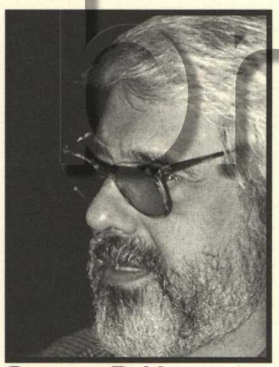
ma político, revolucionário e de conteúdo social, o que, de certa forma, perdura até hoje.

Qualquer filme brasileiro, quando é exibido em festivais ou entra em circuito nas salas de arte e ensaio ou mesmo nas salas comerciais da França, ainda hoje tem sempre como referência esse modelo social do Cinema Novo; a crítica européia atual ainda está muito presa a esse modelo tradicional. Isso, de certa forma, é nobre para o cinema brasileiro, é natural que haja essa referência e esta homenagem ao Cinema Novo, mas, por outro lado, eu acho que tem um aspecto negativo: isso engessa uma possibilidade de novas interpretações, de compreender que o Brasil de hoje não é mais o Brasil de 1960, é um Brasil que apresenta uma diversidade em todos os sentidos.

Cabe, então, aos novos cineastas, ao novo cinema brasileiro romper com isso, e pouco a pouco algumas questões vão emergir, vão vir à tona. Dentro do próprio cinema brasileiro isso já vem ocorrendo, com alguns embates, algumas discussões teóricas nas universidades, nos cursos de cinema. Eu acredito que os cursos de cinema no Brasil vão conseguir se libertar, num bom sentido. Não que eu considere essa referência ao Cinema Novo algo de negativo, ao contrário, acho muito positivo tentar olhar o cinema brasileiro contemporâneo através de outros olhos.

cinemateca brasileira


Gustavo Dahl

GUSTAVO DAHL

Glauber e Godard: a inventividade no cinema Reflexões sobre os anos 60 e a atualidade

Tanto a Nouvelle Vague quanto o Cinema Novo eram a glória! A maior prova disso é que, cinqüenta anos depois, estamos aqui falando como se fosse ainda de uma coisa viva, que influencia o cinema até hoje. Quantas são as coisas de cinqüenta anos atrás que ainda estão presentes? E está presente quando já deixara de estar, pois houve um momento em que o próprio cinema deixou de ter essa importância. O cinema está retomando sua importância a partir do interesse que os jovens têm por ele, e isso é uma coisa absolutamente incrível, é um fenômeno que se dá no Brasil, se dá na Argentina, por exemplo. Há uma geração que vê no cinema e no audiovisual uma perspectiva nova, uma nova visão do mundo, uma possibilidade de participar do processo — o que é uma idéia dos anos 60 — e, sobretudo, de participar da evolução da linguagem do cinema interferindo nela.

São interessantes algumas analogias entre o Cinema Novo e a Nouvelle Vague que ouvimos aqui na evocação que fizeram os dois expositores anteriores.

A primeira é nascerem da crítica da visão histórica do cinema, mas desenvolvendo-a seguramente, para partir também do exercício

de sua linguagem. Quando falo de linguagem, estou me referindo a um dos motes do Cinema Novo: o de que não há conteúdo revolucionário sem forma revolucionária. Ou seja, havia uma vontade de mudar a linguagem do cinema, mas essa vontade vinha não só da compreensão da história do cinema e de seus ciclos. Cinema tem muito a ver com história da arte. Vemos os ciclos, suas características, vemos aquilo que o teórico André Bazin, em ensaio publicado na coletânea *Qu'est-ce que le cinema?*,[51] onde dizia que, no final dos anos 30, Hollywood tinha atingido a perfeição. Os filmes eram como o leito de um rio em equilíbrio e, exatamente a partir daí, precisava haver alguma evolução, alguma destruição, alguma desconstrução, como aquela feita, por exemplo, pelo filme *Cidadão Kane*[52] ou pelo neorealismo italiano.

Outra analogia possível é o papel das cinematecas nessa formação. Os colaboradores dos *Cahiers du Cinéma* gostavam de dizer: "Nós somos todos filhos de Henri Langlois",[53] e a minha geração teve vários pais, teve Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Vianny, Antonio Moniz Vianna, que eram grandes críticos e, num certo sentido, fizeram a cabeça da nossa juventude.

Outra coisa típica daquele momento é que o cinema não cabia dentro do cinema, o que eu chamo de "experiência transcultural". Havia a religião do cinema, os jovens iam ao cinema para ver o Cinema e, ao mesmo tempo, o livro da vida. Estou citando Susan Sontag, no ensaio "The decay of the cinema",[54] em que ela fala dessa vontade de ficar na primeira fila e ser absolutamente aterrada pela imagem que está na tela. Ela diz que, nos anos 60 e 70, o cinema era uma religião e, dentro dessa religião, essa nova geração trazia referências culturais clássicas. No Brasil, podemos falar, por exemplo, da influência do ciclo nordestino de literatura ou do Modernismo na formação do Cinema Novo, como também poderíamos apontar conotações *pop*, ou seja, ligadas a uma noção de modernidade inteiramente efêmera, superficial, como as histórias em quadrinhos ou, então, de origem popular, como as utilizadas nos filmes de Glauber Rocha.

