, herdeiros, óperas, homossexualismo, estrangeiros e, sobretudo, dinheiro, dinheiros, dinheiro. É como se na década de 30, junto com a ascensão do grande pajé Getúlio Vargas, todo o país, numa gama que ia de Oswald de Andrade, intelectual *superstar* das elites paulistas, a João de Barro, o mentor da música popular brasileira, todos fossem modernistas. Também, com este sol e estas mulheres, o Rio só poderia amanhecer cantando, nas manhãs de sol do meu Brasil, que se orgulha de ser (ilegível no original).

E para que não pareça delírio interpretativo a insistência sobre o vil metal, motor da intriga de *Alô, alô carnaval*, além do ouro que vale a banana e dos preços populares, seguem alguns exemplos colhidos rapidamente.

O ambiente em que a ação se dá é um cassino, numa conversa com as garotas para ordenar drinques, Barbosa Jr. e parceiro economicamente pedem soda e água: a dupla cômica procura o empresário Jayme Costa e termina saindo com o dinheiro da passagem; Francisco Alves confessa que para o bem dele se divertir deu seu último tostão e o coração; fundem-se em séries as imagens sobre as fichas da roleta; o sublime travesti de Jaime Costa cantou, cantou, cantou, mas não recebeu um tostão; na ópera-bufa também o falso cantor lírico teve que virar aventureiro para ganhar o seu dinheiro; a montanha de fichas de Oscarito; os alugueis atrasados da dupla de comediógrafos; o empréstimo pedido ao filho do coronel Tibúrcio; a cena inicial em que o coquetel custa 20 mil réis, segundo a advertência do *barman*... E assim poderíamos continuar indefinidamente, até chegarmos à mais obscura, inquietante e filosófica de todas as alusões, exatamente aquela que põe junto a dúvida e a dívida.

É preciso pensar no onirismo do musical americano (vide *Era uma vez em Hollywood*) para ver como este compromisso com o real do musical subdesenvolvido, herança do teatro de revista, é profundamente original, moderno e brasileiro. Neste sentido, a não-alienação de *Alô, alô carnaval* vem combinada com uma ironia sobre as próprias mazelas, com uma despreensão, com uma alegria de viver, servem até hoje como marcos no estabelecimento

Carmen e Aurora Miranda

em *Alô, alô carnaval*

deste gênero virgem no moderno cinema brasileiro, a comédia musical. É espantoso como dispendo de uma manifestação cultural de importância no século – a totalidade da música popular brasileira – não tenha ainda surgido o gênero do musical brasileiro. E nem se pode atribuir o fato à precariedade econômica, já que do ponto de vista da produção, *Alô, alô carnaval* farta-se em demonstrar a sofisticada beleza do papel crepon, da purpurina, do papel dourado, da madeira recortada, dos jardins artificiais, das lantejoulas, do brilho do cetim... O musical brasileiro está pedindo de joelhos para ser feito e já tem o principal se seus cânones estabelecidos: muito riso e pouco siso!

Parte 2: **Ingênuo, mas não otário** / Opinião, 21/02/1975

É sabido que os povos que foram submetidos à colonização têm grande relutância em dar valor ao que é seu, como se lhes fosse necessário adotar o ponto de vista do colonizador pelo qual o nativo é um subcivilizado, na melhor das hipóteses. A falta de respeito com que foi alterada a montagem do final do *Alô, alô carnaval* para obter o que seria um final mais comercial, com a Pequena Notável e tudo, demonstra a indiferença histórica de Adhemar Gonzaga pelo seu trabalho e o desprezo do país por seu patrimônio cinematográfico.

Embora o cinema tenha dado ao Brasil uma de suas manifestações culturais mais poderosas, o Cinema Novo, que vicejou na década de sessenta e chamou a atenção da burguesia e da inteligência brasileira para um cinema que era dela, continuamos indiferentes a tudo que possa cinematograficamente nos dar uma identidade. *Alô, alô carnaval* tem no seu prólogo uma alusão à volta dos grandes sucessos estrangeiros do passado e um convite a curtimos os nossos musicais. Mas, tirante este *Alô, alô* onde estão os outros feitos pela mesma equipe, *A voz do carnaval* (1933), *Alô, Alô Brasil* (1935), *Estudantes* (1933), *Banana da terra* (1938)? Foi preciso que Carmem Miranda fosse lançada mundialmente, a princípio pelo *underground* novaiorquino e depois pela máquina consumística da nostalgia, para que se criassem condições de exibição para um de seus filmes brasileiros. Como se necessitássemos da chancela externa para poder gostar de Carmem Miranda!



ACERVO CINÉDIA

No Olimpo da música popular brasileira da Época de Ouro ela tem o lugar de intérprete máxima, dionisíaca encarnação do ritmo, da alegria e do pique tropical, simétrica e oposta ao outro grande, Mário Reis. Mas a quantidade de nomes famosos, entre cantores e compositores, presentes nos títulos de *Alô, alô carnaval* transmite a sensação solene de estarmos diante de uma catedral. Simultaneamente, no nível da realização cinematográfica, se vê a presença do maior fotógrafo da fase heróica do cinema brasileiro, Edgar Brasil, ou a do grande caricaturista J.Carlos entre os cenógrafos. *Alô, alô carnaval* se apresenta como uma superprodução, *lumpen* mas super... Quem poderia hoje ter num elenco, além de Carmem e Mário, Francisco, Alves, Lamartine Babo, Aurora Miranda, Bando da Lua, Dircinha Batista, Almirante, Luiz Barbosa, Rosina e Elvira Pagã, Joel e Gaúcho cantando e dançando, ou então Jaime Costa, Oscarito, Pinto Filho e Barbosa Junior representando? Se como diretor Adhemar Gonzaga se revela limitado, como produtor ele é um prodígio: nos anos trinta, praticamente todo o cinema brasileiro girou em torno de sua companhia, a Cinédia.

E o espírito da década em que surgiu o impulso para fazer do Brasil um país moderno esvoaça por todo o filme.

Ao mesmo tempo, esta nova influência é tratada com ironia, com irreverente desrespeito. Irreverência, aliás,

apanágio dos momentos fortes da nacionalidade, é uma coisa que está presente em todo o filme. Desde o grotesco gesto com que o mesmo Luiz Barbosa descreve, com o dedo mínimo, uma pinta no nariz de uma das vizinhas do seu Libório até a chapliniana presença de Lamartine Babo cantando lado a lado com um ar de saudável deboche. Jaime Costa ao mesmo tempo que conserva a ponta de sotaque luso, herança chique dos tempos de Leopoldo Froes, faz um *travesti* de cantora lírica, com leque de plumas e seios de volumosas laranjas que teimam em escorregar, até que no final do número ele deixa cair (as laranjas), e sai atrás dos paspalhos comediógrafos, em momento de grande hilariedade. E a paquera de Oscarito, que a um acompanhante descontente sugere que ele por sua vez paquere sua desconsoladamente feia mulher, tem aquele cinismo, aquela falta de escrúpulos que esteve sempre ligado à melhor comicidade brasileira. Ou seja, o filme é ingênuo, mas não é otário, como diriam os malandros evocados pelos bailarinos graciosos que evoluem atrás das cantoras, de camisa listrada e tudo.

As mulheres de *Alô, alô*, que beleza! Numa época em que os mitos femininos eram impostos pelo cinema, à falta de uma produção local, era no rádio que a população ia buscar suas mulheres fatais. As cantoras de rádio, artistas, cortesãs, ciganas, causavam desvarios no público e nos políticos da época e vendo o filme se entende por quê. É indispensável ver as olheiras de Rosina Pagã, cantando com sua irmã Elvira de nudista memória, “use, use, use, mas não abuse; tenha mais moderação...”, sem fazer um gesto a não ser com a boca; as mãos escondidas debaixo da mesa, para entender o erotismo do oculto então em voga.

Quando as irmãs Miranda cantam esta obra-prima que é *Cantores do rádio*, com suas largas calças de cetim moldadas sobre as ancas, a brejeirice de Carmem (que velocidade!) associada à doçura de Aurora (que ternura!) mais a generosidade da canção que proclama ser a ventura dos outros, é uma súplica da feminilidade brasileira. É por isso que uma panorâmica banal, que em *close* passa do rosto irriquetamente sensual de Carmem para aquele sensualmente plácido de Aurora, é um dos mais belos planos do cinema brasileiro. Simplesmente porque revela, a quem tiver olhos, a alma da gente brasileira.

E na alma da gente tem também grandiloquência, sim senhor, a prova é Francisco Alves. Cantor operístico, de outra água que não a de Mário Reis, ele estufa o peito e solta o berro, mas é um galã. Com ele os violinos tocam ao luar, se dança nas varandas, o lirismo é derramado, enorme. E embora possa brincar cantando “a,e,i,o,u” com as crianças numa escolinha expressionisticamente ambientada, é de mão na cintura, segurando o paletó, cantando o seu orgulho do Brasil, que podemos ver nele a esplêndida suficiência dos grandes artistas nacionais, Villa-Lobos, Portinari, Niemeyer, Glauber Rocha. Neste momento do filme, a montagem ilustra a canção fazendo uso de planos da natureza, crepúsculos, mares, saindo do estúdio, dando uma noção mais ampla e exaltante. Orgulho nacional, ridículo somente aos olhos dos que não o conhecem.

Se como ensina Paulo Emílio Sales Gomes, cada filme brasileiro, por pior que seja, é digno de interesse porque contém uma parcela de nós mesmos, isto é, somos *nós* que somos dignos desse interesse, um filme como *Alô, alô carnaval*, que revela conter não uma pequena, mas uma grande parcela de nós mesmos, é um grande filme. Como queríamos demonstrar.

► **DEUS E O DIABO NA IDADE DA TERRA EM TRANSE**

Jornal do Brasil, 25/II/1980

Gênio da raça, anjo e demônio da cultura brasileira, artista mundialmente respeitado, louco, exibicionista, traidor, intelectual de prestígio internacional, animador/agitador cultural, subversivo, fascista, anarquista, protestante, católico, macumbeiro, sertanejo, violento, crápula, corrupto, marginal, inteligência fulgurante, pai de família, amigo amantíssimo, solitário, eremita, *bon vivant*, atormentado, generoso, engraçado, barba azul, delicado, bárbaro, requintado, deprimido, sujo, grosso, arrogante, barroco, operístico, cigano, mulato, judeu baiano, devasso, puritano, trágico, místico, quem é Glauber de Andrade Rocha? Vá lá que somos responsáveis não só pelos atos que praticamos mas também pela imagem que produzimos, mas como pode uma só pessoa despertar tantas projeções, desencadear tanta paixão? Ele é nossa força, e nós Brasil, sua fragilidade, como dizia Paulo Emílio. Ou seria o contrário? De uma coisa, porém, não resta dúvida: num prato da balança está Glauber, no outro o Brasil inteiro. É próprio do mito captar e difundir o som e a fúria, o dengue e a calma das civilizações a que pertence, deter e repartir o conteúdo do inconsciente coletivo. Cada país tem o Picasso que merece...e os pecados que precisa.

Sem nenhum desdouro pela crítica devo fazer, no entanto, que com *A idade da terra* têm-se repetido julgamentos do criador e não da criatura. O buraco, senhores, é mais em cima. A provocação glauberiana, que vai de sua escrita nacional-futurista à candidatura alternativa à Presidência da República, passando pela dilatação do tempo dos planos, proporciona bom terreno para as ervas daninhas da inveja e da maledicência. Mas não é preciso muita esperteza para perceber que quando Glauber se lança candidato, está reivindicando, com extremo senso de oportunidade, um espaço político para o intelectual brasileiro, todo e qualquer. Teatralmente – como João Paulo II, que representa, canta e faz política – Glauber convoca artistas e

intelectuais ao engajamento, em qualquer partido. Depois de sua morte, quem releu Sartre? Liberdade, responsabilidade, participação. Ou o ser não tem mais a ver com nada? Que país é este, deserto de homens e de idéias?

A crítica cinematográfica brasileira já viu passar por seu caminho grandes nomes, Octavio de Farias, Vinícius de Moraes, Antonio Moniz Vianna, Francisco Luiz de Almeida Salles, Rubem Biáfara, Alex Viány, Ciro Siqueira, Jacques do Prado Brandão, Walter da Silveira e Paulo Emílio Salles Gomes, para ficarmos com os mestres que deixaram escola. Estas cabeças que fizeram a cabeça de várias gerações, iluminavam os filmes em que se detinham e com grande independência cultural revelavam aos aficionados sentidos recônditos da obra, inserindo-as num contexto estético, filosófico, político, psicológico: viam o cinema como um olho aberto sobre o mundo. A atividade de escrever sobre os filmes da semana num jornal diário pressupunha então notável saber cinematográfico e/ou humanístico. Seriam virtudes da província, de um tempo sem novelas em que pensar e transmitir o pensamento era atividade estimada e prazerosa? Ely Azeredo, Sérgio Augusto, Paulo Perdigão, David Neves, Rogério Sganzerla, Jean-Claude Bernardet, Fernando Ferreira, José Carlos Avellar, Sérgio Santeiro, apesar dos pré-conceitos de cada um - e em alguns casos bota preconceito nisso - mantém acesa a chama da discussão teóricocinematográfica entre nós, mas se manifestam muito raramente e não no nível de complexidade de que são capazes. O que se segue, me perdoem os jovens e as exceções, é a geléia geral, o eu acho-não acho, gosto-não gosto, a informação pela rama de jornalistas improvisados em críticos, o psicanalismo, o estruturalês, o sociologismo uspiano, quando não a má-fé do recalque, a nostalgia de não ter reconhecido a doçura de viver o cinema antes da Revolução. Para variar, senhores do Bloco de Embalo Desunidos do Cinema Brasileiro, por que não colocamos a polêmica no plano que nós mesmos merecemos e em vez de atacar o homem, pensamos-lhe a obra?



A idade da Terra

A narrativa é um meio em si mesmo. A necessidade do homem de contar história, fato acontecido, referido ou sonhado deve ter nascido logo em seguida dos primeiros gritos de dor, aviso ou alegria bramidos pelo elo perdido. Como diz a rádio-relógio, os macacos aprenderam a guinchar imitando o canto dos pássaros, você sabia? A música deve ter misturado o ritmo intra-uterino das batidas do coração materno com o silvar do vento nas folhas e nas pedras. A dança, o teatro, rituais sagrados, eram formas de propiciação. A pintura, captação mágica das aparências. A poesia, celebração, re-evocação de sentimentos. Qualquer que seja a musa, trata-se do mesmo fenômeno: dilatação da experiência individual através da emissão-recepção de formas, signos, estímulos. A comunicação sempre foi a capacidade de fazer o outro viver uma experiência que não é sua, ou sendo, que ainda não foi percebida como tal.

Os filmes, as peças, os romances, os grandes poemas históricos são contos de fada para adultos quando estes se encontram na situação infantil do ócio. De Homero a Janete Clair, passando por Eugenio Sue, Alexandre Dumas, todo o folhetim do século XIX e pelas canções de gesta medievais, trata-se sempre de uma sucessão encadeada dos acontecimentos. A idéia de um ordenamento natural, lógico dos significados, é intrínseca à própria essência da narrativa. Não é este o caso de *A idade da terra*, embora antes de iniciar-se o filme um letreiro avise aos incautos que “cinema é a melhor diversão”. Sem estória, ele não respeita a regra do jogo, que é permitir ao espectador sair de si, diluir sua individualidade na dos personagens. Espetáculo total que poderia passar assincronicamente em várias telas simultâneas, apesar de sofrer alguns atentados do mundo conceitual nas intervenções do jornalista Carlos Castello Branco e do próprio Glauber em *off*, na verdade o filme propõe permanentemente uma leitura plástico-musical, emocional-sensorial das loucas contradições da civilização brasileira. Um cinema que é a expressão da civilização brasileira. Um cinema que é a expressão muito concreta de idéias muito abstratas. Ou como diziam os antigos: a moral é uma questão de *travellings*.

Mosaico sinfônico, *A idade da terra* se insere solidamente dentro da tradição artística latino-americana: a proposta de aprisionar o espírito de uma nacionalidade numa só

obra remete direto aos muralistas mexicanos. A imagem de Rivera – ou seria Siqueiros? – em cima de uma superfície imensa que reduzia a bem pouco o tamanho do artista, compondo em figuras toda a história de seu povo evoca a de Glauber Rocha envolvido anos a fio nos quilômetros de fita que ele mesmo gerou na fadiga quixotesca (ou dantesca?) de contar seu país. O exacerbamento nacionalista de sua obra, despido agora de qualquer compromisso narrativo, encontra enfim seu estado puro. Como se não existisse a dimensão do tempo – “só o real é eterno” – o filme-mural dispõe seus blocos de significados espacialmente, numa estrutura atonal que avança por rupturas entre a Bahia, Brasília e Rio. Nascimento de Cristo, Cristo-povo e Cristo-Rei, Cristo guerreiro e Cristo Profeta, o mundo sem Cristo e por toda a parte, Brahm, o anticristo. Esta parábola, em si mesmo uma sucessão de parábolas, é disposta como num quadro de batalha em que há várias ações simultâneas e o olho passeia dentro dele, ordenando-as. A exemplo da Guernica, onde um rosto deformado pela dor convive no mesmo momento e superfície com a cabeça cortada de um touro, o todo contando o massacre de uma pequena cidade basca feito pela aviação nazista num teste de capacidade de extermínio. E não é abusiva a insistência na evocação do pintor do século já que os amarelos, os verdes, os vermelhos alegres e brutais que colore *Idade* vieram dele para Rivera, Di Cavalcanti e tantos outros pintores latino-americanos. Da mesma forma com que a transformação do sertanejo faminto ou de um mulato carregando café em matéria pictórica, feita por Portinari, encontra no mesmo Picasso a sua raiz e vem desaguar na marcante presença visual do povo brasileiro, daquele mais humilde, no filme de Glauber. Não são os refinados pintores modernistas, que segundo ele mesmo tomavam chá enquanto os tenentes conspiravam, que vão informar o caldo visual de seus filmes, mesmo que de passagem ele preste uma homenagem à Semana na passagem de câmara de um quadro de Tarsila para um busto de Mário de Andrade. Vindo de um filme genial sobre o pintor, o curta *Di*, Glauber colore seu painel frequentemente com uma câmera-pincel que se humaniza na repetição do gesto, tremendo, balançando, indo e vindo, hesitando. Mas se em *Di* havia uma estrutura centrífuga voltada toda para um ponto fixo que era o pintor em seu caixão, feita de pinceladas curtas numa montagem que trabalhava realmente o núcleo do plano, *Idade* se situa no

polo oposto, numa estrutura aberta, móvel, que ora decom põe um mesmo plano em fragmentos curtíssimos que se repetem ora os mantêm inteiros em grandes movimentos no espaço, aparentados à *action-painting* de Pollock, pai da arte informal e que antes de Glauber pode ser encontrada no cinema em *Zabriskie Point* de Antonioni ou no curta-metragem de Paulo César Saraceni, *Senhor dos navegantes*. E até mesmo nas longas panorâmicas graficizantes de Mário Peixoto. *A idade da terra*, quem diria, está mais perto de *Limite* que de *Ganga bruta*.