Outra ligação que me ocorre é a de este cinema considerar o mundo como um compósito, alguma coisa como uma montagem, no sentido do *mix*, como uma *drag queen* que se "monta", idéia que vai ser consagrada depois pela modernidade. Nesse sentido, é interessante falar das posições políticas das revistas *Cahiers du Cinéma* e *Positif*. Os colaboradores da primeira eram considerados de direita, gostavam de cinema americano, casavam com herdeiras ou recebiam heranças para fazer filmes (*Le beau Serge*,[55] de Chabrol), e os da *Positif* eram da esquerda tradicional. Estamos falando de uma época que vai de 1955 a 1965, na qual, no Brasil, vivíamos, num certo sentido, os anos dourados de Juscelino Kubitschek, a que se seguiram outros mais pesados, que culminaram com o golpe militar de 31 de março de 1964. Nós éramos extremamente politizados — no sentido nobre e generoso do termo —, achávamos que tínhamos de dar alguma contribuição para a evolução da humanidade. Como dizia Cacá Diegues; nós éramos "muito modestos"! Ontem, saindo do elevador do hotel, ouvi uma frase maravilhosa. Dizia alguém: "Ela é muito arrogante, porque não tem experiência". É tipicamente jovem essa arrogância, e essa arrogância era alguma coisa que existia no Cinema Novo e na Nouvelle Vague.

A partir de 1968, os franceses e os europeus não precisavam mais importar revolução, passaram a ter a revolução própria, passaram a ter a subversão feita em casa. É evidente que a importância do Cinema Novo

51 BAZIN, André. "Ontologie de l'image photographique". In:_____. BAZIN, André (Org.). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 1985. p. 9-17.
52 Título original: *Citizen Kane*. Direção: Orson Welles. Produção: Estados Unidos, 1941.
53 Criador da Cinemateca Francesa, em 1936.
54 *The New York Times Magazine*, New York, p.6-10, 25 Feb. 1996.
55 Cf. a anterior nota 24.

cinemateca brasileira

diminuiu, na medida em que anteriormente a revolução era alguma coisa que estava distante, em Cuba ou no Brasil, pois a revolução passou a estar ali, nas barricadas de maio.

Falemos agora da política dos autores, a *politique d'auteurs*, que nasce da percepção de uma definição estilística e temática que alguns diretores tinham dentro do corpo da indústria cinematográfica americana. Os colaboradores dos *Cahiers du Cinéma* descobriram Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang e Raul Walsh, e começam a perceber que esses cineastas, por mais que estivessem constrangidos pela indústria, conseguiam conferir estilo e personalidade a seus filmes; e começaram, então, a defender, inclusive, os filmes menores desses grandes diretores ou seus filmes mais recentes. Daí a noção de política de autores, da política de certos autores dentro do conceito cinematográfico geral.

No Brasil, a minha geração teve a sorte de ter dois críticos, Antonio Moniz Vianna, no Rio de Janeiro, e Rubem Biáfora, em São Paulo, que se interessavam muito pelo cinema americano. A familiaridade com o cinema americano, com o cinema de gênero, era uma coisa muito grande, tanto entre os jovens como entre os cineastas brasileiros. Quando esses autores começaram a ser valorizados nos *Cahiers du Cinéma*, dizíamos aqui: "Olha lá, lá em Paris eles estão dizendo as mesmas coisas que estamos pensando aqui", o que deu uma espécie de aval teórico muito grande ao Cinema Novo. Isso tem a ver com a idéia de transgressão, ou seja, de rompimento, de ruptura. Ao mesmo tempo que vinha da indústria a noção de autor, caracterizava-se a necessidade de construir um outro modelo de produção, um modelo de produção muito personalizado. Os diretores começaram a se tornar produtores para se verem livres do *establishment*, dos grandes estúdios. Aliás, essa era uma tendência que vinha do próprio neorealismo: Rossellini produzia seus próprios filmes. Essa tendência transgressiva em relação ao próprio cinema e à linguagem do cinema tinha alguns dogmas. Eu me lembro de Glauber Rocha dizendo: "Eu não agüento esse negócio de campo, contracampo, ponto de vista, esse cinema psicológico no qual tudo se move a partir da identificação do espectador". Daí esta percepção de que a linguagem convencional não dava mais conta dos sentimentos da época. Michel Marie falou dessa voga da juventude do final dos anos 50 e dos anos 60, que tinha muito a ver com isso. Desse questionamento da linguagem acadêmica e das convenções dramáticas surgiu certa liberdade em relação ao próprio ofício de cinema: não era mais necessário começar como assistente, já se começava dirigindo. Mas, para isso, cada um deveria produzir o seu próprio filme.