E da Pel-Mex, cuja apresentação era um astro girando em torno de si mesmo como sugere a segunda imagem do filme. O Paraíso refeito num estúdio improvisado, com flores murchas presas por arame e Jece Valadão já nascendo pegajoso de suor, tem um sabor latino que se manterá por toda parte baiana. Os coqueiros - que se deslocam diante da câmara como as árvores da batalha em *Senso* de Visconti, descritas num texto glauberiano da fase suplemento dominical do Jornal do Brasil que começava assim: “há que se atentar para o problema da cinedramaturgia” – os pescadores, a birosca, o revólver, o céu azul, aonde estão Dolores del Rio, Pedro Armendariz, Gabriel Figueroa, e *Crusoé* de Buñuel, *La perla*, *Raíces?* Comendo peyotle, o cogumelo sagrado, e tendo um delírio místico no qual o Diabo de chapelão e bordados assobia o *allons enfants* e um São João Batista negro, emocionantemente vivido por Mário Gusmão, batiza os fiéis, sagra e fecha o corpo de Cristo-Jece, novo Corisco, com as penas e as armas das nações indígenas. Esta sequência e a do encontro com o demônio soa exemplos antológicos da capacidade glauberiana de criar a partir do nada, arte pobre (riquíssima) de exprimir-se com um número mínimo de elementos, reminiscência brechtiana que ele trata com grande doçura lírica na cena dançada da coroação do Cristo – pescador ou com fervor expressionista – popularesco nas cenas do Demônio. As oscilações desritmadas da *zoom*, a luz que vai e vem, um arsenal de recursos desordenados e desagradáveis passam oticamente à idéia que debaixo dos ouropéis do Diabo, o que existe é o caos.

É dentro desta paradoxal obsessão de desarrumar o arrumado e encontrar dentro desta desarrumação uma nova arrumação, que deve ser vista toda a obra (vida?)

glauberiana. *Barravento* (mudança súbita e violenta da direção do vento, em alto-mar) *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe* mantinham compromissos com a narrativa tradicional, embora deixassem vaziar por vezes uma progressiva desestruturação do relato. A partir de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, à medida que o estilo glauberiano evolui para teatralismo do plano fixo, geral e longo ou para extensos planos-sequências que renovam o espaço e movimento dentro de si mesmo, forçando em ambos os casos uma marcação extremamente precisa, estruturada, da câmara e dos atores, ou seja, que sua *mise en scène* se depura e se codifica, a articulação narrativa vai desintegrando-se. *O Leão* e *Cabeças cortadas* são exemplos de uma narrativa que se nega a contar-se e procura cada vez mais soluções poéticas e alegóricas para realizar-se como espetáculo. Os planos-sequências magistrais de *Cabeças cortadas* (o envenenamento da Rainha com os filhos), do *Leão* (a sequência da lança na beira do rio) ou de *Idade* (o achamento da terra prometida pelo casal africano) existem em si, unidades descartáveis do resto do filme. De todos os filmes de Glauber, este último é o mais elaborado e complexo visualmente e o de estrutura dramática mais ausente. A primeira versão do roteiro, apocalíptica, shakespeariana, saga mundial e maldita de luta pelo poder e paixões sexo-revolucionárias, vive em *Idade da terra* através de fragmentos, resquícios, vestígios das cenas dialogadas entre os atores, belos como ícones, mas despojados de trama. A encenação dramática tende para a dança, de Geraldo Del Rey com os revólveres ou na reminiscência de dançarinas javanesas quando Brahms/Mauricio do Valle tenta seduzir a rainha Aurora Madalena/Ana Maria Magalhães, mistura de revolucionária e cortesã. Este filme, concebido no exílio e que retoma em nível cósmico a temática de *Terra em transe* foi implodido em seu núcleo pela volta do diretor ao Brasil e pela morte de Pier Paolo Pasolini, como ele mesmo narra. O esplendor visual e interpretativo dos atores, servido em pequenas doses na montagem final, faz imaginar ressonâncias wagnerianas, intrigas sangrentas entre deuses sensuais e enfurecidos.

Este Walhala foi invadido de um lado pelo mundo arcaico-primitivo das amazonas, do outro pelo Cristo-pescador, pelo Cristo profeta e sobretudo pelo povo sacrificado e embrutecido pela miséria. Como numa sinfonia, os temas vão



e voltam, se expõem, se contrapõem, se superpõem numa desestrutura que tenta reconstituir na tela o multifacetado caos brasílico, decifrando-lhe o mistério. Dziga Vertov tentou nos anos vinte, fazer o mesmo com a União Soviética, país gigantesco como nosso, continente de várias culturas superpostas, no documentário de longa-metragem *A sexta parte do mundo*. Glauber, incorporando as críticas de Eisenstein ao cinema-olho vertoviano, tratado de mecânica do real ordenada ritmicamente, procura através da encenação e sobretudo na montagem interpretar o sentido profundo, histórico, dialético, revolucionário do real contemporâneo brasileiro. Introduz seus atores num desfile de carnaval ou num centro espírita de Brasília e assim se apropria do concreto existente em função do seu discurso abstrato. Ou como na primeira procissão baiana, quando no final a imagem santa se afasta da câmera e o povo dela se aproxima, acumulando-se diante do quadro horizontal do cinemascope, olhando-a intrigando e depois brinca com o ato de ser filmado, como em qualquer jornal de atualidade, aí Glauber, de repente, recupera a ficção e o sentido do discurso espargindo sobre ele a luz de um milagre, ponto altíssimo do filme, simplesmente através de uma abertura de diagrama. É a democracia audiovisual feita de luminosa religiosidade. E, diga-se de passagem que o povo, dizimado por Antonio das Mortes em *Deus e o diabo* para não morrer de fome ou fanatismo, desprezado pelo intelectual e morrendo de um cano de revólver enfiado na boca em *Terra em transe*, é retratado (reverenciado) com sincero amor e carinho em *A idade da terra*. A pirâmide neoconcreta construída por Brahms para ser seu túmulo futuro, vê o povo marchando para ela como para um fortim de sua vitória. Embora no final, misteriosamente, ela pirâmide, engula ele, povo que em vez de vinho se embriagará de pepsi-cola, como na Rússia.

Por dentro da cúpula barroca da catedral de sua obra, como o nosso Michelangelo tropical auto-definiu *A idade da terra*, corre um rio pelo teto, afresco do seu próprio país, inferno e paraíso terrestre. Serpente colorida grávida de múltiplos sentidos, fluxo audiovisual misturado com a vida pela ausência de letreiros de apresentação e fim, irreverente, comovente fábula crística em que o filho do homem toma uísque e dança nas festas populares, orgia arcaica engulso-pasoliniana, autorreligioso popular de um

Brasil despossuído, obsessão da morte como em Posada ou Mojica Marins, desespero político-lisérgico que busca no Cristianismo sincrético sua última saída, o Sol e suas manchas surgindo por trás do Palácio da Alvorada, a política no sexo, o Diabo com purpurina que foi terminar nas pernas de Danusa Leão, relações do imperialismo com a pornografia, a potência dos tiranos, amor, morte, perversão, fetichismo, guerrilheiro *punk*, unicórnio homossexual, amazonas mascarando chicletes, carnaval militar, deglutição antropofágica, nietzscheano encontro da nudez negra com a beleza vestida e castradora, discurso chinês sobre a riqueza e a pobreza dos países, morena aurora da revolução, de rosa nos cabelos como Ava Gardner, índia hindu, negro mexicano, brancos oxigenadamente louros, as três raças contendo outras raças, armas de fogo, echarpes nas espadas, dúbia dança de revólveres, tantos contratos, prostituição e poder, a mão direita leprosa, a esquerda armada, o globo terrestre em fogo nas mãos de Satanás, Paixão *kitsch* de vermelho e ouro, esfinge barata de um Egito fingido, Ciro, Dario, Alexandre, Oxóssi, benditos sejam os criminosos e Dostoiévsky, sermão na torre da antena da televisão, nova montanha, explosões, implosões, cânceres, cloacas, anjos barrocos ao som de atabaques, freiras no Pelourinho, a terra prometida, o hábito franciscano debaixo do véu vermelho da liberdade inconsútil, célticos monólitos do Aterro onde se discute o incêndio dos campos de petróleo, delírio hípico-futebolístico de Brahms, a obsessão da política, Getúlio, Shakespeare, amor, criatividade, repetições exaustivas e incêndios, paixões revolucionárias, traições, operários do Terceiro Mundo, o sertão no carnaval ao som de VillaLobos, as mulheres loiras no caminho do Herói, a difícil conciliação da língua e da linguagem, a eterna, onipotente utopia da imortalidade. Glauber, como Artaud, vê mil deuses e tenta capturá-los. Às vezes acha, outras simplesmente procura.

Enquanto isto os célticos bocejam como quando apareceu o *Ulisses* de Joyce, torcem o nariz como fizeram para as *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, não entendem como quando passou *Cidadão Kane* de Orson Welles ou vaiam como fizeram com *A sacração da primavera* de Stravinsky. Que os deuses da modernidade nos sejam propícios e dêem longa vida a Glauber, cujo nome quer dizer “aquele que acredita”.

► AVE, JÚLIO!

Catálogo Júlio Bressane, 20º Festival de Turim, setembro 2002



DIVULGAÇÃO

Julio Bressane dirige Miguel Falabella em *Cleópatra*

Felizes os que foram jovens nos anos 60 e 70 e puderam conhecer a expansão mundial da religião cinematográfica. Susan Sontag em seu ensaio *The decay of the cinema* fala disso, da percepção do cinema como o Livro do Mundo por legiões que invadem as salas como se vai ao templo. Falando de Rossellini e Antonioni como tios, ou Godard e Glauber como irmãos. A grande seita universal da paixão pelo cinema, mais do que pelos filmes. Aos dezessete anos de idade, Júlio Bressane matou a família, foi ao cinema e nunca mais saiu. Além da exuberância de sua produção é a permanente contemplação da conectividade do cinema como visão de mundo e do mundo percebido enquanto visão, que fazem pensar numa criança-maravilha, *wunderkind*, *wonderboy*, preso e solto num palácio de miragens. A Xanadu, de Coleridge e Welles. Os muros de luz desse palácio-visão podem ir de um filme pornográfico feitos nos anos 30 na Argélia francesa à apropriação explícita dos clássicos mais clássicos do cinema. Nessa época (1967?) o Marco Bellochio de *Pugni in tasca*, extraterrestre num festival carioca, entre carinhoso e provocante pedia: “*Daí Giulio, dicece un pó di batute di Citizen Kane*” e Bressane puxava da memória trechos inteiros e intactos. Sem esforço.

Há os diretores que se ocupam com a câmara (Sternberg, Ophuls) e os outros com o que está diante dela (Renoir, Rossellini). É quase um estereótipo. Mas a visão do cinema, no sentido vidente que Rimbaud dava, vai além destas ferramentas implacáveis: o real e a câmera, seu quadro, posições e movimentos. Estes seriam os elementos

temporais, imanentes. Mas a dimensão mística (ou mítica, como queiram) da fruição cinematográfica se dá no campo do inatingível, do indizível. A emoção da perfeição entrando pela retina para se alojar nos centros vitais da sexualidade, do afeto, do conhecimento. O que não pode ser dito deve ser calado, mas quem sentiu a presença da graça nos filmes de Dreyer, Bresson ou Rossellini, sabe que ela pode manifestar-se solitariamente em meio a uma sala escura, deixando-nos iluminados pela beleza ou estarecidos diante da grande pergunta. Das pessoas que conheço, Júlio é o mais insistente e entusiasmado peregrino em busca do milagre cinematográfico, este *graal*.

A última fase da sua obra, iniciada em *O mandarim*, seguido por *Miramar*, *São Jerônimo*, *Dias de Nietzsche* e agora *Filme de amor*, retirou de seu estilo as volutas assimétricas e instáveis do experimentalismo informalizante para devolvê-lo à construção de imagens esplêndidas, fortemente estruturadas. Não se trata de um cinema clássico, no sentido baziniano, desprovido que é de trama, continuidade narrativa ou psicologismo. Mais frequentemente ele se torna arcaicamente escultórico, como as estátuas gregas de olhos vivamente pintados em *Le mépris*, de Godard. Lang andava por perto. Mas também puro e voluptuoso, como as imagens da vida nativa, que Júlio apropriou de *Tabu* de Murnau, para fazer o seu próprio. Como diz um *grafitti* numa rocha da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio: a transformação permanente do tabu em totem.

O trânsito que Júlio faz entre a “baixa” cultura brasileira (as canções da Era de Ouro da música popular dos anos 20, 30, 40, ou a comédia popularesca dos anos 50, as “chanchadas”) à alta cultura mundial (Pound, Caravaggio, Deleuze), retoma a melhor tradição antropofágica brasileira, aquela da Semana de Arte Moderna (São Paulo, 1922). Salto quântico, corte epistemológico de Oswald (pronuncie-se *à la française* como queria o próprio) de Andrade, vontade de colonizar tropicalizando, abrindo o caminho de saída do grande enigma/labirinto brasileiro. Paulo Emilio Salles Gomes o definiu como a dificuldade entre o não-Ser e o Outro, onde tudo nos é estranho porque nada o é. Num país eminentemente sincrético Júlio Bressane elabora sua essencial salada de frutos tropicais.

Os antiheróis dos últimos filmes, Mário Reis, João Miramar, São Jerônimo, Nietzsche, são grandes solitários imersos em transcendência. Ao longo dos anos, Bressane foi se isolando das capelas culturais por onde passou: Cinema Novo na puberdade, Cinema Marginal na primeira juventude, Tropicalismo e contracultura, na segunda, para ir se transformando num *maverick*, num *fuori serie*, num ícone, num eremita, num erudito, num “caso”. O jovem cinéfilo cujo perfil se situava entre uma cabeça romana e um desenho de Cocteau, perseguidor de amores e excessos, hoje é um jovem senhor, que pode ser extrovertido, surpreendente ou sedutor, mas ocupado com a influência de Emerson na formação do pensamento nietzscheano. E, com sua colaboradora e mulher, a professora de filosofia Rosa Dias, frequentadores selvagens de altos simpósios interdisciplinares europeus.

O anjo nasceu, o segundo primeiro filme de Bressane, inteiramente autóctone, em sua simplicidade arcaizante (como *Les carabiniers*, de Godard) é um ponto de inflexão no cinema brasileiro. Contrapondo-se ao anarquismo voluntariamente boçal do seu precedente mas contemporâneo rival *O bandido da luz vermelha* (Sganzerla, 1968), *O Anjo* é de um minimalismo áspero que se reporta ao Pasolini de *Accatone*, com seu gosto pela poesia italiana do século XIII, pelas fachadas lisas das igrejas românicas, pela aridez das *borgate* romanas e das cidades encravadas na pedra mediterrânea. Um antilirismo que fala de ultraviolência e presença da morte, ferida aberta dentro da vida. Do ponto de vista sócio-cultural é um filme profético, que no fim dos anos 60 já anunciava a proeminência excessiva que iriam adquirir os estratos periféricos das grandes metrópoles, o combate aberto entre o crime e a instituição (dois bandidos invadindo a casa burguesa), o conflito social (patroa e empregada), as relações inter-raciais (o bandido branco e o bandido negro), a religiosidade, a perversão sadomasoquista, que continuam como uma agenda local e atualíssima. A rusticidade da fotografia, 16 mm branco e preto, violentava tanto a cosmética acadêmica quanto o naturalismo documentarizante simplificador do cinema moderno antigo, o neorealismo, a *nouvelle vague* e o cinema novo. Há algo rascante como o violão do grande compositor popular Nelson Cavaquinho (“tire o seu sorriso do caminho, que eu quero passar com a minha dor”).

Ou o piano de Thelonious Monk, sempre cercado de diabnhos, que ele, com seu indefectível gorro, espantava, antes de começar a martelar o piano com os dedos rígidos e a mão espalmada.

Grande incógnita é *Filme de amor*, o último Bressane. Pela primeira vez existe um produtor e um orçamento estrito, mas, para os rígidos padrões do diretor, confortável. Aliás os orçamentos do Júlio mereceriam um estudo à parte. Gianni Amico, o Sócrates de todos nós, dizia que o primeiro conteúdo de um filme é seu orçamento. Gramsci explica. Júlio sempre oscilou entre o quase nada e o mínimo possível, filmando em dias ou semanas. Um mês é um exagero. Ensaiaados ou improvisados, os *takes* são poucos, quase únicos. Há uma logística de produção meticulosa que atende às imposições de uma pequena disciplina financeira. Um cinema pretensamente solipcista não pode deixar débitos. O orçamento é uma questão de moral, diminuindo o risco do prejuízo do contribuinte que o subsidia. A liberdade de um orçamento decente e a cumplicidade de um produtor experimentado como Tarcísio Vidigal é uma novidade. Espalhando filmes brasileiros, seus e dos outros, pelo mundo há mais de dez anos, ele acredita numa discreta carreira internacional para o filme. O mundo está prestes a descobrir o já descoberto.

Em *Filme de amor*, o grupo escultórico das Três Graças, que pode ser visto na Tate Gallery juntamente com a Vênus de Velásquez citada em *Os sermões*, corporifica o mito perseguido por Júlio há muito tempo. Segundo confissões do autor. A proposta do filme trata da ruptura com a mediocrizante opressão cotidiana pelo estabelecimento de um espaço extraordinário, onde a embriaguez preside uma sexualidade polifacetada, liberta e transgressora. Transposição quase literal dos ritos e mistérios dionisíacos da Antiguidade, cuja atualidade passa tanto pela *porno fashion* que invade a fotografia de moda quanto pelo *Maîtres fous*, de Jean Rouch, pelas discotecas regadas a *ecstasy* e anfetaminas quanto pelo desbunde dos anos 70, pelas *raves* espalhadas pelo mundo, ou pelo Carnaval do Rio. É crer para ver.

Ave Júlio! Na esperança e no desejo de receberem a graça suprema do cinema, são os que vão viver que te saudam.



ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA

▶ TESTEMUNHA OCULAR

Catálogo da 6ª Mostra de Cinema de Ouro Preto, junho, 2011
[texto gentilmente cedido pela Universo Produção]

Ainda no final dos anos cinqüenta, 57 digamos, o jornal O Estado de S. Paulo, fortaleza ideológica do conservadorismo liberal paulista, não publicava notícias do Brasil na primeira página, dedicada integralmente à política internacional. As notícias do país saíam na última, a contracapa, evidentemente olhada em segundo lugar. O meio é a mensagem. Um dia, numa grande foto no meio da página, uma porta aberta e atrás grandes labaredas saindo de pilhas de latas de filme. O primeiro incêndio de cinemateca a gente nunca esquece. Eu estava próximo da Cinemateca Brasileira. Frequentava as projeções desde tenra adolescência, desde que era a Filмотeca do Museu de Arte Moderna, vendo de perto os filmes e de longe as grandes figuras de quem posteriormente ficaria amigo. Os depósitos da Cinemateca Brasileira eram situados no mesmo prédio em que estavam os escritórios da diretoria dos Diários Associados.

Uma vez cruzei com Assis Chateaubriand, seu poderoso chefão, usando um terno de casimira *pied de poule* cinza, com colete e chapéu Gelot, de um feltro inconfundível. As maravilhas da história da pintura do Museu de Arte de São Paulo, estavam lá, bem como o auditório e o barzinho do Museu de Arte Moderna. E os depósitos da Cinemateca. Rua Sete de Abril, 230, tudo junto e misturado. Segurança zero, total irresponsabilidade. No incêndio perdeu-se uma seleção de filmes documentários do início do século até aquela data, longametragem em que o crítico e montador Marcos Margulhês trabalhava há anos. O creme do creme, a cereja do bolo. Em matéria de raridade e relevância, era simplesmente o melhor, sem falar no resto. Como um insulto, como uma desgraça estava lá a foto. E uma manchete: Incêndio na Cinemateca. Foi a primeira vez em que me apunhalaram.

Logo depois fui trabalhar numa casinha do Parque Ibirapuera, portão 4, com Rudá de Andrade, Sergio Lima e P.E. Salles Gomes. Era a nova sede da Cinemateca, modesta, dedicada à guarda dos salvados do incêndio. Segundo Alain Fresnot, que passou por lá mais tarde, o principal do trabalho era abrir as latas e jogar fora os filmes avinagrados para evitar incêndio. Fiquei dois anos, saí depois por conta de uma bolsa de estudos em Roma. No meu passaporte constava orgulhosamente a profissão: arquivista de filmes. Foi uma iniciação, o curso secundário. A faculdade não deu para fazer. Como previra Rudá, depois não voltei à CB. Entrei no Cinema Novo e caí na vida. Guardei do trabalho em preservação do cinema brasileiro uma impressão exaltante pelo valor da tarefa, enfrentar a morte da película em seu trabalho, mas confundida sempre com uma grande dor, uma queimadura, sensação de que a coisa não tinha jeito. Era só 1960, meio século atrás, cinqüenta anos. As coisas iriam melhorar, o tempo é senhor da razão.

Na segunda metade dos anos setenta eu trabalhava na Embrafilme, convidado por Roberto Farias, o diretor geral, grande gestão. Porém a Cinemateca Brasileira estava em mais uma de suas crises. Paulo Emilio veio ao Rio pedir a Roberto Farias uma quantia equivalente a duzentos e cinqüenta mil dólares. Foram muitas as moedas que sobrevieram ao cruzeiro. Roberto não teve condições de atender. A Embrafilme tinha dado para Luiz Carlos Barreto a garantia de um milhão de dólares, como adiantamento pelos direitos de distribuição de *Dona Flor* e o Ministério da Educação e Cultura, comandado por Ney Braga; tinha dado uma boa grana para que a Embra produzisse roteiros de filmes históricos e pilotos de série de televisão. Comentário de José Bonifácio de Oliveira, o Boni, diretor de operações da TV Globo, na época em que ela estava virando o que ainda é: “com cinco milhões de dólares eu comprava equipamento, montava um centro de produções em vídeo, fazia uma porção de coisas e dava trabalho a todo mundo”. Os roteiros para filmes históricos foram um vexame, os pilotos de série de televisão nunca viraram uma, nem mesmo foram exibidos na televisão ou outro lugar qualquer.

Saindo comigo do elevador para irmos almoçar no Clube Naval, decorado com vasos de bronze polido e palmeirinhas num estilo *fin de siècle*, vitoriano, logo em frente.

Estávamos na Avenida 13 de Maio, aquele calçadão ao lado do Theatro Municipal. A memória falha para lembrar o número do prédio, mas não para esquecer a expressão de Paulo Emilio, ombros pendidos e balançando a cabeça, hesitando entre a conformação e a inconformação, dizendo a frase: “Não adianta, há um diabo torto com esta história de cultura no Brasil”. Novamente me senti apunhalado.

Fazem mais de trinta anos atrás. Mas os tempos haveriam de mudar e não mais repetir o erro de produzir o irrelevante em detrimento da preservação, fazendo prevalecer o factício sobre o resgate das imagens em movimento que constituem a memória real do país. E permitisse que, talvez, quem sabe, este enigma chamado Brasil fosse decifrado. Um dia a ditadura iria acabar e viria finalmente a república. Nova em folha, tinindo, quando então a cultura, finalmente livre do atraso e dos grilhões, reconheceria o valor destas imagens que o tempo e o clima quente e úmido deste país tropical insistiam em deliquescer. A gelatina contendo os sais de prata, metal nobre, que aprisionam no tempo a luz e as cores de nossa realidade, não se transformaria mais em ácido acético. A verdade, porém, é que continuou a virar vinagre. Que bela metáfora! Como dizia Cazuzu, citando o ex-governador de Minas, da Arena, Francelino Pereira: que país é este? Ou esse... mais de vocês do que nosso.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi construído nos anos 50, no Aterro. Urbanismo de Lucio Costa. Paisagismo de Burle Marx, com jardins de pedra e plantas nativas brasileiras, como as taiobas e o capim de penacho, misturadas com uma coleção de palmeiras do mundo inteiro. Ao fundo, impávido, o Pão de Açúcar. O MAM ainda hoje é uma construção surpreendente em audácia, simplicidade e beleza. Testemunha duradoura do grande encontro entre o projeto do elegante arquiteto Affonso Reidy e o cálculo estrutural corajoso elaborado pela engenheira Carmem Portinho, uma das primeiras do Brasil. Sua mulher até a morte, grande amor. A caixa do prédio mal toca as quinas das colunas em concreto bruto, com formato em “V”. *Un morceau de bravoure*. Nunca mais água, cimento, ferro e brita foram tão leves. Desde que foi inaugurado abrigava a sede e os depósitos da Cinemateca do MAM, feita pelos críticos Moniz Vianna e José Sanz. Concebida como uma cinemateca de difusão, fez grandes

festivais, retrospectivas dos cinemas americano, francês, inglês. Os depósitos de filmes, relativamente secundários, estavam candidamente à beira do mar plantados. Apesar de estranho, dizem que há um precedente em Barcelona. A Cinemateca posteriormente sobreviveu da generosa tenacidade de Cosme Alves Neto. Passou momentos difíceis, alguns materiais, de tempos em tempo, sumiam. Também o Museu era uma instituição em crise desde sua fundação, há sessenta anos. A certa hora, apareceu Maneco Nascimento Brito, casado com filha da Condessa Pereira Carneiro, herdeira do centenário Jornal do Brasil, que ele dirigia. Um lorde da aristocracia carioca, bem relacionado, bem-vestido, impecável, faixa preta de jiu-jitsu. Foi ser presidente do MAM para ver se o salvava. Para operar a ingrata tarefa chamou sua filha, Maria Regina. A nova diretoria constatou que os depósitos de filmes ocupavam muito espaço, necessário para uma redistribuição interna. Em seguida, Maria Regina descobriu a habitual precariedade de sua cinemateca e foi severíssima, dizendo que se tratava de uma ilusão, de um fingimento, de uma brincadeira. Em sua própria sala, pequena para acolher a indignação provocada, chamou os produtores titulares dos filmes depositados e alguns próceres, pedindo que retirassem as latas. Senão o Museu se desfaria do fardo. Um trambolho. Estava decidida.

A primeira hipótese foi mandar o acervo para a Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Os bríos regionais se sentiram atingidos. O Rio, onde nasceu e viveu o cinema brasileiro, de Afonso Segretto, Major Reis, CineArte, Chaplin Clube, Mário Peixoto, Cinédia, Adhemar Gonzaga (que acolheu Humberto Mauro), Carmem Santos, Atlântida, Silveira Sampaio, o Cinema Novo, ia deixar sua memória ir para São Paulo? Nunca. Lembrai-vos de 32, da Revolução Constitucionalista. Diante da revolta generalizada, acorreu prestimoso o alcaide César Maia. Cheio de compreensão e amor para dar, prometeu fazer uma cinemateca carioca. Logo. Enquanto ela era montada, os filmes iam para o Arquivo Nacional, como efetivamente foram. Outros para São Paulo, outros para debaixo da cama dos produtores. A cinemateca prometida terminou não saindo. Anos depois, Niterói ensaiou retomar a ideia, pensando instalá-la no Caminho Niemeyer, ele próprio com problemas para ser concluído.

O Arquivo Nacional fez o que pôde, instalou os filmes em espaços climatizados com aparelhos horizontais de ar condicionado e desumidificadores. Apesar da improvisação, o resultado era satisfatório. Foi recrutar pessoal especializado no Centro Técnico Audiovisual, então em processo de desmonte pelo Ministério da Cultura. O Arquivo era vinculado à Casa Civil da Presidência da República, o que lhe dava um *status* acima da arraia miúda da preservação. E do próprio MinC. Agora voltou para o Ministério da Justiça, sob protestos de seus funcionários. A área de preservação não tem mais capacidade de absorver novos depósitos. Foram-lhe negados recursos para construir novas instalações, há um certo desconforto. E no ambiente, apreensão. Mas a Cinemateca do MAM não morreu, está lá, um pouco melhor, mas quase como sempre esteve, apesar de um recente aporte do BNDES. Abriga o material do Museu da Imagem e do Som, da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, que vai construir um prédio retumbante na praia de Copacabana, mas será multimidiático e conceitual, bonito como a Cidade da Música. Emulando o exemplo do Museu da Língua Portuguesa e do Museu do Futebol em São Paulo, ou do Memorial Minas Gerais, obra-prima de Gringo Cardia. Moderno sim, inter-ativo. Mas sem previsão de guarda do acervo audiovisual. Onde vão ficar os filmes do Rio? Ficam onde sempre estiveram. À beira de dois eventos mundiais, o acervo cinematográfico carioca, seu repertório, continua disperso. Com todo o respeito aos esforços realizados. Aquela reuniãozinha num fim de manhã, num escritório apertado do MAM, hoje remota, foi a terceira punhalada. O corte das duas primeiras já havia fechado. Mas como dizia Paulo Francis, ri da cicatriz quem não conheceu a ferida. Ao abrir-se a terceira, de novo já haviam passado décadas. E nada. A lesma lerda. A glória passada tratada como um fardo incômodo. Há mesmo com a preservação cinematográfica carioca uma caveira de burro que para ser desfeita precisa de um despacho forte.

Que é de Glauber? E Paulo Emilio, com seu diabo torto?

As punhaladas, como as namoradas, depois da terceira não se contam mais. Vira normal.

3 FILMES



O BRAVO GUERREIRO de GUSTAVO DAHL

por DANIEL CAETANO

A BRAVURA TRÁGICA

É bastante tentador observar *O bravo guerreiro* como uma reflexão premonitória de Gustavo Dahl sobre sua vocação e seu destino. Como se sabe, poucos anos após ter dirigido o filme, Dahl se afastou da produção de filmes e embarcou de cabeça no trabalho de organização e gestão das atividades cinematográficas. De certo modo, o filme sinaliza como a sua empreitada em favor da estruturação do meio audiovisual – da distribuição de filmes durante os anos da Embrafilme à criação de um órgão de regulação e fomento, a Ancine – foi movida por uma consciência ao mesmo tempo pessimista e teimosa. Por uma boa briga, indica *O bravo guerreiro*, vale a pena lutar até o fim, por piores que sejam as dificuldades e consequências.

O bravo guerreiro abre com uma epígrafe tirada de *Assim falava Zaratustra*, de Nietzsche: “Eu amo o que quer criar algo melhor que si mesmo e dessa arte sucumbe”. Essa citação dá o tom: a melancolia diante dos fracassos da realidade não serve de desculpa para a falta de atitude. *O bravo guerreiro* foi um dos filmes da chamada fase urbana do cinemanovismo, movido sobretudo pela questão apresentada nos anos anteriores por *O desafio*, de Paulo César Saraceni, e *Terra em transe*, de Glauber Rocha: como deveria reagir o ativista pertencente à elite intelectual diante das mazelas da sociedade como a ditadura e a desigualdade social? No entanto, se os filmes de Saraceni e Glauber Rocha instauravam climas vibrantes, o filme dirigido por Gustavo Dahl tem outro tempo, adequado para a clareza da reflexão. Seja pela firmeza do olhar da câmera, seja pela contenção dos atores, há algo de marcial e solene no percurso do filme, como se estivéssemos presenciando uma via crucis definidora do nosso sistema de representação política e social. Não é por acaso que, de todos os filmes do período, é um dos que permanecem mais atuais: poderíamos trocar as siglas dos partidos inventados pelo filme (Partido Radical, Partido Nacional e Partido Reformista) por siglas atuais como, por exemplo, PSOL, PMDB e PSB. Se assim considerarmos, o filme parecerá tratar dos problemas que existem no meio político brasileiro de 2011.



Esse panorama pessimista e militante, ao mesmo tempo descrente e voluntarioso, é apresentado em cenas criadas com sobriedade, sem espaço para excessos – até chegar o discurso final, que mostra como o tom reflexivo deve conduzir e se deixar tomar pela exortação, pelo desejo de ação. Esse tom melancólico e crescente é obtido não apenas pelos enquadramentos clássicos e pela duração dos planos, mas sobretudo por aquilo que esta conjunção permite: a forte relação cênica entre os personagens, apresentada pelos atores com uma notável força contida.

No início da trama do filme, o deputado Miguel Horta, o protagonista representado por Paulo César Pereio, está disposto a sair de um partido de esquerda radical para ser aceito por outro, governista, de feição mais conservadora e ambígua. Sua percepção é que, enquanto ficar solitário no pequeno partido de oposição, nunca terá força para fazer serem aprovados os seus projetos que visam a promover maior justiça social; sua aposta é que, participando de negociações dentro do núcleo de governo, terá mais chance de “criar algo melhor que si mesmo”, para usar os termos da epígrafe já citada. A trajetória que percorre ao longo do filme traz um gosto de derrota para o seu projeto – porém, se no final ele “dessa arte sucumbe”, não sucumbe derrotado, mas combatente que usa a voz como arma e está disposto até à morte por isso.

Através desse percurso, tendo o ambiente político brasileiro como cena, o filme consegue representar uma questão que surgiu no século XIX e se mantém presente: a falência da chamada “superação dialética” e a alternativa trágica. Num regime em que as tensões sociais são enfraquecidas, o conservadorismo dos poderes que prevalecem acaba tornando todo o ambiente doentio – e a renovação só pode vir do confronto entre forças que não se conciliam. Não é por acaso que a epígrafe do filme vem de Nietzsche, o primeiro formulador dessa crítica à dialética. No entanto, essa questão filosófica não é representada abstratamente, mas de forma concreta – como se diz no filme, a sociedade não é uma abstração, é um coletivo formado por pessoas que existem de fato. Horta é alguém que procura o seu espaço através da dialética da negociação política: “Conceder é melhor que perder”, é o que ele ouve de um aliado; “ninguém faz nada sem sujar as mãos”, diz ele em certo momento, mas “é duro ser realista”, como conclui mais tarde. O primeiro plano do filme já deixa claro o lugar que ele busca: ao ser apresentado por Augusto, velho cacique do partido governista, ele está na margem do quadro, mas com a perspectiva imediata de



tomar o centro da cena. Augusto – personagem interpretado por Mario Lago com contenção e uma força impressionante – é uma espécie de versão sombria da maturidade de Horta: alguém que se resignou a negociar e brigar apenas para se manter junto ao poder, com suas benesses. É com ele que Horta, depois de descobrir que seus planos deram errado e seu projeto foi traído pelo seu novo partido, tem um diálogo que explicita a natureza dialética das negociações políticas: “Não se vai para frente só com concessões”, diz ele; “E no entanto é só assim que se vai para frente”, responde Augusto, afirmando que “sem o poder não se serve ao povo, sem o poder não se faz nada – e o poder tem o seu preço”.

Mas a essa altura Horta já percebe que as concessões nem sempre significam avanços. Ele conversa com o antagonista de Augusto, o ambicioso político de oposição Conrado (interpretado pelo recém-falecido Ítalo Rossi) – e é Conrado quem o faz ver que a pretensão de chegar ao poder para estabelecer novos caminhos tem um preço maior e mais difícil do que o das negociações mezinhas da política governista. Nas negociações políticas, os grupos minoritários que concentram os recursos financeiros têm mais poder de pressão do que os outros. O governismo sempre é conservador, é sua forma de sobrevivência. A dialética da movimentação política sofre com a disparidade de forças: a síntese não apresenta o equilíbrio, mas o domínio de quem domina o poder. Sendo assim, há momentos em que não existe margem para negociações: é preciso fazer escolhas e buscar a raiz dos objetivos. Massacrado pela negociação conciliatória e conservadora de Augusto e desprezado pelo populismo messiânico e arrogante de Conrado, Horta abandona a esperança melancólica que o fazia agir como um “pragmático”. A partir daí, faz a sua escolha: volta ao sindicato e, através de um discurso em que reconhece a falência do seu projeto de negociação, insufla os trabalhadores a partirem para o confronto através de uma greve geral. Até pouco antes ele apostava que, em nome das transformações, todas as negociações podem ser justificadas; no entanto, Horta acaba por se render às evidências de que, quando as forças em jogo são diametralmente opostas, não há espaço para concessões em busca das dialéticas, somente é possível o bom combate. “Só a luta salva. Só a coragem, e até mesmo a coragem de morrer, faz de um homem homem”, diz ele, usando as palavras como armas à beira do suicídio. Filme de reflexão focado na ação, *O bravo guerreiro* aponta que certos combates são permanentes, não conseguem alcançar nenhuma síntese historicamente justa. Consciente disso, o filme se recusa a sucumbir.

UMA CULTURA À DERIVA

O Cinema Novo vai ao encontro de Darcy Ribeiro e saem para passear no Maranhão. Há uma certa alegria nesse encontro, traduzida pelo humor etnográfico, pelas cores intensas da fotografia de Rogério Noel, pela espontaneidade do registro documental e pela ironia com que são narrados os contatos entre índios e brancos. *Uirá* é mais que tudo uma tragédia. No entanto, deixa-se atravessar por um sopro mais leve, que se diria insuspeitado no Gustavo Dahl carrancudo de *O bravo guerreiro*. O próprio cinema brasileiro já estava em outra no ano da graça de 1973.

Os cinemanovistas já não tinham tanto interesse em compreender ou revolver o Brasil, mas sim em exprimi-lo de uma maneira que cativasse um público mais amplo. Começava a prosperar uma consciência que, cinco anos depois, o mesmo Gustavo batizaria com o slogan “mercado é cultura”. Instalada a Embrafilme, conquistar o mercado com a parceria do Estado, ainda que contra este, passava a ser uma meta, plenamente justificada como ação de resistência cultural.

A resistência cultural, aliás, está no centro de filmes do período, como *Uirá* e *Amuleto de Ogum*. A religiosidade popular ganhava tintas mais positivas que na década anterior, quando importava denunciá-la como instrumento de alienação política. *Uirá*, o índio, empreende uma viagem espiritual em busca de Maíra, o deus criador, pois quem chega vivo à casa de Maíra não morre mais. Mas essa viagem é tanto ascese ao paraíso quanto descida ao inferno. Não é motivada exatamente por um desejo de purificação, e sim pelo luto e pela desesperança. Existe um paradoxo nesse *Uirá* que resiste procurando a morte.

Darcy Ribeiro recolheu diversos casos de suicídio indígena. Esse é um deles, transcrito em 1939 e narrado na reportagem antropológica *Uirá vai ao encontro de Maíra – as experiências de um índio urubu-kaapor que saiu à procura de Deus* (Revista Anhembi nº 76, São Paulo,



1957, p. 21-35). O filme começa com uma morte e termina com outra. Na primeira cena, Uirá e Katai choram diante do corpo do filho mais velho, o mais querido do pai, falecido por causa de uma doença de branco. Consta que um terço da população urubu-kaapor morreu por epidemias nos primeiros 25 anos de contatos com os não-índios. Uirá parece carregar o peso desse holocausto. Um misto de raiva e depressão o abate. Ele não pesca, não caça, quase não fala. Não dá sinais de revolta contra a outra civilização. Em lugar disso, vive a ruptura com seu próprio mundo, que se expressa um tanto hollywoodianamente na cena em que ele destrói os utensílios antes de atear fogo a sua choça.

O trajeto da família, da aldeia até São Luís, é a jornada mítica do “bravo guerreiro” que precisa vencer uns tantos obstáculos para alcançar sua meta. Enfrenta a estranheza de jagunços, o moralismo da sociedade branca, a repressão policial e, por fim, os favores dos “civilizados”, que equivalem a outro tipo de prisão. Ao mesmo tempo, esse trajeto ecoa outras viagens míticas do cinema brasileiro, como a dos negros de *Aruanda* e a dos caboclos de *Vidas secas*. Com esse último há simetrias notáveis: a incompreensão na cidade, o choque com o poder constituído, a cadeia, a posse de um papagaio. O mito da corrida para o mar, que encerrava *Deus e o diabo na terra do sol*, também tem um correspondente na mitologia dos urubus-kaapor. Fica no mar a morada de Maíra, para onde se atira Uirá numa cena que também reverbera a corrida de Geraldo del Rey no filme de Glauber.

Ou seja, *Uirá* articula discursos clássicos do Cinema Novo com uma disposição relativamente nova para o cinema-espetáculo. Mesmo filmado em 16mm, segundo encomenda da TV italiana, o filme tem um arcabouço do gênero aventura, abrindo as lentes para as externas do Maranhão, explorando a palheta cromática da pintura e dos artefatos indígenas, e apresentando a nudez “natural” dos atores que vivem os índios. Em 1973 os cinemanovistas estavam dispostos a fazer filmes de consumo.

Alguns detalhes de construção narrativa sobressaem. Na recriação do estudo antropológico pelo olhar da ficção, Gustavo Dahl criou uma curiosíssima narração em *off* de Katai, a mulher de Uirá – e em português, idioma que a personagem não dominava. Katai narra algumas ações, assim como o pensamento do marido e os mitos ligados a Maíra. Ela é uma consciência superior instalada dentro do filme, que fala por si mesma, pelo diretor e por Darcy Ribeiro. Na prática, Katai é a personagem ativa, uma vez que Uirá se move como que impelido pela crise. A mulher é quem prepara o corpo dele para a viagem, é quem grita quando a família é agredida, é quem tem olhos curiosos para a hilaridade de certas situações. Katai ri e chora, enquanto Uirá se retrai ao peso de seu drama íntimo. A vulnerabilidade dela faz um contraponto vital para a obsessão mística dele.



ACERVO FUNARTE

À medida que o itinerário de Uirá e família se aproxima da capital, o filme sai de uma postura algo documental (registro dos índios na aldeia, empenho verista nas cenas de trabalho e pesca, câmera relativamente solta) para uma chave mais teatral e impostada. Aos indígenas, bons selvagens flagrados em processo de desintegração múltipla, é reservado um estilo mais livre, ao passo que aos cidadãos cabem o tom hierático e a realidade assumida como representação. Os diálogos, escassos a princípio, vão se transformando em discursos, culminando com o pronunciamento demagógico do representante do Serviço de Proteção aos Índios, papel defendido com gosto – e bastante canastrice – pelo próprio diretor.

O código naturalista, aliás, nunca mereceu muita atenção da parte de Gustavo Dahl. Seu modelo de direção de atores tendia a privilegiar a clareza do texto em detrimento da entoação adequada. Dizer, mais que interpretar. No entanto, os índios de *Uirá*, talvez por não representarem o mundo das palavras e dos discursos, movimentam-se e expressam-se de modo mais maleável. Em uma palavra, parecem mais autênticos – em que pese a inadequação física de Érico Vidal (rosto marcado por espinhas, pernas cabeludas, resquícios de barba e bigode) ou a falta de destreza de Ana Maria Magalhães nos afazeres da aldeia.

A trilha sonora também acompanha o desenho do percurso aldeia-cidade. No início, cantos indígenas muito bem utilizados como fundo dramático para o pesar e o desmoronamento de Uirá. Durante a viagem, passamos a ouvir cantos de vaqueiros, seguidos pelo choro urbano de Pixinguinha, uma cena inesquecível de amor mendigo ao som de *Patativa* na voz de Vicente Celestino e, finalmente, uma melíflua canção americana, signo de um ensaio de sedução.

Uirá foi o maior gesto de sedução de Gustavo Dahl em direção às plateias na sua carreira de diretor. Não chegou a ser um grande sucesso, mas foi recebido como um dos melhores filmes feitos até então sobre a questão indígena. Ganhou a Margarida de Prata da CNBB e, no Festival de Gramado, o Prêmio Especial do Júri e o de melhor atriz para Ana Maria. Uma das imagens inesquecíveis do filme é o cocar de Uirá boiando no leito do rio em seguida ao seu mergulho derradeiro. Essa imagem-síntese de uma cultura à deriva e despovoada se compara à de Paulo César Pereio com o revólver na boca na cena final de *O bravo guerreiro*, ícone da morte da retórica política.

Quatro anos depois das filmagens de *Uirá*, outro índio sairia de sua aldeia para percorrer meio Brasil após escapar do massacre de sua gente. A história de Carapiru seria contada recentemente por Andrea Tonacci em *Serras da Desordem*, nome da serra onde foi filmada boa parte de *Uirá*. Na dramaturgia brasileira sobre os povos indígenas, o filme de Gustavo Dahl é parada obrigatória. Quando nada, por conciliar idealização e tragicidade, um olhar amoroso e a noção de um fracasso inevitável.

TENSÃO NO RIO

Como os anteriores, esse terceiro longa de Gustavo Dahl também enfrentou problemas graves de produção. *O bravo guerreiro* só não parou porque o ator Paulo César Pereio apresentou o cineasta ao produtor Joe Kantor, que bancava a peça *Roda viva*, onde ele trabalhava. *Uirá*, apesar da grana da televisão italiana, enfrentou uma grande crise, com a equipeilhada e faminta numa aldeia urubu-kaapor nas brenhas do Maranhão. Era de se esperar que o terceiro, *Tensão no Rio*, realizado depois de sua vitoriosa passagem pela distribuidora da Embrafilme, e nitidamente com maior abertura comercial, escapasse dessa triste sina. Não foi o que aconteceu.

O filme foi anunciado em meados de 1980. Num depoimento para Ricardo Gomes Leite em O Estado de Minas, Dahl planeja algo com “um tom de filme de aventura como *Topaze* ou *Cortina rasgada*, de Hitchcock, a beleza fulminante de *Os corruptos*, de Lang, que chegue ao espectador pelos sentimentos e por uma escritura cinematográfica clara e cálida”. Iniciado logo depois, o filme foi interrompido em 1981, retomado em 1983 (“como manter orçamento com inflação de 100%?”) e só chegou ao público no início de 1985. Uma saga sofrida. Não teve boa recepção crítica, nem foi premiado em Gramado (onde, no entanto, encantou Ana Carolina e Zé Celso). Se não me falha a memória, houve apenas uma crítica abertamente favorável, de Wilson Cunha, no *Jornal do Brasil*, que fala em “fascinante viagem”. Aqui mesmo na *Filme Cultura*, uma resenha depreciativa, escrita por jovem diplomata com veleidades de escritor, foi publicada no nº 44, curiosamente editado por um consultor do roteiro do filme. Mereceu uma carta-resposta irônica, porém sentida.

Em outras ocasiões, Gustavo Dahl se referiu a *Tensão no Rio* como uma “montagem bem-humorada de clichês sobre situações que se repetem na América Latina” (ver *press-book* de lançamento). Com efeito, temos o ditador militar de um país fictício, que lembra Pinochet ou Perón. Uma primeira dama espantosa, adúltera, porém ciumenta, com traços do personagem de Maria Félix em *Los ambiciosos* do Buñuel. E chamada Dolores, como Dolores del Rio, outra diva mexicana. Um astrólogo e vidente, como Lopez Rega, eminência parda do governo Isabelita Perón, de triste memória, ou Yokanaan, piloto de Getúlio, posteriormente o místico fundador do Vale do Amanhecer, em Brasília. O país do ditador se chama Valdivia, que é uma cidade chilena, mas a palavra se escande quase como Bolívia. Como esta, na época do filme, vivia de exportação de drogas e era pródiga em golpes militares. Acabam de descobrir petróleo, como na Venezuela e Equador. E sua capital se chama Antágua, como se fosse Manágua, onde os guerrilheiros sandinistas tinham derrubado pouco antes o regime da dinastia Somoza. Há um atentado mortal contra um líder opositorista no exílio, como aconteceu com o chileno Orlando Letellier na capital americana. Em determinado momento, a câmera se detém numa placa de trânsito onde se lê Riocentro – local de um atentado

frustrado que provocou séria crise política entre nós. Militares golpistas. Militares nacionalistas. Militares torturadores. E, no meio dessa confusão, um investigativo correspondente americano do jornal *Washington Post* (que derrubara Nixon ao divulgar o escândalo Watergate), com disposição para James Bond.

O resultado, ainda segundo o próprio autor, esteticamente oscila entre um estilo Columbia Pictures, fotografado por Murilo Salles quando ainda havia dinheiro, e um estilo Pel-Mex, a distribuidora estatal mexicana, a cargo de Antonio Luis, quando o filme recomeçou. O elenco enfrenta bem o tranco, talvez por ser ele mesmo bastante eclético e muito eficiente. Anselmo Duarte, José Lewgoy e Norma Bengell começaram na Atlântida. Lílian Lemmertz era então a grande musa de Walter Hugo Khoury. Nelson Xavier, Dina Sfat, Ivan Cândido e Ana Maria Magalhães vinham do Cinema Novo. E Gracindo Junior, Roberto de Cleto, Fábio Sabag e Raul Cortez, do teatro. Ari Leite era um célebre comico da televisão.

A trama é voluntariamente aventureira. Numa visita oficial ao Brasil, o ditador de Valdivia é surpreendido com o assassinato de seu principal opositor no exílio, que provoca uma crise política em seu país de origem. Enquanto aguarda os acontecimentos na embaixada no Rio, procura, com seus métodos ilegais e truculentos, descobrir o responsável. Paralelamente, um jornalista americano investiga por conta própria. E ainda temos interferências do Itamaraty, às voltas com esse hóspede mais que incômodo, e da oposição valdivense, tanto a dos jovens militares nacionalistas, quanto a das populações indígenas. E curiosidades paralelas, como as aventuras extraconjugais do casal ditatorial, e também do jornalista com uma funcionária brasileira do Ministério das Relações Exteriores. Tudo entrelaçado, como num bom filme de ação. “Não subestime a América Latina. É um continente surpreendente” – diz alguém em certo momento.

O diretor se utiliza dos mais variados recursos narrativos. Logo na primeira sequência, um casal conversa amenidades, se despede, o carro dele explode, ela grita. Entram os créditos. Abertura clássica hitchcockiana. Em outro momento, o espectador recebe a notícia da execução de um estudante a sangue frio através de um noticiário televisivo. Recurso também clássico, utilizado em *Cidadão Kane*, *Terra em transe* e *O bandido da luz vermelha*. Temos uma sequência erótica desnecessária e quase de mau gosto entre a Primeira Dama e seu motorista, na Floresta da Tijuca, homenagem ou concessão ao então pujante cinema da Boca do Lixo. A entrada do jornalista na embaixada pulando o muro de touca ninja é sem dúvida uma citação dos filmes de 007, ou de *Ladrão de casaca*, outro Hitchcock. A melhor sequência, admiravelmente fotografada no estilo Columbia, o encontro entre o ditador e o vidente, tem um clima de cinema fantástico. E a segunda melhor, a invasão da embaixada pelos golpistas, com a morte do ditador e o discurso do militar golpista para a imprensa, com eficiente montagem, é típica do gênero *thriller*. Mas temos também duas cenas abertamente cômicas, que quebram a solenidade. A ida do americano à delegacia, e, no final, sua viagem de táxi ao aeroporto, quando o motorista comenta o que houve na embaixada: “Eu não entendi nada!” São as últimas palavras ditas no filme, que, no entanto, ainda prossegue por alguns minutos. Podemos quase ouvir o sorriso de ironia do cineasta.

ACERVO FUNARTE





Gustavo Dahl, como a maioria dos cineastas da sua geração, chama para si todas as responsabilidades de sua obra. Ele é produtor, diretor, roteirista e montador de *Tensão no Rio*. Sua *mise-en-scène* utiliza com muita competência a paisagem e a arquitetura carioca, neoclássica, *art-déco* ou moderna. A trilha sonora, seja a original de Arrigo Barnabé, ao estilo dos tangos progressivos de Astor Piazzolla, ou os trechos de Béla Bartók e Anton Webern, evita o envolvimento emocional do espectador, tão comum às trilhas sonoras de segunda linha. Sublinha, como que racionalmente, o embaralhamento da ação. Há belos movimentos de câmera, e sequências inteiras dignas da sofisticação gustaviana. Não apenas a já citada do vidente, mas também a do encontro do ditador e sua amante numa tenda na beira da praia, composta com alternância de planos médios e gerais. Cena curta e de pouca interferência na trama, mas visualmente inesquecível.

Entretanto não é exagero afirmar que *Tensão no Rio* é feito de altos e baixos (os baixos mais na trama do que na encenação), sendo um filme interessante, porém frustrado. Foi a última obra de alguém que dedicou toda a sua vida ao cinema, e merecia uma filmografia mais extensa. No final da vida voltou a sonhar com outros projetos. Lembro de dois. Um filme de montagem, com trilha sonora original, apenas com os planos gerais de Humberto Mauro feitos no interior de Minas Gerais. E um de ficção sobre a chegada da família real portuguesa ao Brasil em 1808, não mais como chanchada ou comédia de costumes, mas recuperando o personagem injustiçado de Dom João VI, que Gustavo Dahl acreditava (com razão) ser uma espécie de herói fundador da nação brasileira. Pensava ele mesmo interpretar Sua Majestade. O que demonstra o conceito que tinha de si mesmo e seu papel na cultura brasileira. Nada modesto, porém absolutamente justificado.

ACERVO FUNARTE



POR JOANA NIN

DOSSIÊ
GUSTAVO
DAHL

CURTAS

A ARTE É LONGA, A VIDA É BREVE

provérbio latino citado nos créditos de *O tempo e a forma*,

GUSTAVO DAHL, 1967

Nos últimos anos de vida Gustavo Dahl andou muito preocupado em deixar registrada sua biofilmografia para a posteridade. Entre os projetos que listou e não teve tempo de realizar esteve uma coleção de DVDs – que possivelmente ainda venha a existir – contendo seus três longas-metragens e quatro curtas. A coluna dedica-se então a estes últimos, filmes de épocas e estilos bastante distintos, mas que por alguma razão mereceram destaque na seleta lista definida por ele meses antes de morrer.

Na ordem, a lista dos curtas que Gustavo gostaria de ver relançados – organizada enquanto fechava o número 52 da Filme Cultura – era: *Em busca do ouro*; *Museu Nacional de Belas Artes*; *O tempo e a forma*; *O cinema brasileiro: eu e ele*. Os filmes são hoje de difícil acesso, salvo para pesquisadores embrenhados em acervos cinematográficos. Mas há cópias de todos eles, felizmente. A preservação era a primeira preocupação do cineasta, sintonizada com seus últimos movimentos em defesa do cinema nacional.

No ano em que nasci, 1973, Gustavo fez *Museu Nacional de Belas Artes*, uma produção do Departamento de Filme Educativo do Instituto Nacional de Cinema – INC. O filme interpreta quadro a quadro a história do Brasil, utilizando o acervo do Museu. Na verdade, Gustavo utiliza esculturas, pinturas e peças decorativas expostas para descrever como se desenrolaram os fatos históricos envolvendo a colonização brasileira, com lentas panorâmicas e música barroca de fundo. Gustavo gostava de falar deste filme, por duas ou três vezes se lembrou dele quando defendia projetos de curtas sobre arte nas seleções para finalização de som no Centro Técnico Audiovisual (CTAv).

Com texto imponente e rebuscado, *Em busca do ouro*, 16mm, 1964, conta a história do apogeu e derrocada do garimpo no Brasil. Ao levar-nos do esplendor das igrejas ao soturno das minas de escravos, o curta esmera-se em planos cuidadosamente estudados, sempre sob tempo nublado. Uma gamela sobre o chão cravado de pedras de rio; um canhão abandonado no meio do mato sob diversos ângulos, para

Em busca do ouro



citar alguns. Gustavo assina roteiro e direção, mas no subtexto está também sua verve de montador.