Em relação à Nouvelle Vague, a intervenção de Michel Marie me encheu de nostalgia. Eu me lembro dos artigos de François Truffaut no semanário *Arts* reclamando do *cinéma du papa*, do cinema de qualidade francês, de Claude Autant-Lara, de René Clair, glórias de França, dizendo que este era um cinema da falsa qualidade, que não tinha mais a ver com a realidade da época, idéia que se espalhou no mundo inteiro, em determinado momento. É o que está na frase de Paulo César Sarraceni a respeito de um filme de Alex Vianny: "O Cinema Novo não é uma questão de idade, é uma questão de verdade". Nesse sentido, a questão da verdade vai levando para certa opção política ou, no mínimo, para certa opção ética, porque, quando assistimos aos filmes da Nouvelle Vague, vemos que são filmes éticos. Reparem o nível dos filmes do Cinema Novo, da trinca *Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas secas* e *Os fuzis*.[56] Não era realmente de impressionar um cinema que produzia esses três fil-

56 Cf. as anteriores notas 45 a 47.

cinemateca brasileira

mes conjuntamente? Se pensamos nesses três filmes, vemos que eles tinham um fundo ético, uma presença ética muito forte. Na verdade, não se pode encarar o problema da fome, como em *Os fuzis*, ou o problema das migrações internas ou da posse da terra, o problema do coronelismo, dos sem-terra ou dos movimentos fanáticos religiosos sem alguma ética. Dizendo isso, me ocorre, aliás, que, assistindo à tevê brasileira, vê-se que o Brasil mudou muito, não tem mais os problemas dos sem-terra, do fanatismo religioso, da migração interna, do inchaço das grandes cidades e da favelização das periferias!... Esses problemas estão inteiramente resolvidos, não é mesmo?!... E como o Brasil mudou muito, o Cinema Novo ficou ultrapassado, não é? (EM TOM IRÔNICO). É claro que o que estou dizendo é somente uma provocação. Na verdade, quando se constata que os ciclos históricos duram mais do que 50 anos, vê-se que a grande questão seria a questão da atualidade do Cinema Novo e da Nouvelle Vague. Nesse sentido, Godard dizia uma frase fantástica: "A ética será a estética do futuro", mais ou menos numa mesma época em que Glauber Rocha dizia: "A nossa originalidade é a nossa fome".

Gostaria de retomar a idéia de que houve um duplo paternalismo nas relações França-Brasil. Quando a Nouvelle Vague tornou-se de esquerda, nós dissemos: "Ai, meu Deus, lá vêm eles de esquerda". Ao mesmo tempo, aqui no Brasil, o Cinema Novo estava tendo outra evolução, o Cinema Novo já tinha encarado a crise da comunicação com o público, do seu papel social, e tudo isso levou a que se perguntasse: "Será que a função social primeira do cinema não é a higiene mental da população?". Isso coincide com a aparição dos filmes coloridos, dos filmes que tentavam chegar perto do público, de filmes como *Macunaíma*,[57] *Como era gostoso o meu francês*,[58] esses bem sucedidos, ou como *Garota de Ipanema*,[59] de Leon Hirszman, mal sucedido. Até mesmo *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*[60] tem certo ar de espetáculo. Isso vai anunciar um conflito que se estende até hoje, a divisão entre o cinema de autor e o cinema de entretenimento. Não dá para dizer que *Macunaíma* e *Como era gostoso o meu francês* não são filmes de autor. São, mas de um autor numa outra fase, pois rompem um encantamento.

No ano de 1968, a diferença que isso fez na Europa e a tentativa, no Brasil, de sair para um outro tipo de cinema, explica perfeitamente certo tédio da crítica francesa com o Cinema Novo. Terminei ficando amigo de Louis Marcorelle. Glauber Rocha, que vivia muito em Paris, ficou também muito amigo da segunda geração dos *Cahiers du Cinéma*, como Pascal Bonitzer e Jacques Bontemps. Formamos uma "patota" que discutia essas evoluções, às vezes até divergia, mas continuávamos sendo amigos.

Examinando a evolução dos filmes de Godard e dos filmes de Glauber Rocha, percebe-se que há uma ruptura com a narrativa, com o contar uma história. A narrativa vai ficando cada vez mais um fiapo. A Nouvelle Vague e o Cinema Novo permitiram a Pier Paolo Pasolini lançar o conceito de cinema de poesia *versus* cinema de prosa, que retoma, aliás, a grande divisão de Ezra Pound entre mestres e inventores. O que acontece é evidente: o cinema industrial é um cinema de prosa, e o cinema de autor vai se radicalizando em torno de uma coisa que parece um ensaio que vai ser poético e filosófico. Eu assisti ao último filme de Godard, *Nossa música*,[61] um filme que trata do conflito de judeus *versus* palestinos, mas trata, ousaria dizer, do ponto de vista humanista, do ponto de vista da morte, do ponto de vista da guerra, da dificuldade da juventude de dar um certo sentido ao mundo

cinemateca brasileira

57 Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Brasil, 1969.
58 Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Brasil, 1971.
59 Produção: Brasil, 1967.
60 Direção: Glauber Rocha. Produção: Brasil, 1969.
61 Título original: *Notre musique*. Produção: França, 2004.

em que está vivendo. *A idade da Terra*[62] é também uma tentativa de dar sentido ao Brasil, onde não se conta mais uma história, e onde há personagens do mundo inteiro. Em *Nossa música* aparecem peles-vermelhas, negros, palestinos, espanhóis, tudo misturado. E em *A idade da Terra* também se misturam os idiomas, as raças, fala-se inglês, fala-se espanhol. Não é à toa que um dos filmes de Glauber Rocha, *O leão de sete cabeças*, tem como título original *Der leone have sept cabezas*.[63] Vivemos hoje a época da globalização; quando se está num quarto de hotel em Paris ou na Alemanha, liga-se a tevê e aparece uma publicidade com um hindu, com um tocador de sax de New Orleans, com uma modelo francesa, tudo misturado no mesmo plano, com um mesmo *décor*. Eu acho que este *mix* tipicamente globalizado e modernizante já estava lá, em filmes como *Câncer*[64] e *A idade da Terra*, e podemos ver isto também no último filme de Godard.

Falamos até aqui de cinema político, de cinema de autor, de cinema de entretenimento e de cinema que faz da consciência do mundo e da consciência da beleza a sua matéria-prima. Para terminar, volto àquilo de que começamos a falar, a questão da criatividade, a questão da inventividade e também do fascínio que a linguagem do cinema e a linguagem do audiovisual exercem sobre os jovens. Eu acredito que está se trabalhando hoje em dia com uma nova realidade. A invenção da escrita, por volta de 4000 a. C., revolucionou o conhecimento humano, conseguiu fazer com que em 5.000 anos o homem evoluísse mais do que tinha evoluído nos últimos 40.000 anos. A invenção da imprensa, por volta de 1400, 1500, também acelerou a história da humanidade de uma maneira inconfundível, irretratável. O que os satélites e a internet estão fazendo com a nossa civilização é uma alguma coisa que ainda não se sabe, mas que já se intui. E os jovens que são mais antenados, mais atormentados, que precisam de um mundo possível, estão sentindo, nessa amplidão que toma o audiovisual, aquilo que pode ser imaginado como uma possibilidade de participação no processo.

Hoje em dia, é preciso inventar uma política nova, da mesma maneira que foi preciso inventar o Cinema Novo. Se uma das esperanças do mundo é a aceleração do fluxo de informação, é bem possível que a aceleração do fluxo do audiovisual seja de fato uma das esperanças de paz, assim como o reconhecimento da diversidade cultural, o reconhecimento do Outro. É difícil aceitar, por exemplo, a operação de ablação do clitóris em 25 milhões de mulheres no Norte da África, mas essa é uma das questões que se coloca hoje em dia, ilustrando o dilema da aceitação do Outro.

Estou querendo, glauberianamente, extrapolar para o nível planetário, para dizer que estamos chegando perto de uma situação em que os problemas não serão mais resolvidos parcialmente, tudo vai ter que ser resolvido ao mesmo tempo. Será impossível a idéia de qualquer cinema, seja ele de autor, seja industrial, e de qualquer produto audiovisual, se não houver uma abertura dos canais de informação, e isto é uma coisa que a tecnologia está proporcionando. Eu li uma frase que achei inteligente: "Nós estamos saindo da era do conteúdo empurrado para a era do conteúdo puxado". São as formas de distribuição de conteúdo audiovisual que estão sendo propiciadas pelas novas tecnologias e pela convergência da telefonia, da internet, da televisão e das câmeras digitais. Realmente, estamos abertos à descoberta de um novo continente que, como se diz em italiano, *guarda il caso* 'olha o acaso', no qual pode aparecer de novo um fiapo de esperança através da simples participação no processo.

62 Direção: Glauber Rocha. Produção: Brasil, 1980.
63 Direção: Glauber Rocha. Produção: Congo, França e Itália, 1969.
64 Direção: Glauber Rocha. Produção: Brasil, 1972.

cinemateca brasileira