O tempo e a forma, 1967, volta-se para o laboratório de restauração do Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional – Iphan. O filme abrange desde a narração do Genesis, a criação do mundo, às técnicas de restauro da memória. Em meio a catástrofes, furacões e demonstrações da indiferença da natureza com relação à existência do homem surge um plano terno e pessoal, a ex-mulher de Gustavo, Ana Maria Magalhães, com um bebê no colo, um dos filhos do casal. Aliás, Ana assina a montagem deste curta, que tem narração de Hugo Carvana. O filme concentra-se no empenho do homem em busca das formas, e discorre sobre a necessidade de preservar as criações humanas e os esforços empreendidos nesse sentido. Uma antecipação, como se vê, de suas preocupações mais recentes com a preservação de filmes.

A maior surpresa fica por conta de *O cinema brasileiro: eu e ele*. Experimento cinematográfico realizado na Itália e lançado em 1970, em nada se parece com os curtas anteriores, e nem com nenhuma outra obra de Gustavo Dahl. Um filme político com Ana Maria Magalhães e Leila Diniz, Ruy Guerra, Glauber e Saraceni, traz ainda imagens raras do cineasta em ação na moviola. A função de montador trouxe a ele algumas das maiores alegrias da vida. No curta, Gustavo aparece participando da aventura Difilm, experiência de distribuição de cinema brasileiro compartilhada com amigos, pouco mais de uma dezena de cineastas preocupados em ocupar o mercado com suas produções em pleno florescer do Cinema Novo. Na parede, lê-se: “Se é Difilm, é o melhor programa da cidade.”

Il cinema brasiliano: io e lui, título original, poderia ser lido como “Gustavo Dahl e o cinema: discutindo a relação”. Na época, dos longas, Gustavo só tinha *O bravo guerreiro*. Em tom livre e relaxado, o cineasta conversa com a câmera sobre o que pensa do fazer cinematográfico. Como sempre um grande frasista, diz, entre outras coisas: “o masoquismo é uma das chaves da cultura brasileira”, “filme político

tem que ser de ação, não de palavras” ou “entre a cultura culta e a cultura de massa, o cinema é a arte do futuro”. Segue-se uma série de imagens de conexão rarefeita, envolvendo africanos, Antônio Pitanga sendo entrevistado por Gustavo sobre como é ser negro hoje com relação ao tempo dos escravos e uma dança sedutora de Leila e Ana Maria na sala da casa onde foi realizada a filmagem.

Os quarto curtas não compõem um conjunto em si, não trazem unidade, mas sim refletem a diversidade de pensamentos e linguagens presentes na obra deixada por Gustavo Dahl. Realizados entre 1964 e 1970, os filmes percorrem caminhos distintos, porém trazem alguns fortes sentimentos presentes na pessoa do realizador. O amor pela pintura e o gosto musical – essencialmente europeu; a preocupação com a preservação do patrimônio artístico realizado pelo homem nos diferentes momentos da História; uma certa filosofia do cinema sem dispensar a importância do trabalho braçal, a exemplo da montagem; e as referências históricas do Brasil, as relações viscerais do país com suas origens, colonizadores e forte interferência africana. Os filmes estão entre 38 e 48 anos distantes dos tempos de hoje, ou seja, mais do que na hora de serem revisitados.

Museu Nacional de Belas Artes



DOSSIÊ
GUSTAVO
DAHLA PROMESSA,
DE GUSTAVO DAHL

Já vivemos tempos melhores. Mesmo na televisão aberta temos exemplos concretos. Vejam só um exemplo. Entre 1971 e 1995 a TV Globo produziu, com algumas interrupções, o programa *Caso Especial*, destinado a revelar novos nomes na teledramaturgia e na direção. Os 172 programas gravados revelam um interesse real em renovar quadros, através de um flerte com o teatro e também com o cinema, como também fez o *Globo Repórter* em relação aos documentaristas.

Assim, descobrimos no *Dicionário da TV Globo volume 1: Programas de dramaturgia & entretenimento* que autores consagrados na televisão (Janete Clair, Dias Gomes), na literatura (Osman Lins, Paulo Mendes Campos, Marcos Rey) e no teatro (Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos, Antonio Bivar, José Vicente, Oduvaldo Vianna Filho, Leilah Assunção, Isabel Câmara, Nelson Xavier) escreveram histórias curtas, ao lado dos então novatos Aguinaldo Silva, Gilberto Braga e Leopoldo Serran. Até mesmo o hoje escritor Bernardo Carvalho entrou nessa, e assinou dois trabalhos. Algumas vezes são adaptações de obras clássicas da literatura universal, ou da brasileira, de Jorge Amado a Clarice Lispector, mas na maior parte dos casos, inéditas. Entre os diretores, o mesmo esquema: vindos da TV (Daniel Filho, Fábio Sabag, Walter Avancini), do teatro (Ziembinsky, Paulo Afonso Grisolli, Paulo José) e do cinema (Roberto Farias, Roberto Santos, mais Alberto Salvá, Antonio Carlos Fontoura e Domingos de Oliveira – esses também autores). A empresa acreditava, com razão,

[FOTOS DE ARQUIVO CEDIDAS PELA TV GLOBO]

que essa misturada poderia dar bons frutos, lucrando ambas as partes. A hegemonia total da audiência (90% em determinado período) permitia todo tipo de ousadia renovadora.

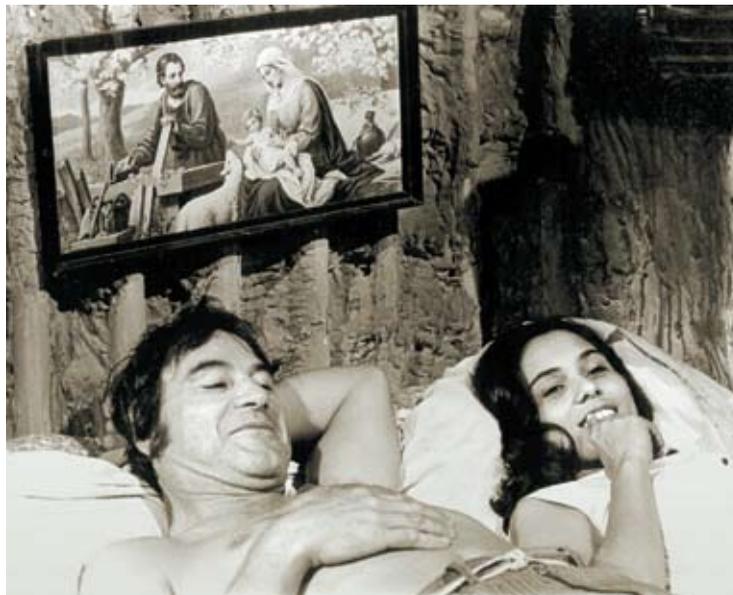
Assim, não é tanto de espantar que Gustavo Dahl tenha sido convidado, e aceito, dirigir dois programas para o Caso Especial no ano de 1976. Um deles, o segundo, *Gangster*, foi escrito pelo dramaturgo José Vicente e interpretado por Débora Duarte, Paulo César Pereio e Mário Gomes. Não pôde ser localizado no Centro de Documentação da Globo, ou não está em condições de ser exibido. Mas o outro, mais importante, sim. E merece registro e comentário, mesmo que breves.

A promessa, levado ao ar em 16 de abril, dura 50 minutos. Tem na sua ficha técnica profissionais de qualidade (trilha sonora de Edu Lobo, cenografia de Arlindo Rodrigues), apesar do orçamento apertado. Isso se contorna com um bom elenco, encabeçado por Leonardo Villar, Ana Maria Magalhães e Zeni Pereira. Mesmo em papéis periféricos ou meras pontas foi possível contar com atores do nível de Rui Resende, Ilva Niño, Antonio Pitanga, Jacira Silva, e a então minúscula Isabella Garcia, recrutados entre o numeroso *cast* da emissora.

Inspirado num caso verídico acontecido poucos anos antes em Periperi, na Bahia, *A promessa* foi não apenas dirigido, mas também escrito por Dahl, então com 38 anos. Crítico de cinema culto e sofisticado, montador premiado e diretor cinemanovista autor de dois longas de muito prestígio e pouca bilheteria, ele procurava um espaço profissional dentro das atividades audiovisuais. Precisava sustentar família, enfim, viver como um cidadão. Está nas vésperas de ser convidado para trabalhar na Embrafilme, fato que veio mudar sua trajetória, e também a da distribuição de filmes brasileiros no Brasil. É um momento muito especial, de transição.

A promessa é uma obra menor, mas nem por isso desprezível. Mesmo uma rápida análise nos revela muitos traços de interesse, e mesmo de autoria.

Como muitas locações são externas, o diretor ousou planos gerais e cenas com poucos diálogos. Isso é uma característica do cinema, da tela grande, mas quase uma heresia



na linguagem televisiva. Assistimos também volta e meia, alegremente surpresos, enquadramentos caprichados, utilizando uma profundidade de campo frequentemente desprezada na tela pequena. Isso compensa bastante as limitações da produção, que por sua vez condicionaram a dramaturgia a poucas locações. Basicamente o mar, o bar, o lar, a praia, a delegacia, o terreiro do candomblé. Essa dramaturgia, quando foca nos grupos sociais (e não na família do protagonista) se apresenta na forma de coro. Os boêmios do botequim, as lavadeiras na beira do rio, a roda de samba, os pescadores, os participantes do candomblé. Há um certo clima do cineasta mexicano Emilio Índio Fernandez, talvez *A pérola*, adaptação de um conto de John Steinbeck passado entre pescadores, que Dahl apreciava bastante. Mas, não podemos nem devemos esquecer que estamos diante de um produto industrial, feito com pressa, para ser assistido uma vez só, por milhões de pessoas simultaneamente.

Basicamente o enredo de *A promessa* trata de um pescador que, para escapar da má sorte, faz uma promessa num terreiro de candomblé, e em troca deve sacrificar a filha caçula. É o dilema de Abraão no Velho Testamento, de Agamenon na guerra de Troia e também de contos das *1001 noites* ou da Carochinha. Estamos, por outro lado, bem próximos da ambientação de *Barravento*, o primeiro filme de Glauber Rocha, obra pioneira do Cinema Novo. Mas o conflito principal gira em torno de como cumprir uma promessa, ou seja, também se refere a *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, ganhador da Palma de Ouro de Cannes, um “filme de qualidade” no caminho



inverso dos cinemanovistas. Entretanto, qualquer semelhança com esse último filme acaba aí. Pressionado pelo seu misticismo, o pescador leva a menina para o mar revolto (barravento significa exatamente mar revolto com súbita mudança de ventos), e ela desaparece. Ao contrário de *O pagador*, que tem uma posição liberal e ecumênica em relação ao culto afro-brasileiro, *A promessa* é como *Barravento*, que condena o candomblé já num letreiro antes do filme como causa do atraso da população, e não como o seu efeito. Mas vai ainda mais longe. No filme de Glauber o feitiço é desmascarado e a solução é ir para a cidade grande se modernizar. Em *A promessa*, o feitiço venceu e tem de ser punido. A mulher do pescador, ao saber da morte da filha, vai na delegacia e denuncia o marido, que é então preso e acaba a história. É o Estado que intervém contra o atraso e a superstição. O candomblé como o ópio do povo, e a figura feminina como agente transformador. Exatamente como um filme da primeira fase cinemanovista.

Estreado na enxurrada da programação televisiva, o filme teria passado em brancas nuvens caso não tivesse sido espinafreado por um jovem crítico num jornal da imprensa nanica. O motivo era nobre, pois desde dois anos antes, com *O amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos, a esquerda já compreendera que a cultura popular (leia-se candomblé) também pode ser libertadora. O texto era panfletário, pretensioso, agressivo, quase ofensivo, como podem ser frequentemente os textos das pessoas jovens. Esse crítico era eu. Hoje, quase 40 anos depois, revendo *A promessa* no Centro de Documentação da emissora, percebo uma ambiguidade oculta, porém muito significativa. Em nenhum momento vemos a mãe de santo pedir o sacrifício da menina. E, nas cenas da jangada na tempestade, também não testemunhamos o pai atirá-la ao mar. São elipses que o espectador deve preencher. Portanto, temos outras possibilidades, além da óbvia. O sacrifício pode ser uma decisão do pescador, e não uma imposição religiosa. Ele é um assassino que merece, sem dúvida, ir para a cadeia. Mas e se a menina sumiu na tempestade, sem que o pai a tenha sacrificado? Então ele é inocente e sua prisão é injustificável. Você decide.

Como vemos, há um rico subtexto a ser explorado. Dahl, mesmo trabalhando dentro da indústria de entretenimento, realizou uma obra bastante pessoal. E não poderia ser de outra forma.

A CONSCIÊNCIA DO OLHO, DA DISPOSIÇÃO E DA CENA

Embora o termo de origem francesa *mise-en-scène* seja muito usado por cinéfilos no Brasil e mundo afora, não é fácil precisar o seu sentido. O mais comum seria traduzi-lo como encenação, mas há um aspecto fundamental no verbo “*mise*”. A tradução literal, “pôr-em-cena”, nos lembra que há escolhas em jogo – mais do que encenar um texto, é preciso definir o que é apresentado, o que o filme permite ver e ouvir. A forma de apresentar a cena, a disposição das informações e a perspectiva do olhar tornam claras as intenções de cada filme, aquilo que move cada um deles – são os gestos que os definem, sejam filmes narrativos de ficção, documentais ou não narrativos. Jacques Aumont, em certo ponto do seu livro *O cinema e a encenação* (Ed. Texto&Grafia, de Lisboa), nos relembra que a “cena” do cinema não se reduz à cena do texto teatral, mas à disposição visual e sonora dos elementos cinematográficos, inclusive o modo de pô-los em sequência: trata-se de “pôr-na-tela”. À primeira vista é uma ideia vaga o suficiente para valer ao gosto do freguês – é o que acontece, de certo modo, com a versão francesa (e é o problema que, no seu livro, Aumont consegue dimensionar).

Vista segundo uma certa tradição, a relação entre o olhar e isso que se costuma chamar de *mise-en-scène* é de oposição, uma oposição que diferencia o cinema documental do cinema ficcional: o documentarista é aquele que seleciona



DIVULGAÇÃO

Orson Welles em *Verdades e mentiras*



um objeto para observar, enquanto o ficcionista é aquele que cria uma cena, uma sucessão de acontecimentos articulados entre si. No entanto, filmes feitos em nossos dias têm à disposição pontos de partida mais complexos. Vários documentários tornam claro que provocam cenas diante de si (como se vê por exemplo nos filmes de Eduardo Coutinho, mais claramente em *Jogo de cena* e *Moscou*). E as ficções, por sua vez, podem explicitar determinados aspectos cênicos que não são inteiramente controlados (tanto os registros de pessoas e ambientes reais como o recurso ao improviso dos atores, por exemplo) ou podem dar a impressão de registrarem cenas dentro de outras cenas – ou a partir de outras cenas, tornando claras as suas referências. Se hoje alguém pode acusar o cinema de decadência, depois de um percurso de mais de cem anos, essa decadência certamente não ocorre por falta de conhecimento ou reflexão sobre a sua própria história, sobre as linguagens, os estilos, os enredos, os movimentos e os objetos que o compuseram. Há cerca de um século, a compreensão imediata que se podia ter dos registros e construções de imagens em movimento ainda podia justificar alguns equívocos pueris, mas o passar dos anos amadurece os olhares. Talvez a lenda sobre o pavor que os primeiros espectadores sentiram diante do trem do filme de Lumière seja apenas uma lenda, mas todas as crianças que um dia descobriram vampiros e monstros projetados em salas escuras sabem que o engano cinematográfico é cheio de verdade.

Essa verdade não é uma visão direta da realidade: qualquer coisa, seja uma pessoa ou uma pedra, uma vez filmada, não “está” propriamente no cinema, ela continua no mundo. Ao registrar a pedra e a pessoa, a câmera cria outras coisas: suas imagens. A imagem ganha existência própria, torna-se algo em si – esse fundamento moderno das artes foi apontado primeiro pela pintura, ainda no século XIX por Cézanne, depois de forma explícita no célebre quadro *Isto não é um cachimbo* de René Magritte. No entanto, essa existência própria não apaga a dívida que as imagens têm com as coisas. A clássica distinção proposta por André Bazin entre os cineastas “da imagem” (como os expressionistas) e os cineastas “da realidade” (como os neorealistas) parte dessa separação entre imagens e mundo, mas obscurece os pontos de fricção: um filme que pretenda retratar “a realidade” se vê instado a apresentar imagens “justas” do que filma (algo já ironizado por Jean-Luc Godard numa frase célebre: “não uma imagem justa, mas justamente uma imagem”); e um filme preocupado com a organização dos elementos audiovisuais, se não investir na abstração pura, estará sempre se remetendo a coisas e percepções do mundo, nem que seja como metáfora ou ironia, nos sentidos amplos que se pode dar ao velho conceito aristotélico de mimese.

Esses pontos de fricção entre as imagens e o mundo deixam evidente qual é o laço que amarra, no cinema, o olhar e a cena: é a propriedade que a imagem tem de apresentar os indícios visíveis do que é registrado. Como já se disse, tanto a cena inventada sempre faz uso de aspectos reais como o recorte de olhar gera mudanças na percepção das coisas e mesmo nelas próprias.



Os usos constantes do que se conceituou como dispositivos – os gestos estruturantes que definem conceito e procedimentos de um filme, como a duração determinada do plano ou o modo de movimento da câmera, por exemplo – derivam de uma espécie de crise de desconfiança do espectador, constante tanto nas ficções como nos documentários, uma desconfiança de quem já sabe observar os métodos de olhar e encenar. Essa crise, de certo modo, provocou os temores tão falados sobre fim da cinefilia, fim da encenação e fim do olhar – ainda hoje, numa época em que os filmes seguem sendo feitos em ritmo de produção e difusão contínuas e crescentes. Mas o indício claro dos filmes sendo feitos, para os mais temerosos, não comprova a sobrevivência da *arte* do cinema (ou, pelo menos, não *daquela arte*).

A atenção crescente dada aos aspectos de criação dos filmes a partir desses ditos dispositivos parece ser um indício da disposição em fazer um outro movimento para resolver essa crise de desconfiança e tornar indistintos olhar e *mise-en-scène*. Desse modo, a relação que se cria entre o espectador e as imagens apresentadas se pretende mais explícita e consciente: o dispositivo dá a regra – que pode ser subvertida, mas é fundamentalmente explícita. Desse modo, o espectador pode acreditar que vê com clareza, naquilo que o filme apresenta, quais são os aspectos previamente definidos e o que é *real* (e, é claro, ele pode ser novamente enganado pelo jogo da ficção narrativa). Talvez seja por essa razão que filmes baseados em dispositivos tenham parecido tão interessantes para críticos e novos realizadores nos últimos anos.

Esta preocupação com o olhar e a encenação, no entanto, de certo modo se marginaliza cada vez mais no universo do cinema, uma vez que o polo de indústria rentável fica cada vez mais distante dos circuitos de “arte e ensaio”. É certo que ainda podem ser feitos grandes filmes a partir de olhares do mundo (vejam-se, por exemplo, os documentários recentes de Werner Herzog, como *Caverna dos sonhos esquecidos*), a partir de encenações clássicas ou inovadoras (dos filmes de Spike Lee aos de Pedro Costa, centenas de cineastas de hoje podem ser lembrados) e a partir de dispositivos rigorosos ou subvertidos. Há inclusive os filmes que conseguem compreender e somar esses gestos de invenção, unindo cenas planejadas a olhares históricos e dispositivos de registros (o precursor *F for Fake*, de Orson Welles, *Close-up*, de Abbas Kiarostami, e *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci, são alguns exemplos). Mas, se antes a indústria garantia espaço amplo para a difusão e renovação dos olhares cinematográficos, sustentando a carreira de grandes encenadores, hoje isso parece se tornar raro. É certo que o estilo sofisticado de narração nunca foi de fato necessário para o sucesso comercial de um filme, mas a escala gigantesca de publicidade que o cinema do *star system* e dos *blockbusters* alcançou tem tornado a indústria, nos últimos anos, cada vez mais acomodada à reprodução descuidada de modelos de sucesso (veja-se o caso das dezenas de filmes baseados em HQs e afins). Mas não há razão para tintas apocalípticas: tanto no centro como nas bordas da grande indústria eventualmente surgem filmes fortes e alguns cineastas de talento conseguem se estabelecer.



Caverna dos sonhos esquecidos

O problema se torna mais gritante, no entanto, nos lugares em que se procuram desenvolver protótipos de indústria de filmes, tal como no Brasil das últimas décadas. O esforço de reprodução de modelos industriais externos ainda provoca resultados catastróficos de filmes pretensamente “de grande público”. O “apuro técnico” dos filmes recentes de grande porte parece tentar exorcizar o fantasma da precariedade que caracterizou tantos filmes desde as chanchadas, mas a disposição para imitar modelos com certa grosseria parece se repetir, se não mais por pobreza financeira, devido ao receio ou preguiça de reinventar os modelos. Isso é visível em boa parte das comédias e demais filmes de grande público recentes (excetuando-se realizadores experientes, como Babenco e Daniel Filho, e o caso raro dos dois *Tropa de elite*). Afora estes, nos melhores casos há filmes que sustentam suas opções com dignidade (como *Nosso lar*); noutros casos, piadistas parecem ter tomado o lugar dos atores de comédias. Ou alguns filmes parecem tratar atores como piadistas, o que não é diferente – e esta é uma definição possível para a disposição dominante nas comédias atuais. Trata-se, sobretudo, de um problema de ambição: adequar-se a um sistema de comércio não obriga necessariamente a abdicar de uma ambição de cinema. É uma escolha, uma disposição – que, com alguma competência nos aspectos ainda preponderantes, pode resultar em bom acordo com um público numeroso. Enquanto isso, surge uma nova cena de realizadores e filmes de baixo custo – e difusão restrita aos mais interessados, aqueles que não se dispõem a ver filmes por distração.

Seja como for, não se pode atribuir a um espectador das salas de cinema hoje, depois de mais de um século de história, a ingenuidade de não reconhecer olhares, encenações e construções nos filmes que assiste. Não seria justo dizer que as pessoas do público não sabem o que estão comprando, sejam coleções de efeitos especiais ou neochanchadas. Ninguém permanece acreditando por toda a vida nos vampiros e monstros que viu “de verdade” na infância. É provável que o ensino das regras básicas da linguagem audiovisual para os jovens pudesse evitar vários usos de má-fé (tanto no jornalismo como na propaganda), mas é difícil acreditar que, por ignorância, uma pessoa do século XXI não saiba diferir o que é o mundo e o que é um filme. Nesse sentido, por mais que as bilheterias mostrem movimentos de manada, em que poucos filmes são vistos por milhões, dentro das manadas há indivíduos que estão escolhendo o que fazem com seus tempos, suas atenções e percepções. Se o panorama genérico dos filmes indica o desinteresse generalizado pelas artes da encenação, isso não significa que os espectadores não percebam, mesmo que de forma intuitiva, as encenações e suas características.

A crença de que os espectadores têm conhecimento básico e capacidade intelectual para



A serbian film

não confundir encenações e realidade é o que justifica o fim da censura. Isso se trata, antes de tudo, de compreender e respeitar o que é o espectador de um filme no início do século XXI. No entanto, como já foi dito no início desse texto, certos termos podem ser usados a gosto – e adquirir sentidos reveladores em outros contextos. Encenações políticas, gestos impeditivos e dispositivos jurídicos: para além de proibirem um filme péssimo como *A serbian film* (ironicamente, tão moralista e boçal quanto seus censores), estas tenebrosas movimentações comprovam que as relações de poder entre os espectadores e as imagens são menos livres e conscientes do que as relações de olhar.

Isso deixa evidente, mais uma vez, a forte conotação política que existe em reivindicar a consciência do olhar nos dias de hoje: a capacidade do espectador de, após mais de um século de cinema, poder observar e compreender as disposições e as cenas que compõem o seu universo audiovisual. Trata-se, a seu modo, de uma forma de alfabetização. Ninguém precisa conhecer amplamente a história e os estilos de cinema para compreender conscientemente o fluxo de imagens, assim como ninguém precisa escolher ser um leitor parnasiano ou modernista para aprender uma língua. E a censura a filmes de ficção (mesmo os ruins) não se justifica justamente porque é como tratar a todos como analfabetos.



Ceci n'est pas une pipe.

CULTURA, MERCADO, DIAS ATUAIS

DOSSIÊ
GUSTAVO
DAHL

Quando Gustavo Dahl formulou nos anos 70 o famoso axioma “mercado é cultura” lançou uma ponte entre pensamentos e movimentos antes apartados no âmbito da produção cultural. Ponte que seria atravessada nas duas direções, ou seja, seus sinais foram lidos e interpretados de formas completamente distintas após o momento Embrafilme. Quando foi lançada não como tese mas como diretriz política, produziu resultados importantes que seriam difíceis de visualizar hoje. Porém, o contexto atual de ascensão e “descoberta” das classes C e D e de conflitos entre o que seriam as dimensões culturais e econômica do cinema nacional torna a reflexão atraente e necessária. Hoje, no contexto digital e de uma democracia de quase 200 milhões de habitantes, onde aproximadamente apenas 15% da população frequenta salas de cinema, vale a pergunta: qual seria o sentido do axioma de Dahl em dias atuais?

Em primeiro lugar, deveríamos evitar a armadilha de depreender o sentido inverso da frase, algo como: “cultura é mercado”. A diferença gramatical não é sutil, porque dizer que “casa é verde” não é o mesmo que dizer que “verde é casa”. Parece-me claramente implícita na frase original a compreensão de que a cultura é uma esfera mais ampla que o mercado, logo irreduzível a ele. A novidade está em reconhecer que, no mercado, a circulação da cultura tem parte de seu destino definido, logo é preciso atuar sobre ele, para conter a força avassaladora das estruturas economicamente consolidadas sobre aquelas que estão em fase de consolidação, ou em fases anteriores ainda mais delicadas de constituição como fluxos culturais informais.

A frase, nos anos 1970, enunciava assim um raciocínio lúcido sobre o papel do Estado, mais que uma ontologia dos dois termos. O axioma, quando formulado, estava endereçado para a ótica da atuação governamental, mais que para a ótica do produtor ou dos cineastas. Entretanto, seu impacto sobre os filmes da época é bastante evidente.

Nos anos 70, a frase surgia num momento de intensa efervescência intelectual e estética do cinema brasileiro. Lá, a questão emergia oportunamente para discutir e atualizar as diversas formas de gestão e de representação que poderiam reconquistar um público que o primeiro Cinema Novo não alcançava pelo que se avaliava como “hermetismo”. Apesar de viver um período autoritário e de censura, paradoxalmente o Brasil produzia uma variedade de filmes extraordinária, filmes qualificados de grande público, médio público, e público reduzido. E as propostas estéticas vinham acompanhadas de uma política cinematográfica integrada. Os ciclos “Jorge Amado”, “Roberto Carlos” e “Nelson Rodrigues”, os filmes históricos e os filmes policiais ou dramas sociais consolidaram uma importância enorme. Na mesma época, em paralelo, um cinema independente, sem concessões intelectuais, com projetos estéticos radicais e contundentes manteve a força que já manifestava dez anos antes, na esfera dos documentários ou do cinema marginal. Como essa convivência foi possível? Mais tarde filmes adolescentes e infantis, com o universo do surfe ou com as aventuras dos Trapalhães, completaram um repertório versátil e flexível que abraçava mais que um terço da audiência.

O movimento da frase de Dahl vinha na direção de coroar a força simbólica do cinema moderno brasileiro com uma necessária astúcia econômica. Em que pese o alijamento e escanteamento de movimentos paralelos relevantes, como o cinema da Boca, e o sufocamento de produtores independentes na rabeira do crescimento da própria Embrafilme, que não foi percebido à época como fenômeno complementar – mas estigmatizado como concorrencial –, o movimento geral buscado era de convergência. Convergência entre uma visão forte no plano cultural e uma visão consistente no plano da estratégia de luta por inserção social mais ampla. A força da Embrafilme baseou-se no fato de que eram as mesmas instâncias que pensavam as dimensões cultural e econômica do cinema.

ambiente de discussão, crítica e diálogo. Não apenas dentro do cinema, mas do cinema com outras esferas. É certamente um desafio transponível integrar estas dimensões com critérios de desconcentração e transparência. Os mecanismos de controle e diálogo, de simplificação do Estado estão mais desenvolvidos que há 40 anos. As demandas de participação e democracia direta também, e tudo indica – e essa é uma boa notícia – que não há retorno a partir daqui. O momento é também oportuno porque a emergência das redes sociais não derrotou apenas as autocracias do norte da África, mas também os modelos de negócio tradicionais e de administração dos assuntos culturais do norte do hemisfério. O estado de perplexidade e reatividade ainda não foi substituído por outro de inovação e reinvenção. Há um vazio de definições

Os mecanismos de controle e diálogo, de simplificação do Estado estão mais desenvolvidos que há 40 anos. As demandas de participação e democracia direta também, e tudo indica – e essa é uma boa notícia – que não há retorno a partir daqui.

Hoje, as circunstâncias levaram o cinema brasileiro a se organizar de outra forma. Há os que se autodenominam ou são denominados de segmento econômico e outros que se autodenominam ou são denominados de segmento cultural. Por isso mesmo, uma eventual aplicação da frase de Dahl aos dias de hoje deveria ser, no meu entender, o mesmo. A interpretação, hoje, deveria recuperar a lógica abrangente e não dicotômica. Em que pese o ritual do cinema ser hoje muito diferente dos anos 70 – no plano técnico, dos roteiros, nos públicos que frequentam, na lógica promocional e cultural mais ampla – no plano de uma gestão estratégica, as questões culturais, tecnológicas e econômicas não podem ser pensadas e planejadas em separado. A sua gestão deve ser integrada, como forma de compreender o cinema como um sistema complexo e dinâmico que depende de todas as suas dimensões para se desenvolver. Das escolas de cinema a um robusto sistema de coprodução internacional. Dos curtas aos longas. Todos os segmentos deveriam estar contribuindo para um genuíno sistema de inovação. Partes que devem ser estimuladas a interagir e compartilhar espaços. Esta é uma das razões que torna fundamental e central um

e de reformulação jurídica. Uma excelente oportunidade para redefinir geopoliticamente o lugar cultural do Brasil no mundo, se a sociedade e o Estado brasileiros em seu conjunto entenderem que esse é seu papel.

A essas duas dimensões, deve-se articular uma terceira, a social, sem a qual estas duas enfrentam os limites da exclusão cultural de milhões de brasileiros, mantendo assim o muro acintoso que separa os que frequentam cinema e os que não frequentam. Não apenas cinema, mas outros equipamentos culturais. Sem a derrubada deste muro, o entrenchamento do cinema nacional condena-o a girar em falso sem encontrar oxigênio para revigorar-se. Não se trata de encontrar “o público” como se este fosse uma entidade abstrata, mas de encontrar a sociedade brasileira em sua complexidade, diversidade, conflitos internos, demandas existenciais e enorme dinamismo. A política cinematográfica deve colocar em segundo plano seu DNA corporativista para aliar-se com políticas públicas mais amplas que tenham foco no acesso, na expansão do circuito exibidor (como hoje busca a Ancine) e na continuidade



de projetos como o Mais Cultura, Pontos de Cultura, Vale Cultura e outros que venham a ser criados. Estas políticas devem consolidar-se então como políticas de Estado, em conquistas definitivas da sociedade.

No caso do cinema autoral ou independente, ou de conteúdos que inovam na busca de formatos para TV a cabo, internet, e outras mídias, será um grave erro imaginar que seu destino natural é o circuito restrito de festivais. Com a convergência tecnológica, a dinâmica da cauda longa e a aprovação do PLC 116, as demandas para os conteúdos estigmatizados como alternativos tornam-se cada dia maiores. O desafio é formatar circuitos e empacotamento coerentes com novos conteúdos e novos públicos, que se

A constituição aqui de uma inteligência nas distribuidoras, semelhante à que constituiu o Estado na época da Embrafilme, é um desafio não contornado. Deve-se atentar para a importância da pluralidade e renovação de gêneros, para a sua articulação com a vitalidade cultural da música brasileira (bem-sucedida, sempre que ocorre), com a necessária fundamentação em pesquisas, e para capacidade de renovação e articulação com novos públicos. É preciso caminhar até o outro lado do muro e verificar o que desejam espectadores que não têm tradição de se relacionar com o filme brasileiro. Nessa direção, há muito a fazer no investimento maciço em desenvolvimento e pesquisa, valorizando aqui as partes criativas do processo, hoje o elo frágil. Tal valorização dos criativos como protagonistas é perfeitamente compatível

É no próximo ciclo, ainda não definido, que a condição estrutural de um país produtor de conteúdo audiovisual em língua portuguesa pode reservar um outro patamar de atuação e influência.

tornam sujeitos culturais com demandas subjetivas que não foram até aqui percebidas como legítimas e assim atendidas. No caso mais específico das formas tradicionais de distribuição, seria necessário compreender e desenvolver o enorme potencial de um circuito de arte e ensaio, que é também, embora não apenas, um poderoso segmento econômico ocupado hoje por empresas estrangeiras ciosas de seu domínio nesse campo. Aqui deve ser claramente afirmada a vitalidade do cinema moderno brasileiro como condição indispensável do dinamismo cultural não apenas desse circuito, porque ele acaba por transcender e qualificar indiretamente os projetos de outras áreas da cultura e, por mais paradoxal que possa parecer, dos próprios projetos formatados para as massas.

No caso dos filmes de gênero, o Brasil tem grandes desafios na construção de ciclos e gêneros. A lógica de produção “por projetos” preponderante da retomada até aqui tende a ir na contramão do tipo de acúmulo e senso de planejamento necessários para alimentar e estabelecer um gênero cinematográfico. Não por acaso, a transplantação de modelos bem sucedidos na TV se tornou uma opção econômica à mão.

com o novo papel dos produtores, que devem emergir decisivamente para configurar um novo modelo de produção cinematográfica no Brasil. Aqui é preciso compreender o roteiro não como certeza do filme, mas como filtragem necessária, decantação. Mas para isso, o Estado deve investir nas etapas de criação e pesquisa – nos formatos mais diversos – um volume que tornasse possível uma relação número de roteiros/ número de filmes realizados maior do que existe hoje. Ao mesmo tempo, a coprodução internacional pode significar intercâmbio tecnológico e parceria cultural mais profunda, identificando e transplantando os conhecimentos que são necessários imediatamente. Ao mesmo tempo em que os parceiros da área tecnológica podem ser recrutados e instados a pensar o que será o audiovisual/cinema não daqui a três anos, mas daqui a 20 anos. É no próximo ciclo, ainda não definido, que a condição estrutural de um país produtor de conteúdo audiovisual em língua portuguesa pode reservar um outro patamar de atuação e influência.

Para o produtor restam tarefas criativas igualmente relevantes: se faz necessário compreender culturalmente os segmentos hoje excluídos do acesso cinematográfico, para

dialogar com novos valores, sentimentos e perspectivas culturais da sociedade brasileira, que vive hoje intenso dinamismo e transformação. Esta compreensão deve basear-se cada vez mais em investimento nesse mapeamento. Desta forma, estas transformações poderiam ter no cinema um campo de compreensão e antecipação. A mera transplantação de formatos bem sucedidos na televisão pode cumprir uma etapa efêmera, e assim com grandes riscos para o investimento de longo prazo.

A questão faz todo sentido se o Estado é o personagem principal do estímulo ao desenvolvimento do setor – como foi, é, e será por algum tempo – e se o mercado é regulado para que não permaneçam monopólios e distorções.

ou onipresente e centralizador, que termina por esmagar os agentes que outrora estimulou.

O Estado tem que se preparar para estimular e dialogar com agentes estratégicos fora dele, sem, porém, desidratá-lo. Se é desidratado passa a ser gerido por grupos de interesse, sejam eles quais forem. E participar das decisões, agregando inteligência e conteúdo. Uma visão atualizada sobre “mercado é cultura” afirmaria o enfoque internacional e geopolítico como premissa básica de qualquer desenvolvimento. E também a de que o Estado é ente decisivo, se democrático e eficiente. Esses consensos são difíceis, basta ver o exemplo inglês, onde o governo hoje desmonta a UK, agência criada por Tony Blair e que David Cameron

“sobra para os cinemas nacionais a defesa de uma parcela do seu próprio mercado interno, que seja suficiente para viabilizá-los, bem como uma aliança estratégica e tática entre si”

A formulação proposta por Dahl ganha assim sua conotação contemporânea. A questão deve entrar em pauta, pois do ponto de vista orçamentário, o investimento no cinema brasileiro hoje é maior que nos anos 70. Houve muito crescimento do orçamento no governo Lula. Há mais recursos, e uma variedade maior de mecanismos à disposição. Etapas foram superadas. Há um inédito investimento nas distribuidoras nacionais para organizar um campo forte nesse sentido. Ao contrário do período Embrafilme, não vivemos na polarização e tensão do período autoritário, mas na confusão trepidante da democracia. As possibilidades hoje seriam em tese maiores para avançar no desenho dessa integração. E não resta dúvida que o rendimento geral seria outro se estas dimensões interagissem, e se houvesse essa capacidade de planejar. E não se trata de regredir a uma visão do nacional e do popular que não perceba nossa profunda interligação global, o dinamismo da língua portuguesa, o novo papel político do Brasil no mundo, a necessidade urgente de integração latina e de parcerias com a África e Brics. Ou que não perceba a maior necessidade de democracia interna, de equilíbrio entre as regiões brasileiras e de investimento em cidades de médio e pequeno porte. Nem um retorno à ideia do Estado ausente,

suprime do arcabouço institucional. Com corte de gastos, crise econômica, a única blindagem para a área cultural é a construção de amplos consensos políticos.

No plano doméstico, para a maior racionalidade e eficiência do recurso público investido, seja de renúncia ou direto dos fundos públicos, deve-se fortalecer a capacidade de planejamento das instâncias públicas e privadas, sua maior coordenação, e a superação progressiva da lógica randômica de projetos. Para isso, um ciclo de afirmação política da agenda cultural deve ganhar contornos institucionais e consensuais mais amplos.

Quarenta anos depois, mesmo sem precisar circular pelos analógicos correios do século XX, ainda “sobra para os cinemas nacionais a defesa de uma parcela do seu próprio mercado interno, que seja suficiente para viabilizá-los, bem como uma aliança estratégica e tática entre si”, como disse Dahl no seu belo discurso de abertura do III Congresso Brasileiro de Cinema.

Alfredo Manevy, 34, doutor em audiovisual pela USP. Professor da Universidade Federal de Santa Catarina. Foi Secretário de Políticas Culturais e Secretário Executivo do MinC do governo Luiz Inácio Lula da Silva (2006-2010).



México. Esse escopo bem delineado não impede, contudo, que se infira uma visão mais ampla do que os dois cineastas representa(ram) para o imaginário crítico do continente.

Ao longo do livro, Eliska destaca trechos de críticas que denotam a percepção de Glauber ora como “gênio”, capaz de retratar o Brasil para além das facilidades da alegoria e do naturalismo, ora como epíteto de um nacionalismo algo tacanho e veiculador de um exotismo para exportação. De qualquer forma, em sua “sociologia da crítica”, a autora encontra um movimento de reciprocidade: Glauber teria sido de certa forma uma construção da crítica, assim como também teria forjado, com seu discurso de autorrepresentação altamente influente, um cânone para a crítica latino-americana dos anos 1960. Um cânone baseado nas propostas do Cinema Novo e que continuaria a prevalecer nos anos 1990 e 2000.

Se Glauber era o protótipo do autor, cuja biografia se colava à obra, e cujas características pessoais (barroco, por exemplo) se identificavam com a realidade do país, Walter Salles é visto como um cineasta pessoalmente à parte do seu cinema e mais associado a um certo “internacional-popular”, em lugar do “nacional-popular” dos anos 1960. Mas enquanto a crítica brasileira usa essa diferença para rejeitar a ideia de uma continuidade entre os dois diretores, parcela considerável da crítica latino-americana vê a continuidade apesar disso. E vai apontar, de *Terra em transe* a *Diários de motocicleta*, um viés de pan-latino-americanismo revolucionário que evocaria José Martí, Bolívar e Che Guevara.

O livro não se detém nesse aspecto, mas vale lembrar que a autorrepresentação também afetou a imagem de Walter Salles, na medida em que ele reiteradamente rendeu tributo ao legado do Cinema Novo, sobretudo nas entrevistas e pronunciamentos dos anos 1990. Embora colocando-se sempre na posição de discípulo, Walter contribuiu para fortalecer o vínculo que os críticos latinos já identificavam,

Terra em transe

âvidos por historicizar a inserção do cinema brasileiro no contexto continental.

Eliska analisa a visão dos críticos latinos a respeito de espaço, tempo, povo e outras categorias nos filmes de Glauber e Walter. Lança mão de teorias de André Bazin, Michel Foucault, Hannah Arendt, Octavio Ianni e outros para embasar seu método. Identifica contradições, faz paralelos, extrai sentidos comuns ou discordantes. Coloca-se, principalmente, uma série de perguntas sobre a crítica como “empreendimento canônico” e as mudanças de atitude crítica que poderiam determinar as eventuais diferenças no tratamento concedido a Glauber e Walter nos seus respectivos tempos. A partir do exame dos textos alheios, Eliska vai enveredando para suas próprias conclusões, que envolvem tanto o cinema como a crítica.

De todas essas conclusões, a única que me pareceu frágil foi a do último capítulo, em que Eliska enfoca as dificuldades do público médio para apreender o cinema de Glauber. Num desdobramento desse raciocínio, ela acaba por aproximar os dois cineastas na busca de um certo “bom gosto culto”. Minha impressão é de que a linguagem cifrada e barroca de Glauber não buscava exatamente um bom gosto, mas uma expressão de força. A meu ver, essa distância entre o gesto épico de Glauber e o engenho humanista de Walter é, mais que denominador comum, um dado de complexidade nessa dialética que o livro explora tão bem.



Diários de motocicleta



E agora, Ana Luiza? ▶ Se Jorge Furtado é citado como um cineasta que postergou por anos a realização do primeiro longa, o que dizer de sua sócia **Ana Luiza Azevedo**? Entre o primeiro curta e o lançamento de *Antes que o mundo acabe* em 2009 transcorreu-se um quarto de século, ocupado com a direção de vários outros curtas e o trabalho como assistente de direção, roteirista e produtora de longas e séries para TV.

Por que você demorou para dirigir o primeiro longa?

Sempre me envolvi muito com outros trabalhos da Casa de Cinema, os filmes dirigidos pelo Jorge Furtado e Gerbase, e acabava me dedicando muito pouco a desenvolver o meu próprio projeto. Até que ganhei um prêmio de desenvolvimento de projeto da Ancine e comecei a colocar o meu projeto como prioridade.

Como avalia o seu trabalho em *Antes que o mundo acabe*? No que acertou e o que mudaria? O que aprendeu com o trabalho?

Gosto bastante do resultado do filme. Mas eu não sou a melhor pessoa para avaliá-lo. Prefiro ouvir a avaliação do público e dos críticos, que têm maior distanciamento para analisá-lo. O que eu gostaria de ter feito diferente é o trabalho de distribuição, mas aí eu já aprendi que sempre vamos achar que poderia ter sido diferente.

Sua proposta de trabalho é na linha de filmes com viés regional, como *Antes que o mundo acabe*, ou este foi um caso específico? Até que ponto o fato de você fazer parte da Casa de Cinema influencia na escolha dos argumentos?

Não acho que *Antes que o mundo acabe* tenha viés regional. É uma história que poderia se passar em qualquer parte do Brasil e do mundo. Tem, sim, um sotaque gaúcho, porque foi filmado aqui. E foi filmado aqui porque eu moro aqui. Se fosse filmado no interior de Minas, teria outro sotaque e seria lindo.

Eu sou uma das sócias fundadoras da Casa de Cinema. Os argumentos filmados dependem da vontade de cada diretor e das possibilidades de produção.

Por que optou por fazer *Antes que o mundo acabe*?

Escolhi filmar *Antes que o mundo acabe* quando meus filhos leram o livro e achei que seria uma boa história para ser adaptada. Meus sócios toparam comprar esta bronca comigo. E aí foram-se seis anos de batalha. Normal.

Você tem uma predileção por filmes infanto-juvenis?

Não. Acho fundamental que tenham mais e mais filmes brasileiros para o público infanto-juvenil. E foi delicioso trabalhar, divulgar e discutir o filme com este público. Mas não pretendo me dedicar apenas a este público, não. Minha definição de fazer um ou outro filme depende da história: qual história contar e como contar. Se é uma história que me interessa, que fale sobre algo que eu ache importante e que tenha elementos interessantes para brincar com a narrativa, aí vou pensar em adaptar.

Como avalia a recepção ao seu longa?

Antes que o mundo acabe teve uma ótima recepção de crítica e público. Acho que fomos poucos ousados na distribuição. Teríamos que ter mais investimento e investimentos mais dirigidos para atingir um público maior.

No que está trabalhando atualmente e quais são os seus projetos futuros?

Tenho trabalhado muito em séries para televisão. Em 2008 dirigi *Fantasia de uma dona de casa* para a RBSTV; em 2009 *Decamerão*, junto com Jorge Furtado, para a TV Globo; em 2010/2011 *Mulher de fases* para a HBO; e agora estou trabalhando num projeto de outra série para a TV Globo. As séries de TV têm dado uma grande possibilidade de

Antes que o mundo acabe



exercício e pesquisa de linguagem, além de viabilizar a produtora. Estou trabalhando num projeto de longa, também, mas bastante embrionário. Além destes trabalhos de direção, ainda faço a programação e coordenação no Cine Santander Cultural e me envolvo em todos os projetos da Casa de Cinema.

Como você se define? Diretora de cinema? Diretora de TV? Roteirista? Produtora?

Tudo isto. Não tem como ser diretora no Brasil sem ser um pouco produtora, mesmo que quem pegue no peso da produção sejam as minhas sócias Nora Goulart e Luciana Tomasi. Poder dirigir para cinema e televisão é fundamental para a qualificação e sobrevivência. E acho um privilégio ter trabalho tanto para um veículo como para o outro. Foi-se o tempo em que a televisão e o cinema andavam em caminhos diferentes.

Como foi a sua formação no audiovisual?

Trabalho em audiovisual desde 1982. Tenho formação de artista plástica. Fui trabalhar em televisão e trabalhei num primeiro curta em 1984. Desde então não parei mais de trabalhar para cinema e televisão. Fiz muitos trabalhos como assistente de direção, com os quais aprendi muito, e tive a chance de criar junto com os diretores, especialmente o Jorge Furtado e o Gerbase, que também começaram a trabalhar em cinema na mesma época que eu. Estávamos aprendendo juntos. Fiz também algumas assistências de montagem para o Giba Assis Brasil, com quem aprendi muito sobre narrativa cinematográfica. Acho que, de todos os processos da realização de um filme, a montagem é onde a gente mais aprende, onde nos deparamos com os erros e com as possibilidades de refazer a narrativa ou de como deveríamos ter feito diferente.

Onde pretende chegar? Qual é a sua principal meta profissional?

Continuar trabalhando em tudo isto. Ter mais e mais trabalho. Conseguir promover o trabalho de pessoas mais jovens e talentosas.

Faróis

Os filmes que mais influenciaram a concepção de cinema de Ana Luiza Azevedo

1. Filmes de Alain Resnais, especialmente ***Meu tio da América*** e ***Ano passado em Marienbad***

Pela possibilidade de brincar com a narrativa e o tempo cinematográfico. Resnais é daqueles cineastas que transformam em ouro tudo onde colocam a mão. Em um documentário sobre a Biblioteca Nacional de Paris, faz um filme dramático fantástico.

2. Filmes de Ettore Scola, ***Um dia muito especial***, ***A família*** e ***Casanova e a Revolução***

Pela forma e delicadeza como cria seus personagens e conta suas histórias. Nenhum detalhe é desperdiçado.

3. Filmes de Louis Malle, ***Ascensor para o cadafalso*** e ***Atlantic City***. Pelo rigor do roteiro.

4. Filmes de Billy Wilder. Pelos diálogos.

5. Filmes de Mike Leigh

Pela coragem de tocar em assuntos fundamentais e pela coragem de falar daquela forma, sem concessões.

6. Primeiros filmes de Jim Jarmusch, ***Estranhos no paraíso*** e ***Daunbailó***

Pelo frescor e inventividade.

7. Filmes de Eduardo Coutinho

Pela possibilidade de falar do Brasil e dos brasileiros.

8. Filmes de Jorge Furtado

Pela possibilidade de criar e trabalhar coletivamente.

É muito difícil fazer uma lista com limite, por isso vou ficar por aqui, claro que com a sensação de que poderia colocar muitos outros filmes e diretores, e com a sensação de que não poderia ter deixado muitos outros de fora. Mas, enfim, é apenas uma lista.

DIVULGAÇÃO



Ascensor para o cadafalso e

O ano passado em Marienbad



E agora, Karim? ▶ Quando falou à Filme Cultura, em julho, Karim Aïnouz estava em Berlim escrevendo o roteiro de seu próximo filme, *Praia do Futuro*. Na história de dois irmãos, o mais novo desaparece no Brasil e, anos depois, procura o mais velho na capital alemã.

Sou filho único, e falar de dois irmãos é falar de algo que nunca pude experimentar. Este vai ser um filme sobre a aventura, o risco, a utopia. Um dos personagens principais é um salva-vidas, alguém que vive no mar. Estou escrevendo em Berlim porque vejo o filme também como uma expressão íntima do que essa cidade-fênix passou por conta da divisão e da reunificação da Alemanha. Uma cidade que se reinventa a cada tantas décadas, sempre apontando um novo futuro.

O último longa-metragem assinado por Karim é *Abismo prateado*, um apanhado de impressões sobre as primeiras 24 horas de uma mulher após ser abandonada pelo marido. Numa carreira que inclui *Madame Satã*, *O céu de Sueli* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, fica óbvio o revezamento entre personagens centrais masculinos e femininos.

Pensando nisso, reconheço uma vontade de alternância. A partir do gênero e da orientação sexual dos personagens, procuro adentrar um determinado universo. Além disso, gosto de filmar corpos. É como filmar vidas. Depois de *Abismo*, bastante feminino, *Praia do Futuro* é um filme de homens, com muita máquina, mar, sal, pedras etc. Há ainda o desejo de não me repetir, de que cada filme seja um espaço que eu não conheço.

***Abismo prateado* se inspira numa canção de Chico Buarque, enquanto *Satã* partia de um personagem real e *Suely* e *Praia* são argumentos originais. Nenhum livro, por enquanto.**

Essas matrizes muito diferentes têm a ver com a minha busca de um desafio distinto a cada filme. Mas todas elas me servem para compor retratos de personagens, muitas vezes em contato apenas consigo mesmos. Mais que uma narrativa,

considero *Abismo* um ensaio sobre a representação de uma sensação no cinema, um instantâneo da Violeta, para usar expressão que tem a ver com a minha paixão pela fotografia. *Viajo* já apontava nessa direção de uma pós-narrativa, que é mais um disparador do que o mapa do filme.

Apesar da admiração da crítica e de uma plateia fiel, Karim não se deitou sobre os louros do sucesso. Ao contrário, dá mostras de inquietação com o seu lugar dentro do cinema brasileiro.

O contexto e o mercado hoje são muito diversos de quando eu comecei a fazer cinema. Houve uma mudança radical na maneira de se consumir o audiovisual. Então fico me perguntando que relevância na arena pública tem esse cinema ‘menor’, mais artesanal, que eu gosto de fazer. Está cada vez mais difícil esses filmes existirem. O número de pessoas que vão assisti-los é cada vez menor. Será que o cara de 20 anos, que está cheio de tesão pela vida, vai querer ver *Abismo prateado*? Por outro lado, não sei se eu gostaria de fazer outro tipo de filme considerado mais popular.

Movido em parte por uma relação de curiosidade, em parte por uma espécie de função social, Karim tem sido um grande incentivador de cineastas mais jovens do que ele.

Senti-me um pouco deslocado da minha geração porque não fiz publicidade, ficando mergulhado no contexto do cinema. Aproximei-me dessa garotada porque não queria vê-los passar pelo que passei durante os oito anos que levei para fazer *Madame Satã*. Acho que é minha função social ajudá-los a viabilizar seus trabalhos, fazer lobby em

O céu de Suely e Madame Satã



KIRSTEN JOHNSON



DAVID PRICHARD

festivais etc. Nossa cinematografia precisa do risco que eles representam. Quero ajudá-los a começar mais cedo, sem nada de filantropia. Além disso, quero saber o que essa geração pensa do cinema, eles que têm um repertório fantástico acessado na internet. São muito inspiradores.

Os faróis de Karim Aïnouz

1. **O medo devora a alma**, de R. W. Fassbinder, 1974
Adoro esse filme pela simplicidade e ao mesmo tempo pelo exagero. É um filme que perfura o coração e que ao mesmo tempo consegue fazer uma crítica profunda a um estado de coisas, ao racismo, à xenofobia. Um filme que fala de questões que estavam adiante do seu tempo. Um grande melodrama.

2. **Deserto vermelho**, de Michelangelo Antonioni, 1964
Pela visualidade deslumbrante, pelo elenco, por uma experiência sensorial, olfativa, física. Um filme que não é sequestrado pela trama e pela narrativa e que se configura como puro cinema. Nada como ver Monica Vitti nesse filme – singular, sexy e atormentada.

3. **Fama**, de Alan Parker, 1980
Lembro quando vi este filme pela primeira vez, devia ter 12 ou 13 anos, estava de férias no Rio de Janeiro, foi em um cinema em Copacabana. No final, quando começou a tocar *Last dance*, parecia que o cinema inteiro ia se levantar e dançar sem parar.

4. **Os embalos de sábado à noite**, de John Badham, 1977
Na minha opinião todo filme deveria ter no mínimo uma cena de dança. Cinema e dança para mim são partes do mesmo ímpeto. John Travolta dançando na pista de luzes pisca-piscas é um clássico para o cinema.

5. **Imitação da vida**, de Douglas Sirk, 1959
Pela capacidade de falar de um tema tão importante para o seu tempo, o racismo, de maneira tão assombrosa. Um dos me-

lhores melodramas de todos os tempos. Nunca esqueço das cores, puro Technicolor. Uma realidade alterada e potente.

6. **35 doses de rum**, de Claire Denis, 2005
Além de ser fã do cinema da Claire Denis como um todo, sem saber explicar direito por quê, adoro particularmente esse filme. Ela consegue narrar sem falar, pelas pequenas ações, pelos olhares, pelo movimento dos corpos na tela, pela descrição do cotidiano. O oposto do Woody Allen, um dos cineastas mais sem graça das últimas décadas.

7. **A hora da estrela**, de Suzana Amaral, 1985
Inesquecível. Por causa da Marcelia Cartaxo, por causa da Macabea, pela maneira como adaptou um romance inadaptável, pela emoção que me causou. Um filme minimalista na forma e explosivo na dramaturgia.

8. **Je t'aime... moi non plus**, de Serge Gainsbourg, 1976
Pelo tesão, pelo puro tesão de ver a Jane Birkin e o Joe d'Alessandro, nus, tesudos e fodendo sem parar. Tenho saudade e sinto não termos mais filmes contemporâneos com essa força, com essa coragem, com essa sensualidade.

9. **Viver a vida**, de J. L. Godard, 1962
Pela cena da Anna Karina dançando em volta da mesa de sinuca. Liberdade, liberdade, liberdade. Um filme livre, abusado, em preto e branco. Um filme que consegue traduzir a irreverência do seu tempo.

10. Os filmes de Stan Brakhage
Por ser um cinema que, à primeira vez que eu vi, não entendi que era cinema. Cor e som no tempo. Um cinema abstrato, que coloca o cinema narrativo no seu lugar. O cinema pode ser muito mais do que uma história bem contada, ele pode ser também uma experiência audiovisual abstrata e inesquecível.

Extras: **Giselle**, de Victor di Mello, 1980; **Un chant d'amour**, de Jean Genet, 1950; **Z**, de Costa Gavras, 1969.



Deserto vermelho e Je t'aime... moi non plus

BUSCA AVANÇADA



A gente quer saúde e arte

Temas ligados à saúde, às funções vitais e ao corpo humano são geralmente considerados universos à parte dentro da produção audiovisual. Cabem na prateleira dos filmes científicos ou institucionais sobre saúde pública. Pouco circulam fora de canais especializados e raramente chegam à ribalta dos festivais. No entanto, uma realizadora carioca tem conquistado uma visibilidade especial para seus filmes relacionados com essa temática. Thereza Jessouroun é a autora dos premiados curtas *Clarita* e *Dois mundos*, e do documentário de média metragem *Fim do silêncio*.

Isso ocorre talvez porque Thereza não seja uma especialista no assunto. Seu talento despontou com um documentário sobre o cotidiano de travestis no Rio, *Alma de mulher* (1998), um sobre a importância da dança do samba na vida dos moradores da Mangueira, *Samba* (2001), e outro sobre a vivência do congado por uma comunidade de descendentes de escravos em Minas, *Os Arturos* (2003). Curiosa sobre todas as formas de abordagem documental, ela aprendeu muito com Eduardo Coutinho, de quem foi assistente, e no trabalho para produções estrangeiras rodadas no Brasil. Foi durante um curso com João Moreira Salles, ao estudar docs em primeira pessoa, que ela pensou pela primeira vez em refletir, em filme, sobre a sua convivência com a mãe portadora de Alzheimer.

Nascia *Clarita*, um curta que, além de ganhar diversos prêmios, entre os quais a Margarida de Prata da CNBB, virou peça de debate e esclarecimento na área médica. Thereza filmou sua mãe já em estado de demência, enquanto comentava sua própria relação com esse progressivo afastamento do ente querido. Para mostrar os momentos mais graves da doença, como as alucinações, guardados apenas em sua memória, ela chamou a atriz Laura Cardoso, que deu uma performance memorável. Alternando esses dois regimes de representação de uma forma delicada e ao mesmo tempo corajosa, *Clarita* comove tanto pela meditação de Thereza acerca de sua família, como pela feliz solução estética para uma abordagem arriscada. No rastro desse tratamento sensível, Thereza foi convidada a fazer um vídeo específico para orientação de cuidadores de pessoas com Alzheimer, que está sendo distribuído pelo Selo Fiocruz.

Clarita está no catálogo da Programadora Brasil e no site Porta Curtas, onde tem provocado uma avalanche de comentários emocionados. O filme tem sido amplamente utilizado pela Associação Brasileira de Alzheimer e Doenças Similares e em estudos de gerontologia.

O aspecto ligado à saúde não é uma escolha da diretora, mas consequência de seu interesse pela questão dramática de quem precisa continuar vivendo apesar de problemas ligados ao corpo e à mente. Assim foi com seu antigo desejo de fazer um filme para discutir a ilegalidade do aborto e seus desdobramentos trágicos para mulheres de baixa renda. Estimulada pela posição do ex-Ministro José Gomes Temporão a respeito do aborto clandestino como um dos grandes problemas de saúde pública do país, Thereza formatou seu projeto, que foi selecionado num edital da Fiocruz. Um chamado no Orkut atraiu dezenas de mulheres de Norte a Sul do país, dispostas a mostrar a cara e relatar sua opção pelo aborto clandestino há mais de oito anos, tempo de prescrição do chamado “crime”. A escolha final recaiu sobre personagens dos estados de Rio, São Paulo e Pernambuco.

Nos primeiros cortes de *Fim do silêncio*, havia entrevistas de médicos e especialistas, além de materiais de TV sobre as discussões políticas em torno da descriminalização do aborto. Mas Thereza acabou optando por eliminar tudo isso e valorizar a força dos depoimentos das mulheres. O resultado é impactante em sua simplicidade. Uma câmera atenta diante de rostos descobertos e consciências apaziguadas – apenas isso e algumas pílulas de informação escrita sobre saúde pública e impasses legislativos. Libelo mais franco e direto seria difícil de imaginar. Ao mesmo tempo, é um documentário forte na tradição coutiniana, capaz de desvelar o feminino em plena reivindicação de sua individualidade e dignidade.

Fim do silêncio foi objeto de algumas polêmicas e alvo de ataques por grupos fundamentalistas católicos. Thereza recebeu muitos e-mails hostis. Nada disso abalou a Fiocruz, que já distribuiu mais de 1.000 cópias do filme, nem seis canais de TV que já o exibiram. Uma pequena seleção de cenas, postada no YouTube, já teve quase 40.000 acessos até outubro e recebeu quase 1.000 comentários refletindo o debate presente na sociedade a respeito do assunto.



Dois mundos

A gênese de *Dois mundos*, curta sobre o trânsito entre o mundo sonoro e o mundo da surdez, se deu enquanto Thereza ministrava uma oficina de documentários e se propôs a ajudar uma das alunas a realizar um filme sobre sua tia, portadora de deficiência auditiva. Quando o projeto venceu um edital da RioFilme, a ex-aluna, Rosana Fergossi, estava mais voltada para sua carreira de atriz. Thereza abraçou a ideia e resolveu concretizá-la a sua maneira. Elencou pessoas recém-submetidas a implante coclear ou usuárias de aparelhos auditivos e concentrou o foco na questão da passagem entre os dois mundos.

Os depoimentos coletados são sugestivos e surpreendentes para quem conhece apenas os estereótipos da surdez. Mas Thereza não queria somente ouvir. Queria tematizar no filme essa relação ambígua entre escutar e não escutar. Chamou um diretor de fotografia familiarizado com a linguagem dos cliques musicais. A montagem e a edição sonora, por sua vez, se encarregam de transportar o espectador para os fenômenos narrados pelos personagens, entre eles um surfista e um transformista. Os impulsos sonoros e visuais comentam as falas e conduzem nosso

olhar de um personagem a outro. O resultado é um ensaio poético sobre a sinestesia das impressões visuais, sonoras e das vibrações que produzem a percepção das coisas. Algo essencialmente cinematográfico, sem que haja a mínima perda de foco ou coesão narrativa.

Dois mundos foi premiado no Festival de Brasília e em mais oito eventos do gênero, além de ter sido finalista no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro. Legendado em libras (linguagem de sinais), virou um *hit* também entre portadores de deficiência auditiva. Eles costumam apreciar o fato de se verem representados em chave sincera e afirmativa.

Thereza Jessouroun não se vê nem é vista como uma realizadora de filmes sobre saúde, mas sua contribuição nesse setor tem sido inspiradora para quem não quer abrir mão da arte ao tratar desses temas. Sua carreira segue em frente agora com um novo documentário rodado na Estação Primeira de Mangueira. *Coração do samba* não tem nada a ver com cardiologia, mas com a pulsação da bateria, que mantém o samba vivo e os corpos em movimento.



Clarita

questões cinematográficas

EDUARDO ESCOREL

QUESTÕES CINEMATOGRAFICAS ▶ <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas>

Um dos espaços de mais intensa discussão sobre o cinema na internet brasileira tem sido a coluna mantida por Eduardo Escorel no site da revista Piauí. Houve um certo choque quando se descobriu, no cineasta discreto e sóbrio, um crítico frequentemente acerbo, que escreve aparentemente sem nenhuma censura. Concorde-se ou não com seus argumentos e avaliações, não se pode negar que são francos e muitas vezes provocadores. Causou espanto, por exemplo, o “fogo amigo” que ele despejou sobre Eduardo Coutinho à época do lançamento de *Moscou*.

A verve crítica de Escorel não poupa alvos. Sejam colegas cineastas, sejam outros críticos, seja a própria cultura do documentário, da qual participa historicamente e vê ameaçada pelas inconstâncias do mercado. Por sua coluna têm passado alguns dos mais interessantes debates da atualidade cinematográfica, beneficiados por um estilo de texto ao mesmo tempo elegante, irônico, eventualmente áspero e sempre muito pessoal. A coluna é aberta a alguns colaboradores e às vezes usa o recurso da falsa correspondência para melhor acomodar certas ideias. Não expõe comentários de leitores, mas o contato com o crítico pode ser feito através do site da revista.

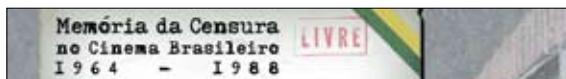


CURTA O CURTA ▶ www.curtaocurta.com.br

“Leve seu curta mais longe conosco”, eis o slogan do Curta o curta, o primeiro site brasileiro a exibir curtas-metragens no Brasil, ainda no ano 2000. Esse “mais longe” significa em festivais, mostras, sessões especiais e na casa de qualquer pessoa a partir do próprio site. O acervo abrange quase 400 filmes sob contratos de agenciamento, seja para distribuição comercial, cultural ou exibição em *streaming* na internet. A janela é bem pequena, mas o filme

vem acompanhado de ficha técnica, fotos, comentários e filmografia do diretor.

O site veicula também o Jornal do Curta, com informações atualizadas sobre o mundo do curta-metragem, sobretudo eventos e sessões de cineclubes. A ideia geral é formar público para o curta brasileiro. Daí a realização de sessões em espaços como o SESI, o CCBB e a Caixa Cultural-RJ, onde a atração Curta no Almoço já teve sua nona edição este ano. No trabalho de distribuição, o Curta o curta prioriza exhibições remuneradas, de maneira a gerar receita para os produtores. Afinal, um pouco de profissionalismo não faz mal a ninguém.



MEMÓRIA DA CENSURA NO CINEMA BRASILEIRO ▶ www.memoriacinebr.com.br

Nunca é demais lembrar os estragos que a censura produz na cultura e na experiência de liberdade de um país. Durante o período da ditadura militar, os censores tiveram um papel fundamental na manutenção do *status quo*, ainda que seu frequente despreparo fosse motivo de chacotas. Uma ampla pesquisa a respeito, empreendida pela atriz e pesquisadora Leonor Souza Pinto, chegou à web através do projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro.

“Expor para melhor guardar” é o seu lema. No site, pode-se ter acesso a cópias digitalizadas de mais de 14 mil documentos da censura e artigos de imprensa correlatos, referentes a 444 filmes do período 1964-1988. Leonor empenhou-se no cruzamento de informações a fim de identificar a participação individual de censores e os créditos de matérias de jornal. Há também uma pequena coletânea de textos da autora, que defendeu tese de doutorado na França sobre o assunto, e vídeos com depoimentos de 10 dos cerca de 60 cineastas enfocados no projeto. Leonor capta doações, anúncios e patrocínios para chegar à meta de 120.000 documentos e traduzir o site para línguas estrangeiras.

PAIS LEME

ORGAO DO CRÊMIO EUCLIDES DA CUNHA DOS ALUNOS DO COLÉCIO PAIS LEME

ANO XIX
(Nova Fase)

SÃO PAULO — SETEMBRO-OUTUBRO-NOVEMBRO DE 1957

NÚMERO 11

Introdução à Cultura Cinematográfica



GUSTAVO DAHL.
3.º clássico

Considerado por muitos, como o maior fenômeno sociológico e artístico do século vinte, o cinema oferece vastíssimo campo de estudos; mesmo assim, apesar de ser a manifestação artística que melhor corresponde às necessidades do homem moderno, era tido como "un art mineur". Passo a passo, porém, o cinema conquistou seu lugar entre as grandes manifestações do homem, e de ano para ano aumenta o número daqueles que vêm no cinema, fonte de emoção estética tão grande e tão válida quanto à literatura, à pintura, à dança, etc. mas, para termos a exata medida de seu poder de comunicação, é necessário que nos aprofundemos um pouco mais, e que encaremos o filme como obra de arte legítima e não como simples fonte de divertimento. A grande verdade é que, noventa por cento dos espectadores cinematográficos vêm apenas pelo sentido exterior do tema, deixando-se levar pelas róseas mentiras das revistas de mexericos, no tocante aos outros aspectos da realização fílmica.

Instrumento de profunda penetração popular, o filme exerce as mais variadas influências na vida cotidiana, e é devido a esta constatação que os grandes condutores de povos valorizam o cinema, usando-o como meio de propagação de ideologias políticas. É de nossos dias o fenômeno que se convencionou chamar "juventude transviada". Ainda que a insatisfação, aquela "não saber fazer o que consigo mesmo" e a luta da juventude contra as convenções sociais, sejam da juventude de todos os tempos, seríamos cegos, se quiséssemos negar ao cinema o papel de desencadeador deste movimento. As influências do cinema como meio de educação e de divulgação científica e artística, são por demais conhecidas e não será necessário registrá-las aqui.

Diante disto, percebemos a necessidade de serem estudados os meios expressivos do cinema, a sua linguagem, o seu vocabulário, a sua gramática, a sua sintaxe. Assim, se um plano de conjunto, um plano em que a cena é mostrada de longe, tem função descritiva e serve para localizar a ação no tempo e no espaço, um "close-up", um plano que mostra apenas o rosto do personagem, dá-nos uma idéia de intimidade, de penetração dramática e psicológica. A iluminação, sendo cinzenta e indefinida nos deixar indiferentes, sendo nítida, pontilhada, plena de claros escuros, criará um clima, uma atmosfera propícia ao desenvolvimento da ação. Enfim, é um conjunto de sutilezas, excepcional que, sem importância à primeira vista, tem excepcional valor como elemento criador. São sutilezas, que dão autenticidade, veracidade à obra de arte cinematográfica, da mesma forma como são os detalhes, as entrelinhas, que dão valor a um conto ou a um romance.

Mas, quem é que nos dará as leis da estética cinematográfica, quem fixará as normas do uso adequado nos diversos meios expressivos do cinema? É o próprio cinema, na sua evolução. Nos seus sessenta anos de existência, o cinema criou suas leis e continua criando-as, pois, essencialmente dinâmico, ele nunca se detém nunca mergulha num academicismo tradicionalista. Vemos, então, a importância da história do cinema, único meio de acompanharmos sua evolução. Então, estudando-se as diversas escolas, como o expressionismo alemão, surgido após a guerra 1914-18, fruto do estado de espírito do povo alemão, representando uma volta ao mundo interior, ao sobrenatural, às lendas medievais, ou a "avant-garde", francesa com a sua preocupação do cinema puro e o seu sentido de pesquisa estética, ou ainda a escola russa, com as especulações em torno da montagem, com a dialetização da linguagem cinematográfica, poderemos estabelecer válidos para o julgamento de um filme.

Nós nunca tomamos uma posição, passiva ante uma obra de arte, pois a verdade é que todos somos críticos em potencial. Infelizmente, após vermos um filme, procedemos a um processo crítico, caracterizado pelo bifazismo da análise e da síntese, e isto fazemos, na medida permitida

pela nossa sensibilidade e nossos conhecimentos. E é para que cheguemos a conclusões que correspondam à verdade que devemos aplicar os conceitos estabelecidos pelo estudo da linguagem e da história da cinematografia. Devemos, primeiramente, estudar a posição do filme na história do cinema e verificar se ele representa um progresso ou um retrocesso na evolução do cinema, ou então, se apenas se mantém, dentro dos cânones já estabelecidos. Depois, devemos proceder à análise da forma do filme, verificando se a produção é cuidada, se ampara materialmente a direção, que deve ser funcional, evitando o gratuito das ações e dos recursos, e que deve dar uma valorização rítmica e plástica à história, criando atmosfera, ambientando a história; devemos ver se o roteiro (descrição da história em termos de imagem) explora bem o tema, valorizando suas situações efetivas e desenvolvendo-o sem saltos, de uma maneira orgânica; deveremos notar se a música é cinematográfica, apenas sublinhando a ação, não se adiantando a ela, para não diminuir o seu impacto, o seu contágio, ou verificaremos a qualidade da interpretação, na razão direta da naturalidade, da adequação das expressões faciais, etc. Apreciada esta parte formal, devemos analisar o tema, o conteúdo, a história. Observaremos se é humana, sincera, se trata dos problemas fundamentais do ser, tais como o amor, a morte, a aparente inutilidade da vida, a luta do indivíduo contra o meio social, da revolta ante as injustiças sociais, das lutas, dos fracassos, das vitórias, da vida enfim. Se assim for, e todos os elementos temáticos e formais se interpenetram, formando um todo único e indivisível, que nos emociona no que temos de mais profundo, que nos transporta a um êxtase, teremos uma obra de arte autêntica, legítima, digna de figurar ao lado de um quadro de Leonardo, de uma peça de Shakespeare, de um poema de Baudelaire ou de Rimbaud, das grandes concepções filosóficas, das teorias científicas, de tudo que de grande e de belo produziu o cérebro humano.

SOMBRA CINEMA E COMUNICAÇÕES LTDA, APRESENTA

UM FILME PRODUZIDO E DIRIGIDO POR
GUSTAVO DAHL



TENSÃO NO RIO

ANSELMO DUARTE	PARTICIPAÇÕES ESPECIAIS:
NORMA BENGELL	LILIAN LEMMERTZ
NELSON XAVIER	JOSÉ LEWGOY
ANA MARIA MAGALHÃES	DINA SFAT
GRACINDO JR.	RAUL CÔRTEZ
IRA LEE	PAULO CESAR PEREIRO
	ELIANA ARAUJO

"SATIRA POLITICA COM CENAS DE SEXO E VIOLENCIA"

FESTIVAL DE VENEZIA 1981
MOSTRA "MEZZO GIORNO-MEZZA NOTTE"

MUSICA ORIGINAL: ARRIGO BARNABE - DIRECAO DE FOTOGRAFIA: ANTONIO LUIZ MENDES SOARES - MONTAGEM: GUSTAVO DAHL, AIDA MARQUES, HERCILIA CARDILLO - SOM DUBIADO: JORGE SERRAVALLO - PRODUCAO: SOMBRA CINEMA, EMBRAFILME, L.C. BARRETO PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS & LDA.

ACERVO CINEMATHECA BRASILEIRA

ORIGEM: PENNSYLVANIA

CONFIRA CONTEÚDO EXCLUSIVO NO SITE
WWW.FILMECULTURA.ORG.BR

REALIZAÇÃO



CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL

