UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

CAYO CANDIDO ROSA

Gustavo Dahl e a Embrafilme:
discurso e prática
(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo, 2016

CAYO CANDIDO ROSA

Gustavo Dahl e a Embrafilme:
discurso e prática
(VERSÃO CORRIGIDA)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre

Área de Concentração: História Social

Orientador: Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Junior

São Paulo

2016

Autorizo a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo ou pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R788g Rosa, Cayo Candido
 Gustavo Dahl e a Embrafilme: discurso e prática /
 Cayo Candido Rosa ; orientador Francisco Cabral
 Alambert. - São Paulo, 2016.
 179 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. Gustavo Dahl. 2. Embrafilme. 3. Cinema
Brasileiro. 4. Política Cinematográfica. 5. Regime
Militar. I. Alambert, Francisco Cabral, orient. II.
Título.

ROSA, Cayo Candido. **Gustavo Dahl e a Embrafilme: discurso e Prática.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Buscando contemplar todos aqueles que conviveram comigo e me ajudaram durante os anos de pesquisa, estas breves páginas de agradecimentos tornam-se pequenas frente à imensa gratidão que tenho por cada um que esteve comigo presente. Primeiramente, gostaria de agradecer ao Fabio Uchoa por me encorajar a estudar a figura de Gustavo Dahl e me sugerir as primeiras leituras que embasariam este trabalho. Justamente com ele, agradeço à Margarida Adamatti, cujo apoio, logo de início, em sugerir locais de pesquisa foi de imensa importância. À equipe da Cinemateca Brasileira, em especial Gabriela Souza Queiroz, funcionária do setor de Documentação e Pesquisa, e Alexandre, funcionário da biblioteca, ambos me ajudando a acessar, quando ainda era possível, o labiríntico Arquivo Embrafilme e edições de revistas encontradas quase que somente na biblioteca da instituição, a eles fica meu agradecimento. À equipe do CTAv (Centro Técnico Audiovisual), no Rio de Janeiro, em especial Rosângela Sodré que, mesmo à distância, me ajudou com arquivos sobre Dahl e outras curiosidades chegando a me enviar um exemplar da revista *Filme Cultura* que contemplava a homenagem a Gustavo Dahl por conta de seu falecimento.

Agradeço ao meu orientador Francisco Alambert, por ter acolhido um projeto pouco maduro, sugerindo caminhos, e por ter confiado em meu trabalho. Ao professor Marcos Napolitano, por ter ministrado um importante curso na pós-graduação sobre o Regime Militar e também ter sugerido alterações importantes na banca de qualificação, dividida com o professor Arthur Autran, a quem também agradeço as sugestões no trabalho durante a banca.

Estendo os agradecimentos à professora Fabiana Buitor Carelli do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, que ministrou um dos cursos fundamentais na pós-graduação sobre Identidade e Cinema e também ao professor Eduardo Morettin que, além de ministrar um curso da pós-graduação sobre cinema, e mesmo não estando em contato direto com meu trabalho, sempre esteve presente em mesas e debates em congressos onde também participei, podendo me ajudar através de seus comentários

dirigidos às minhas falas. Outra figura presente foi a de Tunico Amancio, cujos comentários sobre meu trabalho em um congresso na UFF (Universidade Federal Fluminense) abriram caminhos para pensar os caminhos da pesquisa de outras maneiras. Agradeço também a Wolney Malafaia pelos comentários pertinentes em congresso sediado na UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro) e também a André Gatti, que me sugeriu dicas fundamentais de fontes primárias, presenteou-me com a histórica edição número 24 da *Revista Cultura* e cujo contato próximo com Dahl em seus últimos anos de vida permitiram-me conhecer um pouco mais sobre a vida pessoal de meu objeto de pesquisa sem turvar a análise objetiva de sua trajetória. Não poderia deixar de agradecer a Jean-Claude Bernardet cuja presteza em compartilhar depoimentos sobre Dahl foi de imensa ajuda.

Meus mais sinceros agradecimentos aos meus colegas do curso de História, de gerações distintas, mas que sempre me acompanharam no desenvolvimento da pesquisa. Destaco Tiago Bosi Concagh, Daniela Chahin Baraúna, Stephanie Fanelli, Lucas Caselatto, Cassia Tamura, Edson Pedro, Cecília Heredia, Ricardo Streich, Robson Belo, Taís Araújo, Julia Passos, Natalia Frizzo e em especial Lidiane Soares Rodrigues que me incentivou a buscar um objeto e pesquisá-lo de forma pragmática. Agradeço a Júlia Jacomini pela amizade e apoio na reta final de escrita e a Nina Jacomini pela amizade e a revisão certeira do trabalho.

Meus pais e irmãos e sobrinhos não poderiam ficar de fora dos agradecimentos por terem sentido minha ausência em momentos de dedicação à dissertação, assim como Tania Campos que esteve ao meu lado na maior parte do desenvolvimento do trabalho e teve que suportar minhas frequentes crises e bloqueios de escrita.

Por fim, mas não menos importante, este trabalho não seria possível sem o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Eventuais equívocos no trabalho são de minha responsabilidade.

A todos vocês, meus mais sinceros agradecimentos.

RESUMO

ROSA, Cayo Candido. Gustavo Dahl e a Embrafilme: discurso e prática. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

O presente trabalho tem por objetivo estudar a trajetória de Gustavo Dahl com ênfase nos anos de 1960 e 1970, quando atuou, em diferentes medidas, como cineasta, crítico e teórico de cinema e gestor da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A). Levando em conta o turbulento contexto histórico estudado, que abarca os anos que precedem até mais da metade do que se configurou como o Regime Militar, buscamos delinear como suas ideias e textos escritos ao longo do recorte estudado se configuraram na prática quando era responsável pela área de distribuição da companhia estatal Embrafilme, levando em consideração sua concepção de mercado e suas influências, tanto no campo cinematográfico quanto nas esferas de poder.

Palavras-chave: Gustavo Dahl. Embrafilme. Cinema Brasileiro. Política Cinematográfica. Regime Militar.

ABTRACT

This study aims to analyse the life of Gustavo Dahl focusing in the 1960s and 1970s when he acted as a filmmaker, film critic and manager of Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A). Taking into consideration the turbulent historical context ranging from the year before and during the military rule in Brazil, we try to understand how his ideas and articles written throughout the years in questions were put into practice when he was responsible for the distribution of films at the state company also taking into consideration his conception of market and his influences in the cinema fields and also in the high levels of power.

Keywords: Gustavo Dahl. Embrafilme. Brazilian Cinema. Cinema policy. Dictatorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 - GUSTAVO DAHL, TRAJETÓRIA DE CINEMA: CINEASTA, CRÍTICO E GESTOR	23
CAPÍTULO 2 - QUANDO O MERCADO VIRA CULTURA E A QUESTÃO DO NACIONAL-POPULAR.....	41
CAPÍTULO 3 - A DISTRIBUIÇÃO NA EMBRAFILME E O CASO “DONA FLOR...”	59
CONCLUSÃO	78
BIBLIOGRAFIA	86
ANEXOS	95
ANEXO A - REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA.....	96
ANEXO B - REVISTA FILME CULTURA	153
ANEXO C - REVISTA CULTURA	165
ANEXO D - REVISTA DE CULTURA VOZES	169
ANEXO E – SUPLEMENTO LITERÁRIO DO ESTADO DE SÃO PAULO.....	174

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 em texto reproduzido na Revista Filme Cultura, ed. 55, 2011

INTRODUÇÃO

O cinema no Brasil, tanto aquele reproduzido nas telas como também sua face-institucional, iniciou-se em finais do século XIX com a chegada dos primeiros cinematógrafos ao país e atravessou o século XX permeado por tensões políticas e ideológicas, manifestadas nos próprios filmes e pelas figuras que participavam, e ainda participam, ativamente do campo cinematográfico através da produção, do financiamento e também da crítica destes. Este trabalho dedica-se ao estudo da trajetória de Gustavo Dahl, umas dessas figuras que, entre os anos 1960 e 2011, ano de seu falecimento, atuou com cinema no Brasil e transitou entre as posições de crítico, cineasta e gestor, por vezes acumulando mais de um papel em diferentes fases da vida.

Entendemos a importância de se analisar as fitas produzidas em diferentes momentos históricos e nelas buscar os indícios de tais tensões, podendo “chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa” (FERRO, 2010, p. 33)¹, entretanto, este trabalho busca estudar aquilo que se dá longe das câmeras e, debruçando-se de modo mais detalhado sobre as décadas de 1960 e 1970, tratará de analisar a trajetória de uma figura que, dado seu trânsito entre o campo cinematográfico e as esferas de poder, merece estudo de seus escritos e atos de acordo com os papéis de atuação social.

Ao estudarmos a trajetória de um personagem ao longo da história, devemos entendê-lo dentro de seu contexto, “em relação à sua precisa formação e posição social” (WILLIAMS, 1999, p. 142) e, no caso de Gustavo Dahl, especialmente no recorte proposto, deparamo-nos com o turbulento contexto histórico que abarca boa parte do Regime Militar brasileiro, desde o Golpe de 1964 até o seu período de distensão e abertura em finais dos anos 1970. Tal período, assim como os personagens que tiveram participação nos acontecimentos e rupturas que se deram ao longo dos momentos estudados, devem ser vistos de modo matizado, evitando leituras e visões dicotômicas “que analisam o regime como um jogo desigual entre heróis e vítimas, sociedade contra Estado, militares contra civis” (NAPOLITANO, 2011, p. 216).

¹ Ver também análise sobre a obra de Ferro em MORETTIN (2007)

Sendo assim, como suporte bibliográfico de contexto geral da Ditadura, optou-se por trabalhos realizados recentemente e cujo recorte histórico permeia o golpe de 1964 e o regime que o seguiu. Há uma série de balanços historiográficos e trabalhos que apontam para o pioneirismo de abordagens desenvolvidos nas áreas de História, Sociologia e Ciências Políticas. A partir deste cenário, historiadores vêm desenvolvendo novas leituras nas últimas décadas ao promoverem novo olhar sobre os anos do regime ditatorial. Eles colocam em xeque, principalmente, grandes eixos explicativos ancorados em modelos funcionalistas ou que supervalorizam, por exemplo, a ação de atores que polarizam os militares entre membros da “linha dura” ou “moderada”. Estas obras destacam temas como golpe, repressão, censura, guerrilha, resistência cultural e transição e são pautados por questões como variação e heterogeneidade das dinâmicas políticas setoriais do Regime e historicização da memória².

Boa parte dos trabalhos citados contempla, alguns mais, outros menos, as manifestações culturais que se deram durante o recorte estudado, suas intenções e consequências, porém cabem também leituras de *Estado e Cultura no Brasil* organizado por Sérgio Miceli, *Cultura brasileira e identidade nacional* e *Moderna tradição brasileira* de Renato Ortiz, além dos ensaios de Roberto Schwarz em *O pai de família e outros estudos*, com destaque para *Cultura e Política: 1964-1969*.³ Tais obras são por vezes consideradas “datadas” e presas ao tempo em que foram escritas, fosse no auge dos anos que se seguiram ao Golpe, no caso de Schwarz⁴, ou na transição da década de 1970 para 1980, no caso de Miceli e Ortiz, quando o fim do Regime já era visto menos como sonho e mais como uma possibilidade, quando não, uma realidade. Ainda que fortemente ligados aos seus contextos históricos próprios (como toda obra), quando lidos de forma distanciada e objetiva, tais trabalhos contribuem para uma visão mais ampla e nuançada do período. Mais recentemente, vemos também o trabalho de Tatyana de

² Para balanços historiográficos sobre o Regime Militar, ver NAPOLITANO (2011) e FICO (2004). Uma série de trabalhos recentes procuram identificar uma certa organicidade nas relações entre Estado e Cultura durante o Regime Militar em detrimento da visão monolítica e dicotômica do Regime. Ver TOLEDO (1997), NAPOLITANO, CZAJKA, MOTTA (2013), MOTTA, REIS, RIDENTI (2004 e 2014), NAPOLITANO (2014), REIS (2014), MOTTA (2014)

³ MICELI (1984), ORTIZ (1994, 2012), SCHWARZ (1992)

⁴ Em nota de 1978, que precede “Cultura e Política: 1964-1969”, o autor admite que sua análise tinha “menos a intenção de ciência que de reter e explicar uma experiência feita, entre pessoal e de geração, do momento histórico.”

Amaral Maia, intitulado “Os cardeais da cultura nacional”, como um bom exemplo de análise direta e distanciada sobre a dinâmica que se dava entre intelectuais e o poder durante a Ditadura propondo que as políticas culturais elaboradas pelo Conselho Federal de Cultura (CFC) durante o Regime Militar⁵ remontam às ações dos modernistas conservadores incorporadas ao longo das décadas anteriores, com ênfase no Estado Novo (1937-1945), sendo o civismo o suporte teórico utilizado para a execução das políticas culturais elaboradas pelo CFC (MAIA, 2012).

No que tange aos trabalhos relacionados ao cinema brasileiro, tomamos como suporte a *Enciclopédia do cinema brasileiro* e o conjunto de textos de *História do cinema brasileiro*, organizados por Fernão Pessoa Ramos, além de obras já clássicas de autores como Paulo Emílio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier⁶. Também necessários para este tema, são os autores que discutem a relação entre cinema, Estado e indústria cinematográfica, entre eles Tunico Amancio, Anita Simis, Randal Johnson e José Mário Ortiz Ramos⁷. Devemos tomar o mesmo cuidado levantado anteriormente quanto à leitura dos trabalhos citados. Muitos foram escritos durante a Ditadura e/ou no contexto de abertura e transição para democracia, portanto, cabe um olhar mais relativizado sobre as posições ideológicas tomadas pelos autores, muito em conta da chamada “guerra pela memória” travada no período. Muitas opiniões em relação às instituições culturais ou à ideia de público/povo devem ser pensadas tendo em vista esse contexto de escrita. Há também trabalhos mais recentes que demonstram bastante sobriedade na análise da relação entre os personagens, as instituições culturais ligadas ao cinema e o Regime Militar, como o livro *Cinema e políticas de Estado da Embrafilme à Ancine* de Melina Izar Marson e *O pensamento industrial cinematográ-*

⁵ A autora refere-se ao regime como “civil-militar”. Ainda que a historiografia atual entenda o Golpe como civil-militar, entendemos que ele transmutou-se num regime militar. Como salienta Napolitano: “a partir de 1965, sobretudo, o topo do sistema político e os processos decisórios de alto-nível ficam restritos ao alto comando das Forças Armadas, assessorados por intelectuais orgânicos civis (a “tecnocracia”).” (2011, p. 215).

⁶ RAMOS; MIRANDA (2000), RAMOS (1987), GOMES (1982, 1986), BERNARDET (1983, 2007, 2009), XAVIER (2007, 2012).

⁷ AMANCIO (2001), SIMIS (1996), JOHNSON (1987, 1993), ORTIZ RAMOS (1983).

fico brasileiro de Arthur Autran⁸, bem como teses e dissertações que recortam o mesmo período estudado⁹.

Foi num contexto histórico permeado por debates e discussões historiográficas ainda em curso que Gustavo Dahl construiu sua trajetória dando seus passos como crítico, diretor de cinema e gestor.

O que pretendemos debater aqui são justamente os papéis assumidos por ele e até que ponto tais posicionamentos influenciaram não só em seu trânsito entre as esferas de poder e o campo cinematográfico enquanto ator político, mas também na sua carreira multifacetada. Tais facetas se entrelaçam e não apontam em sua história de vida um destino certo, independentemente de suas ações e desejos.

Nesta perspectiva, acreditamos que Dahl sintetiza várias vertentes políticas e culturais que se deram ao longo dos anos 1960 e 1970. Juntamente com Jean-Claude Bernardet, ele fez parte de uma tradição crítica e ensaística sobre cinema (tendo Paulo Emilio Salles Gomes como um de seus mentores), foi membro do grupo conhecido como Cinema Novo, dirigindo filmes associados às temáticas sociais defendidas pelo grupo e participando de círculos que incluíam Glauber Rocha e Cacá Diegues, e também atuou como gestor no setor de distribuição da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A).

É possível aferir que justamente por atuar em várias frentes, Dahl traçou uma trajetória em que se manteve relativamente ativo no campo cinematográfico, fosse enquanto crítico, ensaísta ou como gestor, não só nos anos 1960 e 1970, mas até o final de sua vida, alternando momentos em que gozava de posição institucional privilegiada ou não. Não fosse esse trânsito profissional ou entre círculos sociais, Dahl talvez não teria tido essa atuação constante nas instituições cinematográficas. Poderíamos encaixá-lo numa equação de acomodação ao Estado, tomando emprestada a ideia de

⁸ MARSON (2012), AUTRAN (2013)

⁹ Há extensa e recente bibliografia sobre a aproximação entre cinema e Estado nesse período, além de trabalhos que trabalham justamente a tentativa de estabelecimento de uma indústria cinematográfica. Ver MALAFAIA (1996, 2012) SILVA (2001), JORGE (2002), SANTOS (2003), GATTI (2005, 2007)

Rodrigo Patto Sá Motta (MOTTA, 2014), entretanto acreditamos que seu trânsito tenha sido muito mais complexo do que necessariamente uma necessidade de concordar ou não com as políticas de Estado ou resistir frontalmente a ele.

Nosso recorte busca estudar mais detalhadamente os desdobramentos que se deram na trajetória de Dahl após o golpe civil-militar de 1964 até o final dos anos 1970, quando deixa a Embrafilme. Um dos temas que permeiam este trabalho é, justamente, o fato de o encontro do cinema brasileiro com seu espectador se dar num momento ditatorial. Ao fazer uma análise geral do cinema brasileiro, o historiador americano Randal Johnson aponta como um paradoxo a “aliança entre um movimento de cinema radical e altamente criativo e o Estado autoritário” (JOHNSON, 1993, p. 35), entretanto, a palavra “paradoxo” indica justamente uma polarização ou a ação de ideias diferentes num mesmo campo, algo que podemos inferir contrariamente. Afinal, estavam os cineastas em total desacordo com a Política Nacional de Cultura apoiada pelo Regime em 1975?

A PNC, publicada pelo MEC (Ministério da Educação e da Cultura), sintetiza a política de cultura adotada pelo Regime para se legitimar perante setores até então arredios a ele, instrumento também usado como meio de cooptação¹⁰, mantendo os artistas sob controle “mesmo permitindo certa liberdade de expressão em suas obras” (NAPOLITANO, 2001, p. 103). Não era de se espantar o estranhamento, afinal, mesmo antes do AI-5 (Ato Institucional número 5) de 1968, quando a cultura de esquerda era hegemônica entre a classe média (SCHWARZ, 1992, p. 62), já havia uma repressão aos cineastas em contato direto com a classe trabalhadora industrial ou camponesa¹¹. Desse modo, para entendermos melhor o contexto, o panorama político assim que o Golpe é dado é o que se segue:

¹⁰ A palavra “cooptação” deve ser lida de modo relativizado, uma vez que cooptar não era a única ação em jogo.

¹¹ Ver o caso do cineasta Eduardo Coutinho que no CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), teve seu projeto de dramatizar a luta de camponeses no nordeste do Brasil interrompido no ano do Golpe, filmagens que foram retomadas apenas vinte anos depois, dando origem ao filme “Cabra marcado para morrer” (1984), obra que reinventaria o modo de se fazer documentários no Brasil.

[...] o Estado autoritário se voltou primeiramente para a repressão aos sindicatos e às forças políticas que lhe eram adversas. A produção cinematográfica, que já havia criado forte presença cultural e intelectual integrada ao processo cultural brasileiro, foi preservada e é significativo que o Itamaraty tenha oficialmente indicado um filme como **Deus e o diabo na terra do sol** para representar o Brasil no XVII Festival Internacional de Cinema de Cannes. (SIMIS, 2008, p. 251).

O que depois assistimos de fato é "o duro processo de afirmação de um cinema que entra em luta com um mercado dominado, com uma situação cultural nacional ambígua, e tendo ainda de enfrentar uma esdrúxula e contraditória modernização do país" (J. RAMOS, 1983, p. 13). A censura mudara os rumos do Cinema Novo e havia imposto limites aos "marginais" que foram "perseguidos por censores, e boicotados por exibidores" (STAM, 1995, p. 313), deixando os cineastas numa posição ideológica complicada. Paulo Emílio aponta que o Cinema Novo montou "um universo mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol", e diz que esse universo se expandiria se não fosse interrompido pelo Golpe. Assim, ele conclui que o Cinema Novo não morreu em sua última fase, prolongada até o Golpe, mas "voltou-se para si próprio, isto é, para seus realizadores e seu público" (GOMES, 1986, p. 96). Roberto Schwarz então destaca a importância de instituições como o Cinema continuarem existindo, "embora muito controladas", e completa diagnosticando ser "pouco possível que o governo consiga transformá-las substancialmente." (SCHWARZ, 2005, p. 54). Marcelo Ridenti, analisa o impasse no qual o Cinema Novo se encontrou:

Depois do impacto da derrota de 1964, permaneceu na maioria dos cineastas do Cinema Novo a busca da identidade nacional do brasileiro. Mas foram mudando as características desse romantismo, que ia deixando de ser revolucionário para encontrar seu lugar dentro da nova ordem estabelecida. (RIDENTI, 2000, p. 94).

Durante a segunda metade dos anos 1970, alguns cineastas encontraram seu lugar dentro da nova ordem e o cinema brasileiro vivenciou um de seus “momentos mais felizes” (GATTI, 2007, p. 111), nesse momento um terço do mercado cinematográfico do país estava dominado por filmes nacionais. Era o auge de uma fase em que o cinema brasileiro conseguiu unir um certo cinema autoral a um estrondoso sucesso comercial¹². Grande parte desse apogeu se dá nos anos 1970 não só pelo forte financiamento estatal, materializado pela Embrafilme, mas também por este mesmo órgão ficar responsável pela distribuição e comercialização dos seus filmes.

A empresa foi fundada em 1969 como um braço do Instituto Nacional de Cinema (INC), “resultado de uma longa luta da maioria dos setores da indústria cinematográfica” (JOHNSON, 1987, p. 107), mas ganhou força nos contextos dos governos Geisel (“distensão”) e Figueiredo (“abertura”) (AMANCIO, 2000, p. 12). Em 1972, no entanto, durante o governo Médici, acontece o I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira (ICICB), no qual a classe apresentou ao INC o Projeto Brasileiro do Cinema (PBC), que dava os rumos para o que a Embrafilme viria a se tornar¹³.

Em 1974, Roberto Farias assume a diretoria geral da empresa que se tornaria a segunda maior distribuidora de filmes no Brasil, e nomeia Gustavo Dahl como Gerente Geral de Distribuição e posteriormente, Superintendente de Comercialização da Embrafilme. A partir de então, a empresa passa a financiar produções bem como sua distribuição.

É preciso, no entanto, fazer um pequeno adendo sobre a Embrafilme. Entendemos a empresa governamental sobre a perspectiva de Raymond Williams que aponta que instituições controladas pelo Estado podem ser totalmente subordinadas à política estatal geral ou, como entendemos no caso da Embrafilme, ter um caráter mais nuançado e “embora se exerça a orientação política geral, na prática as relações não

¹² Já em finais dos anos 1960, alguns diretores se esforçavam, com variados graus de sucesso, em combinar “o cultural e o comercial, fazendo filmes que falassem ao povo brasileiro em termos culturalmente relevantes e que também fossem bem-sucedidos na bilheteria” (JOHNSON, 1993, p. 40).

¹³ As falas do Congresso foram amplamente registradas e publicadas na edição de número 22 da *Revista Filme Cultura* de nov-dez de 1972.

são significativamente diferentes das que ocorrem no patronato moderno e nos organismos intermediários, que também, é claro, possuem, de modos variados, orientações políticas gerais de conformidade com a ordem social nas quais atuam.” (WILLIAMS, 1992, p. 55). O trabalho de Mariana Villaça sobre o ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), espécie de Embrafilme cubana, serve como exemplo dessa perspectiva uma vez que a autora defende certa autonomia do Instituto frente à política estatal em Cuba pós-revolução (VILLAÇA, 2010).

Com a publicação pelo MEC da Política Nacional de Cultura em 1975, surge um sentimento otimista na área cultural da época tendo em vista, como Sérgio Miceli aponta, a “decisão governamental de permitir que as ‘classes’ teatral e cinematográfica fizessem a indicação de seus representantes para os cargos de direção de alguns órgãos oficiais.” (MICELI, 1984, p. 65). O autor também sugere no texto que tais figuras “não teriam chances idênticas numa conjuntura menos vincada pelo sopro da ‘abertura’ na área cultural oficial.”. Como aponta Tunico Amancio, “naquele período, o ‘apadrinhamento’ por parte de segmentos militares mais sensíveis à questão cultural (personificados pelos coronéis Jarbas Passarinho e Ney Braga, ministros da Educação e Cultura) foi fundamental para o estreitamento das relações entre os setores da atividade cinematográfica e o Estado.” (AMANCIO, 2007, p. 176)¹⁴. Podemos sugerir que Dahl compartilhou desse otimismo, justamente por nesse momento fazer parte do quadro gestor da Embrafilme.

Quando nos voltamos às fontes consultadas para analisar historicamente os acontecimentos que permearam a trajetória de Dahl, as ideias, posicionamentos e papéis que assumiu dentro do contexto estudado, servimo-nos fundamentalmente da análise crítica de fontes primárias, além da leitura de bibliografia acerca do período. Gustavo Dahl colaborou com frequência irregular para revistas e jornais como a *Folha de São Paulo*, *Estado de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Correio Braziliense*, nos semanários de crítica alternativa *Movimento* e *Opinião*, nas revistas *Cultura*, *Filme Cultura* e a *Revista Civilização Brasileira*, além de dar entrevistas para a *Revista de Cultura*

¹⁴ Não por acaso, Roberto Farias abre a edição de jan./mar. de 1977 da revista *Cultura* elogiando o ministro Ney Braga pelo “amor que ele dedica ao nosso cinema”.

Vozes, Veja, entre outras. As fontes que correspondem às críticas, ensaios, entrevistas e capítulos de livros de autoria de Dahl foram transcritas, catalogadas e divididas em ordem cronológica de acordo com cada veículo. Outra fonte primária analisada foi o Plano Nacional de Cultura de 1975, publicada pelo MEC (Ministério da Educação e da Cultura), e que sintetiza a política de cultura adotada pelo Regime para se legitimar perante setores até então arredios a ele, e até mesmo usá-la como instrumento de cooperação, como já comentamos brevemente.

Nosso texto também se baseará nos escritos registrados em livros, revistas e jornais (muitos deles disponíveis *on-line* ou em bibliotecas de acesso público), e em documentos disponíveis nos arquivos “Embrafilme” e “Gustavo Dahl” da Cinemateca Brasileira, que comportam cartas, escritos não publicados, pareceres, contratos de coprodução além de processos com pedidos de verba para a distribuição de determinado filme no Brasil ou no exterior.

O trabalho foi dividido em três capítulos, buscando uma análise temática que permeia a trajetória do objeto.

No primeiro capítulo traçaremos um perfil de Gustavo Dahl levando em conta seus primeiros contatos com cinema no cineclube que gerenciava com Jean Claude Bernardet em São Paulo, passando por sua aproximação com Paulo Emílio Salles Gomes, sua ida à Itália e seu retorno ao Brasil em meio aos primeiros anos do Regime Militar, quando continua escrevendo sobre cinema e se dedica à produção e direção filmes, identificando-se com os membros do Cinema Novo. Trataremos de sua ida à Embrafilme e sua saída turbulenta, assim como sua atuação discreta nos anos 1980, sua volta no início dos anos 1990 e sua participação na fundação de novos órgãos agenciadores, reguladores e de incentivo ao cinema brasileiro, como a Ancine (Agência Nacional do Cinema) no início dos anos 2000, até a repercussão de seu falecimento em 2011. Ao longo desse primeiro capítulo, também nos debruçaremos sobre a produção textual de Dahl, indicando suas principais ideias e defesas e focando principalmente os anos 1960 e 1970, período quando transitou entre os papéis de crítico/ensaísta, cineasta e gestor.

No segundo capítulo, tendo como base alguns de seus textos, com especial atenção para “Mercado é Cultura” (1977), buscaremos estudar o debate sobre a busca do público/mercado e a questão do nacional-popular, tentando escapar de análises que colocam dois modelos¹⁵ em posições opostas e levando em consideração o “caldo cultural” que permeava a sociedade brasileira ao longo do Regime Militar.

O terceiro capítulo trata da análise de algumas ações tomadas pela Embrafilme no quesito da distribuição, chefiada por Dahl, tomando como exemplo o filme “Dona Flor e seus dois maridos” (Bruno Barreto, 1976) a fim de discutir o quanto as ideias de Dahl, expostas no papel, se concretizaram na prática. Adiantamos que o sucesso comercial dos filmes lhe deu prestígio enquanto gestor, rendendo-lhe também críticas por parte das alas mais radicais da crítica e produção cinematográfica.

Gustavo Dahl definiu o cinema como “a arte de revelar e transmitir as emoções e os sentimentos que estão latentes tanto nelas [realidades] quanto em nós mesmos.” (DAHL, 1966, p. 22). Essas emoções e tensões entre Estado, Mercado e a política de autor que permearam a carreira de Dahl (assim como de outras figuras do Cinema Novo) é o que dá elementos para a discussão.

¹⁵ Estamos nos referindo às análises dicotômicas que colocam determinadas obras e personagens na chave do nacional-popular e do tropicalismo.

*O que venho dizer é falso, peço desculpas. Peço desculpas por
ter-me deixado empolgado pela ânsia, que é também a minha,
de termos um cinema, custe o que custar.*

(Gustavo Dahl, “Coisas Nossas”, *Suplemento Literário*, 1961)

CAPÍTULO 1

GUSTAVO DAHL, TRAJETÓRIA DE CINEMA:

CINEASTA, CRÍTICO E GESTOR

Ao longo da carreira como crítico, cineasta e gestor, Gustavo Dahl transitou entre vários campos, dedicando-se a debates sobre cinema brasileiro e o recém intitulado Cinema Novo, no início dos anos 1960, mas também trabalhou na concessão de financiamento para distribuição de filmes nos anos 1970, durante sua gestão na Embrafilme. Defendendo os jovens cineastas de sua época, Dahl ironizava o já maduro crítico Pedro Lima e repercutia algumas ideias de Nelson Pereira dos Santos sobre a importância da língua portuguesa reproduzida na tela. Negociava com cineastas e militares, e transitava entre diferentes grupos dentro de um só movimento, o do Cinema Novo. Trocava cartas com Glauber Rocha, exilado, e disputava poder com Roberto Farias na Embrafilme. Em determinados momentos da vida, Gustavo Dahl foi saudado por contemporâneos e não-contemporâneos como uma figura carismática e um grande negociador. Rogério Sganzerla, um dos expoentes do chamado Cinema Marginal, chama Dahl, em 1966, de “uma das consciências mais agudas do cinema novo” (SGANZERLA, 1966). A *Revista Filme Cultura* na homenagem que faz a Dahl, demonstra certo teor saudosista ao recolher logo em suas primeiras páginas depoimentos nostálgicos sobre ele. Em sua tese de doutorado, André Gatti dedica nota generosa à Dahl resumindo seu caráter conciliador:

A figura de Gustavo Dahl dispensa apresentações, afinal ninguém desconhece a sua defesa em relação ao Cinema Novo, a sua participação na formação da política cinematográfica brasileira onde passou pela Embrafilme, Abraci, Concine entre outros, e a sua posição conciliadora entre Estado e mercado. Na condição de Superintendente de Comercialização da Embrafilme, talvez a sua maior participação política e mercadológica, consagrou a estatal como a segunda maior empresa atuando no mercado cinematográfico brasileiro Gustavo aqui encarna todo este processo que a exemplo dos filmes, buscam inspiração no ideário cinemanovista. Além disso, trata-se de uma figura com trânsito na área política e cinematográfica [...] (GATTI, 2005).

É preciso lembrar que, apesar de por vezes ser lembrando como essa figura conciliadora, foi justamente por exercer um cargo importante dentro da burocracia cultural e defender determinadas ideias que ele também angariou críticas das mais diversas à sua atuação e, quando não atuava em nenhum cargo, sentia-se preterido perante a cena cultural que presenciava. Sua trajetória oscila entre posições de poder e atuação coadjuvante. Sempre, de todo modo, e a partir dos anos 1980, ganhando espaço na mídia impressa para expressar seu descontentamento com os caminhos que tomava o cinema no Brasil.

Nascido em Buenos Aires, em 1938, veio para o Brasil logo cedo, em 1947, trazido pela mãe brasileira. Dividido entre São Paulo e Rio de Janeiro ao longo da vida, encontrou seu fim na Bahia, dentro de uma sala de cinema. Em depoimento à edição *Filme Cultura* de 2011, já citada, Jean-Claude Bernardet afirma que escrevendo sobre cinema no jornal do colégio Paes Leme, Dahl se aproximou de Rubem Biáfora, o famoso e polêmico crítico de cinema da época, responsável pela ponte entre ele e Rudá de Andrade. Em fins dos anos 1950, Rudá convidou Gustavo para presidir o cineclube do Centro Dom Vital.

Na breve biografia do crítico, publicada na mesma edição da *Revisa Filme Cultura*, Sheila Schvarzman conta que “ele é o programador e também animador do cineclube, chamando a atenção de Paulo Emílio Salles Gomes para os seus dotes críticos”, quem o convidou para escrever para o *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*, afirmando que Dahl “entre os jovens é o que melhor escreve” e seu “método de trabalho consiste essencialmente na identificação pela simpatia” (GOMES, 1982, p. 133). Com o apoio do crítico veterano, o jovem crítico trabalhou por dois anos como arquivista da Cinemateca Brasileira e logo em seguida ganhou uma bolsa para estudar cinema no *Centro Sperimentale di Cinematografia* na primeira metade dos anos 1960, na Itália, onde teve contato com os italianos Marco Bellocchio e Bernardo Bertolucci, aproximou-se de Paulo César Saraceni e conheceu sua primeira esposa Maria Lúcia Dahl. Após quatro anos na Europa, Dahl retornou e dedicou-se tanto à crítica quanto à produção cinematográfica, produzindo seu primeiro longa, “O bravo guerreiro”, em 1968. Cabe aqui um pequeno comentário sobre o filme.

Pensado em 1966 e produzido no ano de 1968, em apenas um mês, “O bravo guerreiro” era um dos filmes cotados para levar o prêmio principal do IV Festival de Brasília de Cinema Brasileiro em 1968. “O bandido da luz vermelha” (Rogério Sganzerla) saiu como o grande vencedor, entretanto, “O bravo...” levou um prêmio especial do júri “pela contribuição à evolução do moderno cinema brasileiro”. Se “O bandido...” viria a se tornar um marco do cinema nacional de longa metragem, devidamente estudado e analisado, “O bravo...” não teria o mesmo destino, tornando-se apenas mais um título, talvez um dos menos lembrados, no conjunto de obras do Cinema Novo, como “O desafio” (1965) de Paulo César Saraceni, “Terra em transe” (1967) de Glauber Rocha, entre outros, diretamente relacionadas ao Golpe de 1964 e à crise de consciência do movimento cinematográfico. Fracasso de público e sucesso de crítica, com exceção de Alex Viany que segundo considerações de Sergio Augusto, o considerava um filme fascista (AUGUSTO, 2015), “O bravo...” pode não carregar a potência filmica e alegórica de “Terra em transe” ou “O bandido...”, porém através de diálogos bem trabalhados nas interpretação de Paulo Cesar Pereio, Mario Lago, entre outros, e uma elogiada fotografia de Affonso Beato, em preto e branco, valorizando planos fixos, canaliza o clima que acometeu aqueles que desejavam pensar o país em que viviam e, subitamente, foram tomados por uma realidade adversa, além de apontar um destino pessimista àqueles que decidissem ceder ao governo em nome de um “bem comum”.

A narrativa do filme gira em torno da figura do jovem deputado Miguel Horta que, logo no início do filme, resolve deixar seu partido de origem, de caráter radical, para se unir ao partido no poder e que, pela boca de seus membros, se autodenomina de centro. A mudança se dá com o intuito de alterar as estruturas de poder por dentro e não à margem dele. Após diversos debates e conchavos, que se dão em saunas, no plenário ou em visitas a obras, Miguel se vê traído pelo partido ao tentar aprovar um pacote de benefícios aos trabalhadores e busca apoio do outro partido de esquerda, menos radical. Encontra-se, portanto, num beco sem saída e, aproveitando um último suspiro de radicalidade, o protagonista profere um longo discurso durante uma assembleia de um sindicato, chamando-os à greve geral. Ao final, a tela escurece logo após vermos um Miguel abatido, fitando o espelho de seu quarto e empunhando uma arma na boca.

Apesar do fracasso de público, podemos notar que na ocasião do lançamento do filme, tanto a crítica, pelo menos dos jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*, quanto o campo cinematográfico, à época encarnado na figura de Glauber Rocha, elogiaram o filme por variados aspectos, sempre destacando sua temática, retomando os assuntos de “O desafio” e “Terra em transe”, referentes ao Golpe de 1964, sua fotografia em preto e branco e seu elenco. O caderno *Ilustrada* da *Folha de São Paulo* o recebe muito bem e o aponta como “um filme para ser ouvido” (02/05/1969), destacando comentários de Glauber Rocha e do próprio Gustavo Dahl explicando os motivos de o filme priorizar diálogos tomando cuidado para não ser um “teatro filmado”. Glauber elogia a obra em diversas ocasiões, sendo a mais completa uma crítica de 1968 em que resume “O bravo...” como “um filme sólido”, ou seja, “sua construção é montada peça por peça e o filme mantém um ritmo permanente da ação que prende o espectador sem fazer concessões à vulgaridade” (ROCHA, 2004, p. 259). Além de também elogiar o trabalho de Affonso Beato, jovem fotógrafo ganhador do prêmio de melhor fotografia por “Cara a cara” (Julio Bressane, 1967), Glauber cita numa entrevista a Federico de Cárdenas e René Capriles, de 1969, seu apreço pelo filme, justamente por seguir uma estética mais clássica e não barroca, como lhe convinha usar em seus filmes, dizendo que “por isso me agrada o filme de Gustavo Dahl *O bravo guerreiro*, perfeita expressão do pensamento: racional, seco. Não me agrada o cinema barroco, como eu o faço, mas gosto de filmes diferentes do meu.” (ROCHA, 2004, p. 181).

Ainda no contexto de lançamento, Ida Laura aponta em sua crítica para *O Estado de São Paulo*, que o filme por ser “antibarroco (e, portanto, antiglauberiano) na concepção formal, condiciona sua força a uma extrema simplicidade de linguagem.” (18/05/1969). A autora toma a narrativa do filme como tentativa de reprodução da realidade e equivoca-se ao considerar a temática da produção “ultrapassada” por remeter a um tempo anterior à “Revolução de 1964”, quando “elementos conservadores, misturados a corruptos, viviam à sombra do Senado e da Câmara, contrapondo-se às figuras talhadas dentro de uma ideologia marxista, todos fixamente obstinados em conseguir seus objetivos”. O filme não está necessariamente preocupado em retratar a realidade, seja ela anterior ou posterior ao Golpe, mas justamente refletir sobre a pos-

sibilidade de adesão ao poder vigente na intenção de mudá-lo por dentro, e o possível fracasso nessa estratégia. Ainda assim, o título da crítica parece bastante elogioso, “Um avanço do cinema novo”, demonstrando o caráter ambíguo, para não dizer contraditório, do texto.

Carlos M. Motta, em *O Estado*, ainda comenta seu lançamento dentre tantas outras produções, estampando a coluna com uma cena do filme em 11 de maio de 1969. No dia seguinte, também estampando a matéria com uma foto do filme, a *Folha* aponta-o como “destaque numa semana de muitos policiais”. Outros trechos dos jornais expõem o filme em menor medida. No dia 26 de maio, a *Folha* indica a volta do filme “elogiado pela crítica” ao cinema Bretagne. Nos dias 14 e 19, vemos dois pequenos anúncios patrocinados no mesmo jornal, sendo o primeiro com os dizeres “A política, o poder, o dever, a luta, o amor, o sexo num filme brasileiro que vai dar muito o que falar”. Vale um destaque para Orlando Lopes Fassoni ao fazer um balanço dos novos filmes brasileiros, num comentário posterior à exibição no Festival de Brasília, porém anterior ao lançamento em circuito:

Já exibido em Brasília, inédito em São Paulo. Dirigido por Gustavo Dahl, enfoca uma problemática política através de um jovem deputado que decide mudar de partido porque a solução para ele era estar ao lado do poder. Assumindo compromissos, ele logo se verá dominado pela máquina do sistema vigente. Não pode recuar, não consegue mais comunicar-se com suas bases eleitorais e acaba suicidando-se. (FASSONI, 1968).

Encontramos aqui a única menção ao final do filme, em que o protagonista empunha um cano de revólver em sua boca. Apesar de remeter ao suicídio, não fica explícito o ato, como Fassoni imagina. O caráter ambíguo e metafórico é justamente o que dá a riqueza ao plano final diante da falta de opções da personagem principal. Miguel percebe que foi calado pelo próprio sistema onde tentou se infiltrar e a arma, acompanhada pelo espelho, sinônimo imagético de ambiguidade, demonstram suas saídas, que, para o protagonista, são quase inexistentes.

É justamente nesse contexto que Gustavo Dahl enquadrrou-se na fase do Cinema Novo. Fase do pós-golpe, que atingiu o cinema brasileiro “no momento de sua plena ascensão, de sua explosão criativa” (XAVIER, 2007, p. 47). A partir desse momento, o Cinema Novo começa a entrar em uma crise de consciência.

Era o movimento de Glauber Rocha e da Estética da Fome (ROCHA, 2004, p. 63). Movimento apontado por Dahl, em 07 de outubro de 1961, no artigo “Algo de novo entre nós”, do *Suplemento Literário* do jornal?, como criativo, porém chocante para certas pessoas. Era uma resposta a uma nota de Pedro Lima aconselhando os jovens cineastas a mudarem de profissão:

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. (DAHL, 1961)

Jean-Claude Bernardet elabora na mesma década a tese de que o Cinema Novo surge de uma classe média urbana, mas não consegue se expressar para essa mesma classe média, sendo assim, "os valores que se esforça por criar, as ideias que emite, as formas que tenta elaborar encontram, no conjunto da classe telespectadora (expressão praticamente sinônima de classe média), uma violenta oposição." (BERNARDET, 2007, p. 28). Paulo Emilio aponta que o universo mítico integrado por “sertão, favela, subúrbio” do Cinema Novo foi interrompido pelo Golpe e “voltou-se para si próprio” (GOMES, 1986, p. 96), enquanto Roberto Schwarz diagnostica ser difícil o governo transformar as instituições culturais, como o cinema, substancialmente (SCHWARZ, 2005, p. 54). Marcelo Ridenti aponta que após o Golpe, os cinemanovistas tiveram que deixar de ser revolucionários para “encontrar seu lugar dentro da nova ordem estabelecida” (RIDENTI, 2000, p. 94).

Gustavo Dahl representa bem essa mudança. Em 1966, ele coloca como responsabilidade do artista “resolver o conflito entre o homem e a natureza” e aponta que “quando a divisão do trabalho e a propriedade particular vêm dissociar a sociedade em classes em luta, mais uma vez tenta o artista restaurar a unidade perdida”, ou seja, “em ambos os casos sua função é eminentemente social” (DAHL, 1966, p. 33). No mesmo

ano, ele publica na *Revista Civilização Brasileira* (RCB) o texto “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”, no qual começa a rever as ideias anti-industriais defendidas em “A solução única” (1961), por exemplo.

Em 1970, entrevistado por José Carlos Monteiro para a *Revista de Cultura Vozes*, ele defende ser melhor “dizer pouco a muita gente do que muito a pouca gente” ressonância, talvez, das ideias perfiladas na RCB em 1966/67 com o texto “Cinema Novo e seu público”, no qual decreta o “divórcio das massas”, o hermetismo do Cinema Novo. Na revista *Filme Cultura* de 1971, ele critica a posição tomada pelos realizadores do chamado Cinema do Lixo ou Cinema Marginal, que substituíram as preocupações sociais por um “pan-anarquismo ora radical ora difuso”. Dahl, no entanto, saúda no mesmo artigo a conservação da atitude autoral desses cineastas e propõe a projeção de suas obras pública e gratuitamente, configurando um ato “mais libertário, porque concreto, que a representação estetizante de assassinatos, violações, castrações, desvios sexuais e demais fantasias de agressividade.” (DAHL, 1971, p. 34). Vemos aqui ainda um certo apreço pelo cinema independente, configurando a construção de um caráter conciliador do autor.

Escrevendo em 1972 na edição número 20 dessa mesma revista, Dahl sustenta a afirmação de Ismail Xavier, referindo-se ao texto supracitado da RCB, de que ele, já quando lança “O bravo guerreiro” em 1968, é um “teórico da conquista do mercado” (XAVIER, 2007, p. 62):

[...] o cinema arde por uma segunda juventude, porque tem condições de transformar-se na primeira arte pós-moderna, na primeira manifestação da arte futura. Para tanto, é somente necessário que os realizadores compreendam que as necessidades de renovação sintática, visual e narrativa devem ir no sentido de reconhecer no espectador não o inimigo, não o ignorante, mas o objetivo final do impulso que rege a criação da obra de arte. Ou seja, na eliminação do dilema comunicação 'versus' expressão. (DAHL, 1972, p. 52).

É possível aferir que o termo “mercado” não configure o mesmo sentido globalizado e neoliberal que hoje carrega. Provavelmente nos anos 60/70, o termo era ligado ao público consumidor como discutiremos no capítulo seguinte, e a discussão da “conquista do mercado” não está restrita ao cinema. No teatro, dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, que também atuou como o protagonista em “O desafio”, e era ligado à esquerda comunista, resolvem se dividir entre o palco e a TV, tendo nesta última um alcance muito maior¹⁶.

Diante dessa crise intensificada em meados dos anos 1970, Roberto Farias, já considerado por Paulo Emílio um exemplo de cineasta que consegue intermediar “filmes artisticamente mais ambiciosos e aqueles endereçados ao público das antigas chanchadas” (GOMES, 1986, p. 78), convida Gustavo Dahl para a superintendência de comercialização da Embrafilme. É possível sugerir que as atitudes tomadas por ele dali em diante, em relação à distribuição dos filmes brasileiros, condizem com o novo âmbito político e social em que se encontra. Nessa época, dois filmes despontam nas bilheterias: “Xica da Silva” de Cacá Diegues e “Dona Flor e seus dois maridos”¹⁷ de Bruno Barreto, ambos de 1976, com temáticas aparentemente banais de erotismo e relações extraconjugais, mas carregando outras temáticas mais amplas, como a repressão, o regionalismo como identidade de uma nação, o homem comum, o tão buscado povo brasileiro, além de conceitos do “nacional” e do “popular”. Arthur Autran alega que Dahl demonstra uma “coerência interna na teoria e na prática” (AUTRAN, 2013, p. 325) ao publicar o famoso ensaio “Mercado é Cultura” em 1977, cujo conteúdo, assim como a questão do nacional-popular trataremos no segundo capítulo.

Durante a segunda metade dos anos 1970, fase quando Dahl trabalhou na Embrafilme, o cinema brasileiro vivenciou um de seus “momentos mais felizes” (GATTI, 2007, p. 111), tendo um terço do mercado cinematográfico do país dominado por filmes nacionais. Era o auge de uma fase em que o cinema brasileiro conseguiu

¹⁶ O debate sobre o Cinema Novo e seu público é tratado nos livros de Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão BERNARDET, GALVÃO (1983), Arthur Autran. AUTRAN (2013).

¹⁷ Recorde absoluto de bilheteria à época, contabilizando 10.735.205 espectadores nas salas de cinema (F. RAMOS, 1987, p. 418).

unir um certo cinema autoral a um estrondoso sucesso comercial. Já em finais dos anos 1960, alguns diretores se esforçavam, com variados graus de sucesso, em combinar “o cultural e o comercial, fazendo filmes que falassem ao povo brasileiro em termos culturalmente relevantes e que também fossem bem-sucedidos na bilheteria” (JOHNSON, 1993, p. 40). Grande parte desse apogeu se dá não só pelo forte financiamento estatal, materializado pela Embrafilme, mas também por este mesmo órgão ficar responsável pela distribuição e comercialização dos filmes.

Como já apontado na introdução, a Embrafilme foi fundada em 1969 como um braço do Instituto Nacional de Cinema (INC), “resultado de uma longa luta da maioria dos setores da indústria cinematográfica” (JOHNSON, 1987, p. 107), mas ganhou força nos contextos dos governos Geisel (“distensão”) e Figueiredo (“abertura”) (AMANCIO, 2000, p. 12). Em 1972, no entanto, durante o governo Médici, acontece o I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira (I CICB) onde a classe apresentou ao INC o Projeto Brasileiro do Cinema (PBC), que indicava os rumos que a Embrafilme viria a seguir. Sendo assim, é possível aferir que a aproximação com o Estado já se dá antes dos períodos convencionados pela historiografia como “distensão” e “abertura”. Em 1974, Roberto Farias, assume a diretoria geral da empresa que se tornaria a segunda maior distribuidora de filmes no Brasil, nomeando Gustavo Dahl como Gerente Geral de Distribuição e posteriormente, como já citado, Superintendente de Comercialização da Embrafilme.

No início dos anos 1960, Dahl defende no *Suplemento Literário* um cinema independente em “oposição à indústria” (DAHL, “A Solução Única”, 1961), porém muda de tom no final da mesma década, alertando, como dito acima, para o “divórcio das massas” (1966-1967) provocado pelo Cinema Novo, e propondo, então, o fortalecimento de um mercado interno e a aproximação dos cineastas com os espectadores. Em entrevista à *Revista Veja*, em dezembro de 1968, alega que só há duas opções ao fazer filmes no Brasil: “baratos que possam ser pagos pelo autor ou filmes que conquistem o público”. Chega a esboçar um rascunho, em 1971, sugerindo que é preciso “coragem de fazer História”, uma vez que “a indústria/cultura cinematográfica

está aí para ser construída"¹⁸. Como já citado, ele declara numa entrevista para José Carlos Monteiro, na *Revista de Cultura Vozes*, ser "melhor dizer pouco a muita gente do que muito a pouca gente" (1970). Ele, de fato, vê nessa opção um "enfraquecimento, uma diluição da substância ideológica" (1966-1967), mas de qualquer modo, em meados dos anos 1960, "a crítica ao sistema de produção independente irá encaminhar sua reflexão em direção à indústria." (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 213).

É possível que essa mudança de posição em favor do mercado esteja intrinsecamente ligada às perspectivas de produção de seu primeiro longa, "O bravo uer-reiro" (1968). Como apontamos anteriormente, o filme canaliza o clima que acometeu aqueles que desejavam pensar o país em que viviam e, subitamente, foram tomados por um golpe de Estado, além de apontar um destino pessimista àqueles que decidissem ceder ao governo em nome de um "bem comum".

Gustavo Dahl não está sozinho na defesa do mercado interno. Além de cineastas como o próprio Roberto Farias, ansioso por um fortalecimento do cinema nacional feito para brasileiros, e que tomaria medidas agressivas de mercado para que tal mudança acontecesse durante sua gestão (1974-79), críticos como Paulo Emílio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet, amigos de Dahl, diagnosticavam o fato de que se gastava mais tempo tentando vender filmes brasileiros lá fora do que fortalecendo o consumo interno:

Uma das consequências dessa situação injusta [a falta de interesse do público] é levar produtores e cineastas a se preocuparem demasiadamente com a exportação dos respectivos filmes, superestimando a importância dos festivais internacionais. As inteligências e energias ficam distraídas do único objetivo que realmente importa ao nosso filme: o público e o mercado brasileiros. O problema não é aumentar o número de filmes a serem apresentados no exterior, mas sim diminuir o número de fitas estrangeiras aqui exibidas. (GOMES, 1986, p. 79).

¹⁸ Documento nº 000045 (1971) do Arquivo Gustavo Dahl, disponível parcialmente na Cinemateca Brasileira.

Na mesma conjuntura, Bernardet atenta para o fato de cineastas terem ingenuamente tentado copiar fórmulas de sucesso, como o *western* ou o policial, na tentativa de que os filmes se pagassem, mas "sem perceber que essas fitas estrangeiras se pagavam por ter à sua disposição uma estrutura de distribuição" (BERNARDET, 2007, p. 29). O Brasil necessitava de uma estrutura própria, carência, no entanto, superada pela Embrafilme durante "o período áureo das relações cinema X Estado" (AMANCIO, 2000, p. 13), uma vez que boa parte da distribuição nessa época foi gerida pelo governo, diretamente apoiada e sustentada pelas figuras de Farias e Dahl, este último responsável pela distribuição das produções.

É preciso lembrar que a Embrafilme não era o único canal responsável pela produção e distribuição de filme no Brasil. A profusão de filmes vindos do núcleo paulistano que passou a ser conhecido como "Boca do Lixo" não deve ser desprezada, assim como a experiência da DIFILM que funcionou entre final dos anos 1960 e início dos 1970. Sobre esta última, tratava-se de uma iniciativa de unir "produtores de filmes de longa metragem em torno de uma empresa distribuidora e coprodutora cinematográfica comercial" (RAMOS, 2000, p. 214), com o intuito de lançar filmes autorais como, por exemplo, "O desafio" e o próprio "O bravo guerreiro", e também filmes com mais apelo comercial como "Garota de Ipanema" (Leon Hirzman, 1967) e "Macunaíma" (Joaquim Pedro de Andrade, 1971), o qual, de acordo com Randal Johnson e Robert Stam, foi "primeiro filme do Cinema Novo a ser verdadeiramente popular tanto no caráter cultural quanto de bilheteria, oferecendo uma demonstração dialética de como alcançar o público sem comprometer uma visão à esquerda da sociedade brasileira" (JOHNSON, STAM, 1995, p. 37). Estratégia essa que seria, de certo modo, tomada pela Embrafilme.

O cargo de Dahl na empresa, apesar de responder ao diretor geral da empresa, tinha importância equiparada a este. Enquanto Roberto Farias aprovava ou não a produção ou coprodução de um filme, Dahl decidia se iria ou não distribuir tal fita, ou seja, cabia a ele dar o "brilho" ao filme, como apontou o produtor Antônio Cesar em entrevista a Tunico Amancio (AMANCIO, 2000, p. 80). Vale aqui uma outra observação sobre uma recente pesquisa de Melina Izar Marson, na qual ela explicou a trajetória

ria da indústria cinematográfica norte-americana para entender a ausência desse desenvolvimento industrial no Brasil. No texto, ela aponta uma segunda fase em Hollywood, quando as tarefas de produção e distribuição são feitas por empresas separadas. As produtoras encarregavam-se da produção e as *major*s da distribuição. Ocorreu então uma flexibilização no modo de produção que proporcionou relativa autonomia na realização dos filmes, “mas uma autonomia controlada, permitida, regulada através do controle sobre a distribuição” (MARSON, 2012, p. 27), ou seja, de nada adiantava a produção se não houvesse a distribuição. No caso brasileiro, a distribuição ficava sob a tutela do Estado, no entanto, não era ele quem ditava as regras diretamente, e sim a Embrafilme, que tinha como responsável pela distribuição justamente o objeto de estudo aqui proposto¹⁹.

É durante a segunda metade dos anos 1970 que a Embrafilme passa a financiar, produzir, coproduzir e distribuir uma série de filmes que traria retorno financeiro. Também nessa época, a partir de uma dinâmica mais ágil de concessão de aprovação de projetos e também de uma fiscalização que se dava através do controle dos bilhetes vendidos ou da exibição obrigatória de curtas anteriores aos longas, nacionais ou não, o cinema brasileiro deu um salto em sua produção, gerando a falsa impressão de que o país possuía uma indústria. A Embrafilme, assim, ganhou uma posição única, “industrial e cultural” (JOHNSON, 1987, p. 152), e uma vez que os pareceres favoreciam diretores experientes e produtora mais consolidadas. Figuras como Carlos Diegues e Luiz Carlos Barreto, ambos, cada um ao seu modo, ligados ao grupo do Cinema Novo, se beneficiaram dessa nova política e produziram seus filmes tendo retorno comercial. Em contraponto a isso, crescia o debate no campo cinematográfico, fosse dos cineastas com projetos preteridos, críticos que discordavam daquilo que viam na tela ou mesmo exibidores como Moacir Borchert, que acusou Dahl de “adiantar verbas para os próprios filmes e favorecer sempre os mesmos produtores: Glauber Rocha, Joaquim Pedro, Luís Carlos Barreto e todo o grupo do cinema novo.” (CINEMA, 1978, p. 91).

¹⁹ Além do estudo do material publicado por Dahl, ainda é preciso uma análise mais profunda dos processos do Arquivo Embrafilme recentemente disponibilizados na Cinemateca Brasileira e até pouco tempo considerados “dispersados e desfalcados, a ponto de hoje dificilmente serem localizados” (AMANCIO, 2000, p. 11).

Gustavo Dahl se viu no meio desse embate quando justamente esteve à frente do órgão de distribuição da Embrafilme, entre 1974 e 1978. Neste ano, resolve sair da empresa mesmo acreditando-se que ele seria o sucessor de Roberto Farias (em qual cargo?). Em matéria publicada na *Revista Veja* em fevereiro de 1978, apurou-se que ele seria o favorito à sucessão, mas por outro lado, a mesma matéria indica que o próprio Farias era contra tal decisão por considerar Dahl uma pessoa de personalidade forte e “difícil de controlar”.

Por fim, Dahl pede demissão alegando divergências com o diretor geral e com “boa parte dos cineastas” ao defender um órgão centralizador de distribuição e não órgãos privados, como defendia Farias. O desfecho da direção da Embrafilme acabaria com o diplomata de carreira, Celso Amorim, sendo nomeado para o cargo e ainda colhendo frutos da dinâmica de produção e distribuição implantada por Roberto Farias e Gustavo Dahl. Ambos voltariam para a direção de filmes. Dahl colocaria em prática seu projeto de “Tensão no Rio” (1982) pelo qual receberia um aditamento de Cr\$ 22.794.576,52 (AMANCIO, 2000, p. 159), valor que destoa da lista de filmes produzidos pela Embrafilme na mesma época, levantando ainda mais as suspeitas de favorecimento. Roberto Farias levaria adiante o projeto do filme “Pra frente, Brasil” (1982) que, apesar de também ter sido financiado pela Embrafilme, denunciava as práticas de tortura do Regime, deixando membros do alto escalão do governo incomodados, e levando à queda de Celso Amorim.

Ao longo dos anos 1980, a Empresa ainda sobreviveu em meio a escândalos de corrupção e contínuas acusações de favorecimento, vendo seu completo dismantelamento no governo Collor, quando foi decretado seu fim e, para angústia de produtores e cineastas, não foi criado nenhum modelo alternativo de produção e financiamento. Carente de uma indústria e dependente do Estado, que ainda organizava seus eixos de poder frente ao recente fim de uma longa ditadura e os tropeços de uma democracia que mal se consolidara, o cinema brasileiro produziu poucas obras do início dos anos 1990 até a criação de novas alternativas que possibilitaram uma retomada da produção.

Dahl presidiu a Abraci (Associação Brasileira de Cineastas) entre 1981 e 1983, período da conturbada produção de “Tensão no Rio”, obra com pouco retorno tanto de público quanto da crítica e por conta da qual foi “quase apedrejado no Festival de Gramado de 1984 quando comparou seu filme a ‘Cidadão Kane’” (RAMOS, 2012, p. 206). Em 1985, foi convidado para a presidência do CONCINE (Conselho Nacional de Cinema), onde criou o mercado legal de vídeo e estimulou a produção e exibição de curtas-metragens, mas foi logo demitido pelo então Ministro da Cultura, Celso Furtado, por divergências quanto ao processo de informatização do órgão. Em 1989, no final do governo Sarney, foi nomeado presidente do CNDA (Conselho Nacional de Direitos Autorais). Ao longo dos anos 1990, Gustavo Dahl teve uma atuação discreta, por vezes inexistente, nos quadros gestores da esfera estatal. Segundo levantamento do jornal *Folha de São Paulo* (“O ministério de Collor”, 1990), Dahl chegou a ser cogitado como secretário nacional de Cultura por Collor, juntamente com Celso Amorim. O cargo seria ocupado por Ipojuca Pontes, que ainda anotaria sugestões de uma equipe de conselheiros que tinha Dahl como membro.

Nos próximos anos, Dahl atuaria mais no campo da imprensa, publicando artigos esporádicos principalmente no *Jornal do Brasil*, questionando o modelo de intervenção estatal no cinema brasileiro. Seu nome será mais lembrado em mostras sobre o Cinema Novo ou debates sobre os impasses sobre o cinema brasileiro, nos quais era ora convidado, ora citado, ora preterido.

Seu retorno à esfera política se dá no III e IV Congresso de Cinema Brasileiro, em 2000 e 2001, eventos que retomavam os congressos dos anos 1950. Em 2000, é também convidado para participar do GEDIC (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica). Tornando-se relator do grupo, produz o plano estratégico de Nova Política Cinematográfica, que contemplaria a criação da Agência Nacional do Cinema em 2001. Seu envolvimento com a criação do plano, associado à experiência dos anos 1970, garantiram-lhe a nomeação de diretor-presidente, dedicando-se à sua implantação até o final do mandato, em dezembro de 2006. A partir de 2007, torna-se Presidente do Conselho da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e diretor-executivo do CTAV

(Centro Técnico do Audiovisual) no Rio de Janeiro. Falece no dia 27 de junho de 2011 em uma sala de cinema na cidade de Trancoso, Bahia, vítima de um ataque cardíaco.

Seu falecimento evoca seu legado de textos sobre crítica e gestão cinematográfica, levantando discussões que iam desde a importância do argumento cinematográfico acima de qualquer etapa na produção de um filme (DAHL, “Sobre o argumento cinematográfico”, 1966) até lembranças de um tempo passado, quase um relato angustiante sobre os cortes sofridos pela cultura no país pouco antes de seu falecimento (“Testemunha ocular”, 2011). Meses depois, saía a 55ª edição da *Revista Filme Cultura* em homenagem ao diretor, crítico e gestor. A revista foi tomada de depoimentos emocionados de figuras que conviveram com ele e também participaram da produção e realização de filmes, e na gestão e crítica de cinema. Cacá Diegues, cineasta, diretor de “Xica da Silva” (1976), um dos exemplos de sucesso de público financiado pela Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A), rasga elogios a Dahl ressaltando sua “firmeza e pragmatismo” e a capacidade de reunir todos os seguimentos de atividades cinematográficas. Roberto Farias, responsável pela contratação de Dahl na Embrafilme, também não poupou elogios ao antigo companheiro de trabalho, ressaltando o entusiasmo de Dahl quando disse que precisava de alguém “apaixonado por cinema e disposto a suar a camisa”. Dentre tantos depoimentos de amigos e parceiros, talvez o mais melancólico seja o do crítico de cinema e professor aposentado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) Jean-Claude Bernardet. Conhecido de Dahl desde os anos 1950, quando participavam do Cineclube Dom Vital em São Paulo, Bernardet descreveu a morte do amigo como o desabamento do “telhado de casa já antiga que ainda se consegue se manter mais ou menos em pé, cada vez menos [...] 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” (p. 9).

A revista ganha tons de homenagem devido ao falecimento de Dahl e constrói uma imagem de bom gestor, crítico ilustrado, cineasta inovador e acima de tudo um conciliador. Imagens que Dahl defendia e por meio das quais se autodenominava na construção de um imaginário sobre si mesmo. Há, de fato, momentos em sua vida em

que sua figura consegue conciliar ideais ou pessoas contrárias, entretanto, o rótulo de conciliador não cabe sempre, seja em momentos em que gozava de prestígio institucional ou quando estava à beira das esferas de poder. Ao trabalhar num órgão criado pela Ditadura, Dahl revelava certo pragmatismo para colocar suas ideias em prática. Podemos pensar na ideia recentemente elaborada pelo historiador Rodrigo Patto Sá Motta do “jogo de acomodações”, em que, ao estudar as universidades no Regime Militar, explica a tomada de posição e define aqueles que optam pela acomodação:

Pessoas que não desejavam aderir, por não partilhar os valores dominantes, mas que também não tinham intenção de resistir frontalmente ao Estado autoritário – por medo de punição ou por achar inútil – buscaram estratégias de conviver com ele, inclusive como forma de reduzir os efeitos da repressão. (MOTTA, 2014, p. 310)

Como o próprio autor sugere, tal equação pode ser empregada em outras áreas durante a Ditadura e procuramos entender Gustavo Dahl como um exemplo desse jogo. Claramente, sua trajetória não cabe numa simples equação, entretanto ao lermos uma entrevista concedida à *Revista Veja* logo após seu pedido de demissão, Dahl alega que não colaborou com o governo Geisel inconscientemente. Ele explica:

Eu não gosto da ditadura, mas também não gosto da democracia burguesa que mata milhões de brasileiros com um sorriso nos lábios. Não confunda democracia com liberdade para a burguesia nacional continuar vivendo dos cofres públicos e defendendo a iniciativa privada. A mesma burguesia que hoje anseia por um partido socialista é aquela que há anos foi marchar com Deus pela liberdade. Ou estão errados agora ou estavam errados antes. (Patrulhando as patrulhas, 1978, p. 3).

Seus ideais, no entanto, passavam longe de uma sonhada revolução ou de uma tomada de consciência de classes tendo o cinema como ferramenta conscientiza-

dora. Sua luta seria mais pela instauração e manutenção de uma “indústria”, menos nos moldes norte-americanos e mais voltada à produção e distribuição de filmes, nem que para isso fosse necessária a intervenção de uma empresa centralizadora controlada pelo Estado.

Acima disso, através de seus textos e ações, Dahl buscava se manter no poder ou pelo menos com influência sobre as decisões. Por ter sido identificado como membro do Cinema Novo, viu na oportunidade de trabalhar na Embrafilme uma possibilidade de exercer suas ideias e colocá-las em prática, angariando assim afetos e desafetos. Não podemos concluir que seus textos o colocavam nos cargos de influência, porém ele tinha consciência, principalmente depois de trabalhar na Embrafilme, de que os textos que escrevia, associados à sua rede de amigos, fazia com que seu nome surgisse nas reuniões diretivas que vez ou outra, principalmente em momentos de transição, buscavam pessoas para funções burocráticas e até mesmo executivas em órgãos estatais.

Quando Carlos Diegues vai ver “Xica da Silva” num cinema da Zona Norte do Rio – a zona proletária – repleto, e a sessão que presencia lhe dá a impressão de uma ‘festa bárbara’, neste momento se rompe a barreira ente consumo e cultura

Gustavo Dahl em “Mercado é cultura”, 1977.

CAPÍTULO 2

QUANDO O MERCADO VIRA CULTURA E A QUESTÃO DO NACIONAL-POPULAR

“Mercado é Cultura” (DAHL, 1977, p. 125-127) é talvez o texto de Gustavo Dahl que mais tenha tido eco no meio cinematográfico quando veio a público em 1977. Publicado na *Revista Cultura*, o texto defende que “o espectador quer ver-se na tela de seus cinemas, reencontrar-se, decifrar-se” e “para que o país tenha um cinema que fale sua língua é indispensável que ele conheça o terreno onde essa linguagem vai se exercitar. Esse terreno é realmente o seu mercado”. Dahl inicia o texto retomando Humberto Mauro e os primórdios do cinema no Brasil, passando pela tentativa industrial da Vera Cruz e o movimento do Cinema Novo, a experiência da DIFILM e, finalmente, os filmes da Embrafilme. Ele aponta que o problema estaria justamente na importância dada à produção em detrimento da distribuição dos filmes, usando a metáfora de 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”. A seguir, ele aponta que o cinema é um *mass-media* e, portanto, deve ser consumido pelas massas, algo impossível sem a adequada distribuição, uma vez que o destino final do filme é a projeção na tela.

Ele ainda aponta a existência da televisão como meio parecido, porém eleva o cinema a outro patamar, justamente pela dimensão da tela e seu caráter que flerta com a arte. A partir de então, Dahl defende que quando a Embrafilme passa a encampar a distribuição do filme, área comandada por ele na empresa, é quando o cinema brasileiro consegue de fato atingir seu público e massificar seu conteúdo. Ao descrever o consumo como uma experiência de fruição, Dahl aponta a cultura como reflexão e, portanto, a fruição da reflexão, ou seja, para ele, consumir é fruir e, consequentemente, refletir. Nesse sentido, dominar o mercado²⁰, é permitir essa reflexão. Ele acredita que

²⁰ O termo “mercado” deve ser relativizado. A ideia de “mercado global”, por exemplo, ainda não passava pela cabeça dos intelectuais e, no texto em questão, a ideia de mercado parece

o apoio do governo para a Embrafilme na distribuição favorece a produção e divulgação de uma arte industrial. Assim sendo, sem que se privilegie a indústria somente, permitindo a coexistência de uma expressão cultural que pode ser vista, por exemplo, no filme “Xica da Silva” (Cacá Diegues, 1977), que ao ser projetado em alguma sala na Zona Norte, zona proletária, promove uma “cerimônia antropológica” na qual “o lazer é amalgamado à informação cultural decorrente da produção industrial”.

Por isso, segundo ele, mercado é sinônimo de cultura, pois no momento em que o filme é projetado, existe o encontro entre o público e seu reflexo, ou seja, sua língua e aquilo que Dahl acredita que o público quer ver nos filmes, a fim de entender sua própria cultura.

É preciso lembrar que o contexto em que o texto foi escrito era de euforia entre as figuras que rondavam o fazer cinematográfico, principalmente aquelas que ocupavam cargos de gestores estatais e também produtores e cineastas que se alinhavam ao projeto da Embrafilme e, portanto, ao projeto delineado pela PNC (Política Nacional de Cultura) de 1975, que sugeria diretrizes culturais que salientassem uma união nacional expressa através das produções de caráter cultural. A estratégia encampada pela gestão de Roberto Farias, respaldada por Dahl a frente da área de distribuição da Embrafilme, parecia dar certo na área de cinema. Multidões dirigiam-se às salas de exibição para ver filmes nacionais, revelando um fenômeno de espectadores e impulsionando a política adotada pelos dois gestores. O texto é escrito logo após os sucessos de “Dona Flor...” e “Xica da Silva”, ambos citados.

“Xica da Silva” despertou uma série de debates em torno da imagem da mulher, do negro, do povo brasileiro e da apropriação do chamado *nacional-popular*, levando Diegues a cunhar o termo “patrulhas ideológicas” para se defender dos ataques recebidos por ele em referência ao lançamento do filme²¹. Segundo ele, em entrevista ao *Estado de São Paulo*, tais patrulhas seriam formadas por jornalistas ligados ao clandestino Partido Comunista, tendo a missão de diminuir produtos culturais que não

estar mais ligada ao público consumidor do que necessariamente a todo o processo de compra, venda e atribuições de bens culturais e/ou simbólicos.

²¹ A entrevista se dá após o lançamento de “Chuvas de verão” (1978), porém suas palavras rebatem as críticas recebidas desde “Xica...”

estivessem alinhados a um método considerado politicamente correto por tais grupos formadores de opinião.

Podemos sugerir que as opiniões de Dahl em “Mercado é Cultura” remon- tam à fala de Nelson Pereira dos Santos nos anos 1950, no I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro (BERNARDET, GALVÃO, 1983, p. 74-75), apontando para a lín- gua e os costumes nacionais como fórmula de encontro com o público²². Renato Ortiz nota que ao identificar cultura como mercado, o texto de Dahl “exprime todo o espírito de uma época que se enuncia”, mas além disso, ele é “uma recuperação da antiga ideia que orientava o movimento cultural dos anos 50/60, onde a problemática nacional se colocava com toda força.” (ORTIZ, 1994, p. 168).

A dinâmica de sucesso de “Dona Flor...”, por exemplo, vai além da distri- buição, assunto que trataremos no terceiro capítulo. Ao se projetar nas telas em no- vembro de 1976, o filme mostrou muito sobre sua época, tanto no seu contexto de rea- lização e distribuição quanto naquilo que foi projetado e acabou mediando – não ne- cessariamente refletindo²³ –, consciente ou inconscientemente, as tensões vividas no período. Alguns fatores destacaram-se em igual ou menor escala para justificar o fe- nômeno, como, por exemplo, os ideais de “nacional” e “popular” (subvertidos em ter- mos mais mercadológicos que identitários) representados através de manifestações culturais como o carnaval e a culinária, além do uso de elementos das famosas porno- chanchadas como ferramentas de atração. É possível também esboçar uma leitura do filme como uma alegoria do próprio cinema brasileiro da época que, liderado por figu- ras do Cinema Novo, lidava com seu passado transgressor e ao mesmo tempo negoci- ava sua sobrevivência com um regime ditatorial preocupado em se legitimar perante a sociedade. Tais fatores levaram o filme a quase onze milhões de espectadores e o con- solidou como síntese do cinema brasileiro e da estratégia mercadológica da Embrafil- me na segunda metade da década de 1970.

²² O próprio Nelson Pereira vai retomar tais pensamentos em “O amuleto de Ogum” (1974), uma das primeiras experiências de financiamento e distribuição da Embrafilme.

²³ Nosso objetivo não é a análise do filme detalhada, entretanto, com relação ao objeto fílmico, preferimos o termo “mediação” ao nos referirmos primordialmente “aos processos de com- posição necessários, em um determinado meio; como tal, indica as relações práticas entre formas sociais e artísticas” (WILLIAMS, 1992, p. 23).

O filme, baseado na obra homônima de Jorge Amado, publicada em 1966, faz parte de uma série de livros em que o autor deixa de lado a denúncia social, muito forte em *Mar morto* (1936) e *Capitães de areia* (1937), e passa a se dedicar aos costumes e situações do cotidiano como a culinária e a sensualidade feminina. Logo em seu título, *Dona Flor e seus dois maridos*, o autor nos dá uma ideia da história que nos será apresentada: uma professora de culinária (Sônia Braga) divide dois parceiros, um a mantém no papel social de esposa e outro lhe garante os prazeres da carne. O diferencial “fantástico” está no fato de que Vadinho (José Wilker), o primeiro marido, morre nos primeiros minutos do filme, antes mesmo dos créditos iniciais, porém volta dos mortos para atormentar e atiçar os desejos da viúva que já se encontra casada, porém não sexualmente satisfeita, com Dr. Teodoro (Mauro Mendonça), respeitado farmacêutico da cidade. As lembranças e lamentos de Dona Flor ocupam mais da metade do longa. Através dos *flashbacks*, começamos a entender o por que das diferentes reações durante o velório e enterro de Vadinho: a mãe da viúva reclamando do genro falecido, uma mulher jovem e bonita chora copiosamente num canto da sala sendo observada por Dona Flor, um homem negro de terno branco aproxima-se da cova e elogia o morto. Ao longo do filme, percebemos que Vadinho é um malandro convicto. Apostador, mulherengo e sempre pedindo dinheiro para a mulher para usar em suas apostas sem retorno. Aparentemente, a única vantagem que Dona Flor tirava de Vadinho era o prazer sexual que ele lhe proporcionava. Depois da morte do marido, ela cai num luto que começa a preocupar seus amigos e familiares. Passada a depressão, ela então se casa com o farmacêutico, homem de bem, representante dos interesses de sua categoria, romântico e apaixonado. Teodoro, no entanto, custa em dar prazer à Dona Flor, que acaba recebendo a visita do falecido Vadinho. O desenrolar da narrativa se dá nos vinte minutos finais, quando depois de longos minutos assistindo ao sofrimento da viúva nas mãos do primeiro marido, finalmente vemos a heroína em posição de escolha. Ela se vê dividida entre um marido correto e minimamente respeitado (o personagem é ridicularizado pela mãe de Dona Flor por ser apenas farmacêutico e não médico) e o fantasma de Vadinho que, apesar dos pesares, trazia-lhe prazer. Ela solicita então um ritual que o leve de volta para o mundo dos mortos, porém, arrepende-se no fim e Vadinho, que por um momento achamos ter sumido de vez, volta para a cama

de Dona Flor, a partir de então dividida pelos dois. Ao final, vemos os três saindo da Igreja. Dona Flor está claramente satisfeita com seu marido correto de um lado e o antigo marido do outro. Ela não se arrepende da decisão e acaba por tirar proveito dos dois, enquanto um lhe garante a posição social o outro lhe garante o prazer sexual. Os três descem a rua acompanhados da multidão, enquanto a música tema é tocada. Os motivos do sucesso poderiam ser listados em três pontos: 1. A exploração do erotismo como ferramenta de aproximação com o grande público consumidor das pornochanchadas e telenovelas; 2. A subversão dos termos “nacional” e “popular” e como isso foi usado de modo muito bem-sucedido na obra; 3. A atuação inédita da Embrafilme em relação à distribuição.

Sabe-se que o cinema brasileiro sempre teve mais liberdade em relação ao erotismo se comparado com a TV. Sônia Braga já era conhecida do público e se tornara uma espécie de símbolo sexual depois de sua atuação em *Gabriela*, novela da Rede Globo de Televisão com 132 capítulos que foi ao ar em 1975, entre 14 de abril e 24 de outubro, também baseada numa obra de Jorge Amado. Apesar de a faixa do horário das 22h permitir mais liberdade aos produtores, a TV ainda mantinha certas restrições quanto ao conteúdo. Há nos anos 1970 uma proliferação de filmes nacionais de relativo retorno de bilheteria conhecidos como “pornochanchadas”, por recuperarem o gênero das chanchadas (comédias dos anos 1950) agora com apelo erótico. Tal apelo pode ser notado em filmes como “Xica da Silva”, “A dama do loteação” (Neville de Almeida, 1978) e também em “Dona Flor...”, no qual o erotismo é apontado inclusive com certo incômodo por Janet Meslin em sua crítica ao filme para o *The New York Times*: “Aparentemente, o único talento digno desse homem [Vadinho] era o de fazer amor, e *Dona Flor...* [...] dedica mais tempo que o necessário para essa faceta do casamento.” (MESLIN, 1978).

O fato de a crítica de cinema notar o excesso de cenas relacionadas a sexo vai além do seu possível puritanismo, uma vez que o filme, de fato, dedica boa parte de seu tempo à exploração do erotismo, seja pela nudez dos personagens, seja pelas sugestivas cenas de sexo. Tal elemento pode sim ter contribuído para o sucesso do filme nas bilheterias.

Já apontamos o fato de que o Regime Militar procurava através de suas ações relacionadas à cultura, permear e manter a ideia do nacional e do popular enquanto tradições genuinamente brasileiras, baseando-se nos conceitos freyrianos de mestiçagem e democracia das raças dos anos 1930, ou seja, “a cultura brasileira dentro desta perspectiva é vista como um conjunto de valores espirituais e materiais acumulados através do tempo. Ela é um patrimônio, e por isso deve ser preservada” (ORTIZ, 1985, p. 96). A Política Nacional de Cultura vem à tona em 1975 e define que a cultura brasileira “decorre do sincretismo de diferentes manifestações que hoje podemos identificar como caracteristicamente brasileira, traduzindo-se um sentido que, embora nacional, tem peculiaridades regionais”. Mais à frente no texto vai definir que se deve “manter viva a memória nacional, assegurando a perenidade da cultura brasileira”.

Com muita perspicácia, os cineastas viram nesses temas nacionais-populares a matéria-prima para a confecção de obras que teriam uma resposta popular no sentido quantitativo. Os elementos da cultura popular e da diversidade regional estão em “*Dona Flor...*” representados pelo sincretismo religioso (a Igreja Católica, o terço e o ritual para que Vadinho desapareça dividem o universo diegético do filme), o Carnaval, o jogo, as serenatas e, obviamente, a receita da Moqueca de Siri Mole, o “prato preferido de Vadinho”²⁴. Janet Meslin aponta a receita como “o único pedacinho interessante de cor regional”, o que prova que mesmo para um olhar estrangeiro, pelo menos essa passagem da cultura local (também nacional) é bastante perceptível e visualmente bem explorada pelo cineasta.

Sendo assim, “*Dona Flor...*” usa elementos da cultura popular para virar um fenômeno popular, ou seja, de grande audiência. Outros filmes como “*Xica...*” e

²⁴ Dona Flor relembra as instruções de preparo enquanto vemos na tela planos fechados de cada etapa da receita: *lave os siris inteiros em água de limão; lave bastante para tirar o sujo sem lhes tirar, porém, o gosto de maresia; um a um, coloque os siris na frigideira, bem devagar que este é um prato muito delicado* (o plano detalhe preenche a tela com a perna da personagem que rala uma cebola); *tome de quatro tomates escolhidos* (o plano agora explora as curvas do torço de Dona Flor), *um pimentão, uma cebola, em rodela, coloquem para dar um toque de beleza e só quando tudo estiver cozido, e só então, juntem o leite de coco e o azeite de dendê; sirvam bem quente como sempre servi* (o plano mostra o prato preparado e fervilhando). Dona Flor começa a lamentar a morte de seu marido e o borbulhar do plano fechado é trocado suavemente por um plano médio em que a vemos junto a Vadinho se beijando em sua lua de mel.

“O menino da porteira” (Jeremias Moreira Filho, 1977) também tratariam de elementos regionais e de cultura popular, e trariam bom retorno de bilheteria. Ou seja, “Dona Flor...” estava de acordo não só com a PNC, mas também com a nova política de mercado proposta pela Embrafilme, que via a ideia de “nacional” como integração do mercado.

A discussão do termo nacional-popular ou daquilo que, em tese, carregava características que representavam o todo da nação através de singularidades de raízes regionais é mais complexa do que se costuma imaginar. O debate se dá desde que os primeiros intelectuais passaram a propor ideias que equacionassem o homem brasileiro, e tais ideias ressoam até os dias de hoje. É sabido que há intensa discussão sobre tal termo em finais dos anos 1970 e início dos anos 1980, porém, como aponta o professor Marcelo Ridenti, tais obras, como a de Bernardet e Galvão (BERNARDET, GALVÃO, 1983), por exemplo, valoriza as bases, tendo como contexto histórico os primórdios do Partido dos Trabalhadores (PT). Apostando num distanciamento histórico, Ridenti aponta que esse ideário “talvez mereça um olhar crítico tão apurado como o que lançou contra as ideias de esquerdas hegemônicas até então.” (RIDENTI, 2010, p. 126). Pensando uma numa definição mais apurada:

O conceito de nacional-popular, em sua gênese, não possuía um conteúdo cultural específico, pois este poderia variar conforme o bloco histórico, embora Gramsci tomasse como paradigma a arte realista ocidental [...] Gramsci define como uma espécie de síntese entre o universal e o particular. O termo define a busca do idioma cultural e político-ideológico que constitua um espaço simbólico situado entre o “dialetal-universalista” (das elites burguesas internacionalizadas), fundamental para a partilha de interesses que seria o cimento das alianças progressistas de uma dada sociedade concreta. Uma das tarefas dos artistas engajados, dotados de talento e trânsito na cultura universalista, seria a de construir esta síntese através de uma “ida ao povo”. (NAPOLITANO, 2011, p. 32-33).

Essa tentativa de “ida ao povo” se deu por parte dos artistas brasileiros durante a efervescência cultural dos anos 1960 e 1970. Fosse de modo mais explícito ou

alegórico, o cinema, por exemplo, capitaneado por realizadores do Cinema Novo, buscava essas raízes. Como aponta Marcelo Ridenti:

Falar do povo, pelo povo, dar a palavra ao próprio povo: as variantes e os debates eram muitos, mas o centro continuava sendo a busca das raízes do autêntico homem do povo, cuja identidade nacional seria completada verdadeiramente no futuro, no processo da revolução brasileira. (RIDENTI, 2000, p. 83)

O autor ainda destaca que essa busca do nacional e do popular marcou os filmes dos anos 1960, particularmente os do Cinema Novo, cujos cineastas foram mudando ao longo do tempo, porém “sempre conservando algum aspecto de sua marca original: a vinculação, de algum modo, ao povo”. Essa mudança se dá justamente na busca pelo público, ou seja, do mercado.

Quando Dahl escreve “Mercado é Cultura”, vemos a ideia do nacional voltada para a área do mercado. O mercado nacional é onde, primordialmente, os filmes nacionais devem ser vistos e, portanto, consumidos. A ideia de “se ver” na tela demonstra que a cultura popular (regional e nacional) é identificável ao público, chamando-o para as salas de cinema e fazendo os filmes tornarem-se, de fato, populares, ou seja, consumidos por um número significativo de espectadores. No caso de “Dona flor...” ou “Xica...” isso fica mais que evidente.

Renato Ortiz explica: “A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a ideia de ‘nação integrada’ passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado, à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado consumo” (ORTIZ, 1988, p. 165). Não é novidade que a Rede Globo de Televisão irá expandir seu mercado para todo o território nacional e a Embrafilme abrirá representantes em oito cidades diferentes (Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Botucatu, Curitiba, Porto Alegre, Recife,

São Paulo, Salvador). Isso está relacionado à aproximação mercadológica de distribuição que os gestores da Embrafilme tiveram a partir de 1974.

É praticamente impossível discutir os anos 1960/1970 sem que a questão do nacional-popular perpassasse o debate que se dava justamente à época e vigora até os dias de hoje. Devemos notar que muitas das ideias dos cinemanovistas acabaram por se alinhar às próprias ideias do Estado na segunda metade da década de 1970, a partir da publicação da PNC, escrita pelo Conselho Federal de Cultura (CFC), criado já em 1966. Quando o Estado ditatorial, num contexto de distensão, permite, por exemplo, que “a classe cinematográfica faça a indicação de seus representantes para os cargos de direção de alguns órgãos oficiais” (MICELI, 1984, p. 65), há um certo furor entre os cineastas, especialmente do Cinema Novo, que procuravam em seus filmes expressar uma identidade brasileira, ainda que oprimida, através de manifestações regionais, vistas até como uma forma de resistência à modernização forçada imposta pelo Estado. As contradições são muitas e não devemos cair na armadilha de definir as posições tomadas pelos artistas como decisões fechadas e diametralmente opostas a outras ideias ou projetos de país.

É fundamental, no entanto, perceber as relações sociais como definidoras de certas posições. Bruno Barreto, diretor de “Dona Flor...”, não era considerado um cineasta do Cinema Novo. O diretor tinha pouco mais de 20 anos quando dirigiu o grande sucesso de sua carreira, porém era filho do já consagrado produtor Luis Carlos Barreto, também diretor de fotografia de filmes como “Vidas secas” (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e “Terra em transe” (Glauber Rocha, 1967), ou seja, extremamente bem relacionado tanto com o grupo cinemanovista quanto com Roberto Farias ao participarem de congressos de cinema na condição de produtor.

Também é comum lermos uma trajetória do Cinema Novo como um movimento que começa radical nos anos 1960, entra em crise por conta do Golpe militar e por não conseguir atingir seu público-alvo e ter afinidade com a PNC e à nova estratégia da Embrafilme, rende-se ao mercado para ir ao encontro do “povo brasileiro” nos 1970. Não é raro, porém, notarmos que o cineasta mais citado e analisado para exemplificar essa trajetória acaba sendo Cacá Diegues, cujos filmes, dentre as tantas fitas do

movimento, possuíam um caráter bastante didático quando a ideia era usar o cinema como ferramenta para conscientizar a classe trabalhadora de sua condição de opressão. Damos destaque ainda para “Escola de samba, alegria de viver”, segmento de “Cinco vezes favela” (vários diretores, 1962), filme patrocinado pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), ligada ao Partido Comunista, curta que teve seu argumento escrito por ninguém menos que Carlos Estevam Martins, sociólogo do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e então diretor da UNE. Este curta “plastifica uma proposta político-cultural” e, portanto, propõe-se a “funcionar socialmente enquanto agente revelador da alienação, para indicar ao povo o caminho a ser seguido para uma transformação social” (BARBEDO, 2013, p. 7).

Em sua dissertação sobre a PNC, Vanderli Silva aponta que o CPC “sofreu críticas também dos cineastas cinemanovistas [pela] defesa de uma instrumentalização política da arte e rebaixamento da qualidade artística das produções” (SILVA, 2001, p. 35). Vale lembrar que Diegues se afastou do CPC e Leon Hirzman, outro expoente do movimento, se manteve ligado ao Centro. Enquanto o primeiro manteve uma linha “didática”, produzindo filmes voltados ao grande público, com grande perda ideológica, o segundo fez uma escolha “limite e isolada dentro da corrente cinemanovista” (RAMOS, 1983, p. 105), seguindo uma elogiada carreira que uniu qualidade estética e um conteúdo rico, denso e, por vezes, ambíguo, mediando as tensões vividas no Brasil da época através de seus filmes. Glauber Rocha, outro exemplo, não se aliou oficialmente a nenhum grupo e, apesar de elogiar Geisel pelas políticas voltadas para a cultura, gerando certa polêmica entre seus pares, acabou construindo a imagem de um cineasta/pensador independente, cujos filmes tornaram-se cada vez mais radicais, tendo como auge sua última obra “A idade da terra” (1980), financiado pela Embrafilme, com baixíssimo retorno de público.

Há de se recordar que apesar da PNC escrita pelo Conselho Federal de Cultura ser um documento publicado pelo governo, ela não necessariamente impunha regras para o fazer artístico no país, servindo menos como imposição e mais como diretriz. Ao defender que a censura seria a palavra definidora da “política cultural” dos regimes militares no Brasil, Marcos Napolitano aponta que, ao lançar essa nova políti-

ca, o governo estaria mais preocupado com aquilo que “não deveria ser dito do que com a construção de uma estética e de um temário oficiais” (NAPOLITANO, 2014, p. 195). Vale lembrar que o CFC elaborou o documento durante a gestão de Jarbas Passarinho no Ministério de Educação e Cultura (MEC), porém ele só foi publicado na gestão de Ney Braga (1974-1978) que, com o intuito de dinamizar o papel do Estado, priorizou a criação de novas agências culturais como a Fundação Nacional de Arte (Funarte), o Conselho Nacional de Cinema (Concine), o Conselho Nacional de Referência Cultural (CNRC), a Secretaria de Assuntos Culturais (Seac), a Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória), entre outras. Desse modo, o CFC tornou-se mais “contemplativo do que produtor dos rumos da política cultural” (MAIA, 2012, p. 229). Randal Johnson minimiza a importância do documento dizendo que ele é “relativamente desimportante quando visto em termos de efeitos práticos e concretos que teve na indústria fílmica” (JOHNSON, 1987, p. 174). O historiador americano, na realidade, faz uma crítica a José Mario Ortiz Ramos quando este relaciona as ideias de identidade nacional e harmonização de conflitos da PNC ao filme “Bye, bye, Brasil” (1980) de Carlos Diegues. (RAMOS, 1983, p. 147-158). Johnson acerta ao dizer que a PNC não teve tanto impacto na indústria fílmica, dizendo que a responsável por tal impulso foi na realidade a reestruturação da Embrafilme, porém erra ao não ver que as ideias do documento estão, sim, embutidas no filme de Diegues.

Como apontamos anteriormente, as relações sociais ajudam a definir as tomadas de posições e trajetórias dos artistas ou envolvidos na dinâmica cultural. O pai de Diegues, Manuel Diegues Júnior era um dos membros do CFC, portanto, um dos “cardeais da cultura”. Podemos não concluir, mas ao menos aferir que a presença do pai num dos órgãos de maior prestígio federal, difusor de ideias que representavam o projeto cultural do governo, foi um catalisador para que suas obras expressassem as ideias oriundas da PNC, além de sua amizade com Gustavo Dahl, outro membro do Cinema Novo que, como vimos no primeiro capítulo, aderiu aos quadros gestores da Embrafilme na área de distribuição, com o intuito de, finalmente, aproximar o Cinema Novo ao público. Talvez seja esse um dos motivos pelos quais as leituras “evolutivas” do percurso do Cinema Novo usem Cacá Diegues como exemplo e, também por isso, Dahl cita “Xica...” em “Mercado é Cultura”, pois em Diegues, e na política da Embra-

filme, vemos o auge da representação das diretrizes da PNC com caráter conciliador e ajudando a construir o mito de um povo brasileiro cordial e harmônico.

Cada membro do Cinema Novo seguiu trajetória distinta, que por vezes se encontraram. A importância de tal movimento é fundamental para entendermos a dinâmica cultural brasileira antes e durante o Regime Militar, porém ele não pode ser visto como um grupo monolítico, com pensamento único. Tal ideia serve também para a esquerda e, conseqüentemente, para aquilo que se dizia sobre o nacional-popular. Não há como distingui-lo, enquanto ideia, de outras manifestações culturais dos anos 1960 e 1970 como, por exemplo, o tropicalismo. É possível, talvez, pensar num verdadeiro “caldo cultural” que alimentou consumidores de variados gostos.

Entre cineastas e figuras ligadas à música e ao teatro, era comum haver aqueles que preferiam aderir a nenhuma causa ou até mesmo às causas governistas de ufanismo exacerbado, como é o caso de “Independência ou morte” (1972) de Carlos Coimbra²⁵, entretanto, podemos concordar que há uma “hegemonia relativa” da esquerda. É comum dividirmos dicotomicamente aquelas figuras adeptas ao nacional-popular, em geral ligadas ao Partido Comunista, e às ligadas às vanguardas e à contracultura. Napolitano descreve que “para os jovens adeptos da contracultura, os militantes comunistas eram ‘caretas’. Para os comunistas e simpatizantes do PCB, os artistas de vanguarda eram ‘desbundados’”. Ainda que houvesse uma disputa por uma hegemonia simbólico-cultural, e também pelos bens culturais, ela era uma hegemonia considerada de esquerda e fosse de “vanguarda” ou “nacional-popular”, ela convergia em vários pontos naquilo que era representado. A diferença fundamental, conclui Napolitano, seria talvez que “os primeiros queriam ampliar seu público, e os segundos reinventá-lo” (NAPOLITANO, 2014, p. 177).

Não há como separar os personagens atuantes à época em chaves monocromáticas de pensamento. Se nos debruçarmos sobre o campo cinematográfico, veremos figuras agindo nas duas esferas e produzindo materiais que convergem as duas

²⁵ O filme, considerado uma superprodução, enfatiza dos amores do imperador e rendeu quase 3 milhões de espectadores protagonizado pelo famoso casal formado por Tarcísio Meira e Glória Menezes. As informações estão confusas, reveja a ordem em que aparecem e suas conexões.

ideias. Como dito anteriormente, o próprio Cinema Novo contava com membros simpatizantes das ideias do Partido Comunista e outros não. O Cinema Marginal, vertente associada ao “desbunde” tropicalista, gera até hoje debates sobre quem, de fato, poderia se considerar “marginal”. Nelson Pereira dos Santos, padrinho cineasta dos cine-manovistas, filma “Como era gostoso meu francês” em 1971 e a fita ganha leituras de uma antropofagia tropicalista. Joaquim Pedro de Andrade lança “Macunaíma” (1969) também numa releitura do anti-herói de Mário de Andrade. O filme é marginal ou cinemanovista? Possui a pulsão radical e moderna do movimento, joga com o desbunde e a busca pelo público ao explorar a comédia fazendo uso, inclusive de Grande Otelo, ícone das chanchadas, mas também flerta com o nacional-popular ao discutir as origens do povo brasileiro e retomar um autor modernistas dos anos 1920/30. Glauber, talvez por seu perfil mais explosivo e, se nos permitirmos usar o termo atual “midiático”, transita entre todos os territórios. Depois de “Terra em Transe” (1967), clássica alegoria do sentimento pós-golpe de 1964, retoma um cinema mais narrativo com “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969), ainda que cheio de cenas simbólicas e reflexões sobre o país. Entre 1968-1978, realiza “Câncer”, seu filme considerado marginal. Leon Hirzman que, como dito, continuou ligado ao Partido Comunista e teria tudo para ser um cineasta com um discurso nacional-popular, produziu filmes esteticamente ricos e que não necessariamente sugeriam ao espectador uma direção definida. “Eles não usam black-tie” (1981), baseado na peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri, que assina o roteiro com Hirzman e atua no filme, retrata o cotidiano de uma engajada família operária cujo filho (Carlos Alberto Riccelli) resolve “furar a greve” para descontentamento do pai (Guarnieri) e da mãe (Fernanda Montenegro). Ainda que filmado numa chave melodramática, onde questões mais amplas do mundo diegético perpassam o cotidiano familiar, a separação entre “vilões e mocinhos” não é tão clara. Padrões e a repressão policial são vistos como os grandes vilões, entretanto o próprio personagem do filho se vê dividido entre seus interesses pessoais e os interesses de sua classe e termina o filme com destino incerto²⁶.

²⁶ O filme é claramente uma reflexão sobre o momento vivido no Brasil em finais dos anos 1970 com a profusão das greves operárias, especialmente no ABC, colocando em cheque a própria ideia do nacional-popular. Pela primeira vez, e num contexto de abertura, as classes

Cacá Diegues seja talvez o que mais abraçou essa busca pelo público aliada à ideia do nacional-popular, justamente por também concordar com o projeto da Embrafilme encampado por Roberto Farias e Gustavo Dahl. Estes, talvez pela posição como gestores, parecem trabalhar em função dos números e do “ganhar mais público”. Dahl, por exemplo, convenceu-se de que no final dos anos 1970, o cinema brasileiro atingiu seu público/mercado agora que novas políticas de incentivo haviam sido aplicadas. Roberto Farias, diferente de Dahl, nunca foi um cineasta ligado ao Cinema Novo, pelo contrário, dirigiu grandes sucessos de público protagonizados por Roberto Carlos que, na área da música, seria o exemplo do artista mercadológico que evitava qualquer tipo de aliança política, partidária ou ideológica, sempre se apoiando na alegria e no caráter conciliador do “povo brasileiro”. Figuras como Caetano Veloso ou Gilberto Gil, expoentes do tropicalismo, independentemente de suas posições, seriam vistos pelo governo após 1968 como “artistas de esquerda”, ainda que não quisessem ser vistos como tais para não serem associados aos “comunistas caretas”²⁷. No teatro, o caminho não será diferente. Grupos como o Teatro Oficina montarão peças de Oswald de Andrade, como “O rei da vela”, e retomarão elementos das raízes da cultura brasileira. Dramaturgos como Vianinha, ligado ao Partido Comunista, migrariam para a TV ao verem em tal instrumento uma maneira de falar às massas, ainda que com uma carga ideológica menos densa.

É notório o fato de a Rede Globo de Televisão, a empresa mais forte da indústria cultural no Brasil, ter abrigado abertamente em seus quadros artistas comunistas ou que se declaravam de esquerda. É bom lembrar também que, por ser uma em-

operárias tiveram uma mobilização espontânea sem a tutela de um partido ou de intelectuais dedicados a catequizar as massas. “Eles não usam black-tie” é uma ode a este movimento espontâneo, também apontando seus problemas e contradições.

²⁷ Em 1967 Caetano grava “Tropicália” retomando e relacionado elementos da cultura brasileira (alguns na chave do nacional-popular) do passado e do seu presente como a Banda, Carmen Miranda, o atrasado e o desenvolvido, o carnaval, e também, Roberto Carlos (que tudo mais vá pro inferno), tudo num arranjo musical orquestrado por Rogério Duprat. No mesmo disco, o eu lírico de “Alegria, Alegria” talvez resuma o tropicalista da inoperância criticado pelos comunistas: “O sol nas bancas de revista / me enche de alegria e preguiça / Quem lê tanta notícia?” Podemos sugerir que o “sol” é uma referência ao jornal estudantil de aspiração socialista e, nos versos, há uma crítica a esse engajamento pesado nos temas sociais. A contradição é retomada em “Soy loco por ti América”, uma homenagem a Che Guevara, herói da esquerda latino-americana.

presa produtora de bens culturais, a companhia estaria mais preocupada em fazer números do que necessariamente “catequizar” a população. A Rede Globo aceitaria qualquer artista disposto a criar conteúdos que levassem cada vez mais pessoas para a frente da “telinha” e não distinguia conteúdos ideológicos. Aliada e apoiada pelo governo ditatorial, ela, assim como o Estado, estava mais preocupada com o que não deveria ser mostrado do que necessariamente com o que seria mostrado. Vale lembrar que o conteúdo produzido por esses “comunistas” mudou a dramaturgia da rede criando as famosas séries de sucesso, como “A Grande Família”²⁸ sobre o cotidiano de uma família de classe média baixa do subúrbio carioca e “Carga Pesada”²⁹ sobre o cotidiano de caminhoneiros pelo Brasil, ambas trazendo a ideia do “homem simples” e do brasileiro comum, reeditando o ideal do nacional-popular. Nesse caso, querendo formar mais público ou reeduca-lo? Ou ambas as estratégias?

Como aponta Marcelo Ridenti, cada grupo tinha seus ideários políticos em voga, entretanto havia “diálogos e afinidades [entre] todos eles”, valorizando, cada qual ao seu modo, “as ideias de nação, de povo e da importância de transformações no campo para o desenvolvimento econômico, social, político e cultural do país” (RIDENTI, 2010, p. 142). O autor defende uma estrutura de sentimento de época que sofre uma guinada mercadológica a partir do AI-5, em 1968:

A busca de ligação política do artista com seu público, num processo de transformação da realidade no sentido de ampliar os direitos dos deserdados da terra, tenderia a ser cada vez mais mediada pelo mercado. Assim, os aspectos questionadores iam se diluindo diante da poderosa indústria cultural que se firmava, até mesmo criando um lucrativo mercado de contestação à ordem estabelecida. (RIDENTI, 2010, p. 143).

²⁸ Escrita por Vianinha, Paulo Pontes, entre outros, a série foi ao ar nos primeiros anos dos anos 1970. Reeditada nos anos 2000, a nova versão deixou de fora o personagem Júnior, vivido por Osmar Prado, que sempre fazia críticas à situação do país.

²⁹ A série tinha textos de figuras como Gianfrancesco Guarnieri e Ferreira Gullar, ambos ligados ao Partido, e era supervisionada por Dias Gomes, notório dramaturgo comunista. Também foi reeditada pela emissora mantendo Antonio Fagundes e Stenio Garcia nos papéis de protagonistas.

Gustavo Dahl está ciente dessa diluição dos aspectos questionadores já no final dos anos 1960, como demonstra no artigo “Cinema Novo e seu público”, publicado na *Revista Civilização Brasileira*. Neste artigo, Dahl afirma que, na tentativa de conquistar seu público, há de fato um “enfraquecimento, uma diluição da substância ideológica”. Em 1977, seu projeto junto à Embrafilme estava em prática e “Mercado é Cultura” tenta estabelecer um ponto final na discussão, afirmando que o público foi finalmente conquistado.

As ideias matrizes que representam o homem brasileiro foram projetadas na tela em sua própria língua e este mesmo povo, ao se ver na tela, regozija-se numa festa bárbara. Isso dá praticamente todo o aparato para Renato Ortiz, por exemplo, destacar que a cultura no nacional-popular é substituída pela cultura de mercado de consumo. Entretanto, é bom contextualizarmos o momento em que Ortiz escreve e percebermos que esse tom crítico destinado àqueles que trabalharam junto ao governo é característico de um período de abertura política, disputa e construção de memória, especialmente uma memória de esquerda e de resistência à Ditadura, rótulos entendidos e distribuídos de forma nem um pouco unânime entre a própria esquerda.

Já em finais dos anos 1970 toda a discussão entre essas muitas facetas fica clara no já citado caso das *Patrulhas Ideológicas*. Além de evidenciar uma esquerda multifacetada, porém ativa nas grandes metrópoles brasileiras, o episódio demonstra ainda o caráter de um governo que, apesar dos sopros de abertura, continuava repressor ainda que permitisse debates como esse serem travados abertamente na grande imprensa, antes mesmo da revogação do AI-5. A aceitação de pessoas ligadas à esquerda nos quadros gestores também demonstrava esse caráter ambíguo, porém estratégico. É comum a tese de que o governo aceitou tais figuras como estratégia de cooperação das esquerdas, entretanto é preciso pontuar as atuações dos indivíduos, uma vez que mesmo aqueles que decidiram trabalhar com os militares possuíam ideais e projetos de país diferentes.

Roberto Farias era considerado mais um homem de negócios que uma pessoa de esquerda. O próprio Dahl ganharia a alcunha de pessoa de esquerda por estar relacionado com os cineastas do Cinema Novo. Cacá Diegues e Leon Hirzman estiveram ligados ao Partido Comunista em determinado momento da vida, cada um, entretanto, com um projeto diferente, todos considerados de esquerda, e com o fim da Ditadura próximo, ambos justificariam suas ações a partir de decisões estratégicas.

Nesse momento, aqueles que não colaboraram com o governo, viam na abertura política a oportunidade de criticar os que assim o fizeram. Tomando uma perspectiva sociológica, podemos delinear a disputa por espaços e capitais políticos, que tiveram diferentes intensidades entre as décadas que perpassam a história política do país durante o século XX. Ao longo de sua trajetória e, apesar de tentar construir uma memória que negue qualquer tipo de inimizade, Dahl oscilou entre situações em que gozava de prestígio institucional e outras em que estava à margem das decisões que moviam o campo cinematográfico. Esse movimento ocorreu justamente durante seu período na Embrafilme, quando foi bastante criticado pelos cineastas que não conseguiram colocar seus filmes em prática, em geral por falta de investimento, assunto que trataremos no capítulo a seguir, ao analisar a estratégia de distribuição dos filmes brasileiros.

Mais importante que isto, porém, porque mais urgente e mais viável, é a transformação da estrutura semi-industrial do cinema brasileiro numa estrutura verdadeiramente industrial, através da difusão de uma mentalidade empresarial

Gustavo Dahl em “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”, 1966.

CAPÍTULO 3

A DISTRIBUIÇÃO NA EMBRAFILME E O CASO “DONA FLOR...”

Antes de iniciar este terceiro e último capítulo, devemos salientar que no Brasil nunca houve, de fato, uma indústria cinematográfica nos moldes hollywoodianos no qual grandes estúdios, as chamadas *majors*, produzem fitas que são comercializadas pelas salas de cinemas espalhadas pelo país e até mesmo exportada para o mundo. Além da definição de Rodrigo Saturnino Braga, de que o que define o cinema como atividade industrial é “a reprodução da obra por meio de diversas cópias exibidas simultaneamente em diversos pontos de venda” (BRAGA, 2010, p. 51), pensamos também num modelo no qual há uma gama de trabalhadores que variam desde as funções mais braçais (fundamentais para a produção de um filme), como eletricitistas e marceneiros, até posições nas quais se permite uma criação artística que concedem à produção um caráter mais estilizado, como diretores de fotografia, figurinistas, atores e o próprio diretor.

Até pelo menos o fim da primeira metade do século XX, todas as pessoas envolvidas na produção de um filme em Hollywood eram consideradas “operárias do cinema” cujos contratos estavam à disposição dos estúdios e seus projetos. Ao ser chamado de “poeta da saga Western”, John Ford respondeu não saber o que era a saga Western e que aquilo não passava de besteira (MALAND, 2001, p. 220). Quando o jovem pergunta qual deveria ser sua motivação, o experiente diretor respondeu “o seu salário!”. A resposta é geralmente atribuída a Alfred Hitchcock e, verdadeira ou não, denota, assim como a resposta de Ford, o sentimento de que os diretores e atores eram mais uma peça no tabuleiro da produção de um filme na Hollywood clássica. Não havia, portanto, a ideia de autoria ou do “cinema de autor” elaborada e colocada em prática nos anos 1950/60 pelos críticos franceses, como François Truffaut, que posteriormente fariam parte da *Nouvelle Vague*, na qual os diretores assumiam um papel fundamental na autoria do filme e deixavam na obra traços e características próprias.

Foi o crítico americano Andrew Sarris quem importou tais ideias para o universo americano e, em pouco tempo, novos diretores estabeleceram uma relação mais autoral com suas obras, não só pela influência da crítica, mas também pelo contato com filmes estrangeiros inspirados, por sua vez, em obras do cinema clássico americano. Tal atitude autoral, consolidada no que seria chamado de Nova Hollywood, foi justamente uma resposta à crise do modelo de indústria hollywoodiana pautado em grandes e caras produções que nem sempre davam lucro.

Filmes de baixo orçamento, mas com grande retorno de público passaram a ser uma alternativa lucrativa para os estúdios, entretanto a prática de produção, distribuição e exibição precisou ser desengessada uma vez que estas três pontas eram controladas por um estúdio que apenas financiava a produção, custeava a distribuição envolvendo publicidade e divulgação e também era dono das salas de exibição, tornando a busca pelo público cada vez mais custosa e trabalhosa. Uma alternativa para os estúdios foi ficar responsável apenas pela distribuição, deixando a produção sob o comando de produtoras independentes. Desse modo, as produtoras ganhavam relativa autonomia em relação às suas obras, mas ainda dependiam das *majors* para a distribuição das fitas, visto que “filme feito” não era garantia de “filme exibido” se não passasse pelo crivo da distribuidora. Vale lembrar que as produções autorais não foram necessariamente a solução para a crise da indústria cinematográfica norte-americana, mas sim a publicidade massiva de determinados filmes, além do lançamento simultâneo em muitas salas e também a venda associada a outros produtos como brinquedos, jogos e afins.³⁰

A indústria de Hollywood, consolidada desde os primórdios do cinema, passou por uma série de reestruturações e até os dias de hoje busca novas maneiras de atrair público para as salas de exibição. As crises no cinema brasileiro não seriam poucas,

³⁰ Ainda que se atribua a *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975) a inauguração desse modelo conhecido como *high concept movie* (MALTBY, 1998, p. 34-35), o filme de Francis Ford Coppola *O Poderoso Chefão* (1972) teve seu lançamento propagado em muitas salas simultaneamente, chegando a virar motivo de piada no filme *Uma Noite Americana* (François Truffaut, 1973), quando um grupo de personagens envolvidas na produção de um filme querem ir ao cinema e reclamam que a única opção é o filme de Coppola que, mesmo com as intenções autorais do diretor, é ainda um filme de gênero.

justamente por não existir um modelo industrial que permitisse a produção em massa e dinâmica de filmes. Como aponta Lia Bahia em estudo sobre o processo de industrialização do campo cinematográfico brasileiro, “mesmo com o sucesso da produção nacional na segunda metade dos anos 1970, é precipitado afirmar que o cinema se configurou como uma indústria no país” pois o mercado ainda era dominado por produções norte-americanas (BAHIA, 2012, p. 55). O embate com a TV, por exemplo, assim como na indústria norte-americana, sempre foi um motivo de crise para o cinema brasileiro.

É, na realidade, na TV que o modelo industrial funcionou muito bem, tendo como representante maior a Rede Globo de Televisão. Quando pensamos na construção de uma memória hegemônicas, podemos concordar com a professora Mônica Almeida Kornis quando ela diz que a Rede Globo “incorpora o modelo bem-sucedido da indústria do cinema, demonstrando competência na construção de uma aparência de verdade” (KORNIS, 2008, p. 54). Lia Bahia sustenta que “a televisão ocupou o imaginário cotidiano da sociedade brasileira como lugar de representação da modernidade, enquanto o cinema buscou se posicionar com o status de arte” e a Rede Globo, portanto, configurou-se como o único grupo midiático e concentrou a produção audiovisual nacional, “conquistando grande poder político, econômico e cultural” (BAHIA, 2012, p. 153-155).

Sendo assim, a TV sempre esteve muitos passos à frente do cinema no quesito industrial, tornando-se inclusive fonte de material para a grande tela. Exemplo disso foi a trupe de *Os Trapalhões*, programa de TV que rendeu uma série de filmes bem-sucedidos, a maior parte deles com algum apoio da Embrafilme, fosse na produção ou na distribuição. Outros exemplos mais recentes, demonstrando a permanência da dinâmica, foi a transformação da minissérie “O Auto da Compadecida”, baseada na peça homônima de Ariano Suassuna, em filme dirigido por Guel Arraes, em 1999, e da minissérie intitulada “Cidade dos Homens”, também transformada em filme, dirigido por Paulo Morelli em 2007³¹. Ainda que estivesse nos planos da Embrafilme o financia-

³¹ Nesse caso específico, a série foi baseada no livro de Paulo Lins que deu origem ao filme “Cidade de Deus” (Fernando Meirelles, 2002). A série ganhou apoio para produção após o

mento de produções para a TV, tais movimentos foram ignorados pela Rede Globo que preferiu produzir suas próprias séries e telenovelas ao longo dos anos 1970, repetindo a mesma fórmula até os dias de hoje. Além disso, a empresa passou a investir nos próprios filmes com a criação da Globo Filmes em 1998, transmutando para a tela de cinema a mesma estética e também as mesmas mensagens transmitidas nas salas de milhões de brasileiros todos os dias.

O cinema brasileiro, desse modo, sempre foi dependente do Estado e ficou à sombra da TV, ganhando então, a partir dos anos 1960, um caráter mais artístico, uma vez que muitas obras, financiadas por apoio estatal trilham dois caminhos: não respondem a uma demanda de público (ou não sentem necessidade de ter esse retorno) ou são mal distribuídas, evitando assim que o filme seja divulgado e, portanto, assistido. Melina Izar Marson destaca que, de acordo com os termos de Pierre Bourdieu, obras da indústria cinematográfica norte-americana devem ser analisadas levando em conta o campo da indústria cultural, enquanto a análise do campo cinematográfico brasileiro tem que levar em conta também o campo erudito, que obedece às regras da arte, em que para que a obra seja aceita e difundida ela deve antes ser aceita pelos pares que também produzem o mesmo tipo de obra (MARSON, 2012, p. 29). Ainda que a afirmação seja cabível, e válida, cabe aos pesquisadores de cinema analisarem o campo cinematográfico brasileiro de modo mais detalhado. Mesmo com um caráter “artístico”, muitos filmes distribuídos pela Embrafilme foram elogiados e criticados por todos os lados, aceitos por uns e rechaçado por outros. Tais filmes foram, entretanto, aceitos pelos gestores do órgão estatal, demonstrando um capital político e social que ajudariam tais obras a serem lançadas e comercializadas com mais facilidade. As produções eram geralmente aplaudidas por aqueles que estavam do lado dos que tomavam as decisões e se encontravam em posições de poder, e criticadas por aqueles que não se encontravam no meio decisório, mas ainda assim possuíam certa ou muita influência midiática, apesar de não participarem dos quadros de gestão ou decisórios.

sucesso do filme de Meirelles, consolidando o que ficou conhecido como a *retomada do cinema brasileiro*, iniciada em meados dos anos 1990, após a diluição da Embrafilme.

Algo parecido com o que aconteceu em uma das reestruturações do modelo hollywoodiano ocorreu no Brasil durante o período da Embrafilme, auge da produção cinematográfica. A empresa, que inicialmente financiava uma série de filmes, passou a distribuí-los também, deixando ao cargo das produtoras a produção do filme. Desse modo, as produtoras possuíam certa liberdade artística e até mesmo ideológica, ainda que dependendo do auxílio da Embrafilme para sua distribuição, liderada por Gustavo Dahl a partir de 1974. Como define Luiz Gonzaga Assis De Luca:

A distribuidora seria, sem dúvida alguma, o mais eficaz instrumento de intervenção de mercado oferecido pelo governo, propiciando investimentos que igualavam o filme nacional aos estrangeiros, em termos comerciais, através do financiamento das campanhas de divulgação e publicidade, além de ofertar as cópias necessárias para atingir o número adequado de filmes. (LUCA, 2008, p. 106).

Dahl também aponta a importância do setor de distribuição à época em que a estratégia era proposta:

[...]o processo cinematográfico ser feito em duas etapas: a primeira, a da produção, que preexiste à segunda, que é a projeção em uma tela de cinema. Essa segunda parte só muito recentemente vem sendo considerada como de importância fundamental, e eis aí a grande novidade atual do cinema brasileiro. A partir da constituição da sua distribuidora, a Embrafilme começou a entender que a consequência lógica da produção é a ocupação das telas dos cinemas brasileiros (Dahl, “Mercado é Cultura”, 1977, p. 126).

Tal estratégia não viria sem um matiz de contradição. Como já citado nos capítulos anteriores, o auge da produção cinematográfica brasileira se dá num período ditatorial. “São Bernardo”, dirigido por Leon Hirzman entre os anos de 1971-72, por exemplo, um filme que através da adaptação do romance de Graciliano Ramos, de 1934, estabelece “relações tensas e conflituosas com o Estado num momento de busca de saídas, de procura de repercussão junto ao público e de balanços críticos” (RAMOS, 1983, p. 105), é o primeiro filme a ser distribuído pela Embrafilme, mas antes

disso foi também proibido pela censura por sete meses, causando a falência da Saga Filmes, empresa produtora, cujo dono era o próprio diretor.

Ao analisarmos alguns dados a partir das tabelas abaixo, podemos perceber que a criação e manutenção de um setor de distribuição pela Embrafilme foi fundamental para a fórmula que levou um número considerável de pessoas para as salas de cinema de todo o Brasil, e também levou lucro para a empresa. Nesse momento, a Embrafilme abriu escritórios não só no Rio de Janeiro, sua sede, mas também nas cidades de São Paulo, Belo Horizonte, Botucatu, Curitiba, Porto Alegre, Recife e Salvador, garantindo uma divulgação mais intensa e extensa de seus projetos, tornando-se em pouco tempo a segunda maior distribuidora de filmes no país, perdendo justamente para as *majors* norte-americanas aglutinadas na *Cinema International Corporation*, formada por *MGM*, *Paramount*, *Buena Vista (Disney)* e *Universal*.

É válido lembrarmos que o setor de distribuição, personificado pela figura de Gustavo Dahl a partir de 1974 até sua saída da empresa no final de 1978, constituiu-se com um caráter de negócio, priorizando, portanto, filmes que trariam público, sem deixar de lado algumas obras de cunho mais autoral. É sintomático que o primeiro filme a ser distribuído seja um filme de Leon Hirzman. Não só pelo fato de Leon ser um dos membros do Cinema Novo, movimento ao qual Dahl também se identificava, mas também por ser um filme que apresenta ideias contrárias, ainda que veladas, ao *status quo* político da época. Filmes de *Os Trapalhões* também vão entrar no rol de distribuição, assim como as famosas pornochanchadas cujos títulos, dizem seus realizadores, chamavam público, como é o caso de “Um soutien para papai” (Carlos Alberto de Souza Barros, 1975), “Desquitadas em lua de mel” (Victor di Mello, 1976) ou até mesmo o filme com direção do crítico Rubem Biáfara, intitulado “Casa das tentações” (1975). Isso demonstra o caráter financista que o setor de distribuição da Embrafilme ganhou com Farias à frente da produtora e Dahl da distribuidora. Ainda que houvesse espaço para produções mais autorais, como o caso de Leon Hirzman ou mesmo de Marcos Farias com o filme “Fogo morto” (1976), baseado no romance de José Lins do Rêgo, a distribuidora estava focada em filmes que trouxessem públicos às salas.

Tabela 1. Filmes distribuídos pela Embrafilme durante a gestão de Gustavo Dahl no setor de distribuição

Ano	Filmes distribuídos
1974	21
1975	19
1976	20
1977	23
1978	24
Total	107

Fonte: JOHNSON, 1987, pp. 208-209.

A média de 21,4 filmes distribuídos por ano durante a gestão de Gustavo Dahl só aumentou, atingindo seu auge no início dos anos 1980. Filmes como “Xica da Silva”, “Dona Flor...” ou “Lúcio Flávio, passageiro da agonia” (Hector Babenco, 1978) eram exemplos daquilo que Dahl passou a prezar, ou seja, obras com certo conteúdo ideológico e que fossem assistidas por um número expressivo de pessoas em suas próprias palavras, já citadas, que falassem “pouco para muitos”. Mesmo a arrecadação do setor de distribuição saltou de “modestos” 3 milhões de cruzeiros em 1974 para exorbitantes 800 milhões em 1981 (JOHNSON, 1987, p. 155).

Outro dado a ser considerado, tomando como exemplo a tabela abaixo, é o número de filmes bem-sucedidos que tiveram algum tipo de apoio da Embrafilme, entre eles a distribuição. Dos dez filmes com maior arrecadação na história do cinema brasileiro até o ano de 1984, sete receberam apoio da Embrafilme, figurando no topo deles “Dona Flor...” e “A dama do loteamento”, ambos protagonizados por Sônia Braga que à época era certeza de sucesso comercial, e distribuídos pela Embrafilme. Se estendermos a lista para os 25 mais assistidos, treze deles tiveram apoio da Embrafilme e desses treze, dez tem a Embrafilme como distribuidora ou financiadora, demonstrando uma estratégia agressiva no domínio de mercado.

Tabela 2. Maiores rendas de filmes brasileiros até 1984**(filmes relacionados à Embrafilme em destaque)**

Filme	Lançamento	Público
1. Dona Flor e seus dois maridos	nov. 76	10.735.305
2. A dama do lotação	abr. 78	6.508.182
3. O trapalhão nas minas do Rei Salomão	ago. 77	5.768.757
4. Lúcio Flávio, o passageiro da agonia	nov. 77	5.394.153
5. Os saltimbancos trapalhões	dez. 81	5.207.969
6. Os trapalhões na guerra dos planetas	dez. 78	5.082.064
7. O cinderelo trapalhão	jun. 79	5.021.990
8. Os trapalhões na Serra Pelada	dez. 82	5.017.573 1
9. Os vagabundos trapalhões	jun. 82	4.619.657
10. Os trapalhões no Planalto dos Macacos	dez. 76	4.561.923
11. Coisas eróticas	jul. 82	4.525.401 1
12. Simbad, o marujo trapalhão	jun. 76	4.400.757
13. O rei e os trapalhões	jan. 80	4.239.520
14. Os três mosquiteiros trapalhões	jun. 80	4.213.651
15. O incrível monstro trapalhão	jan. 81	4.209.365
16. O cangaceiro trapalhão	jun. 83	3.722.870 1
17. Eu te amo	abr. 81	3.479.266
18. Jeca contra o Capeta	fev. 76	3.408.814
19. O trapalhão na Ilha do Tesouro	jun. 75	3.374.657
20. Jeca, o macumbeiro	fev. 75	3.360.279

21. Jecão, um fofoqueiro no Céu	jun. 77	3.296.384
22. Xica da Silva	set. 76	3.183.493
23. O Menino da porteira	mar. 77	3.130.214
24. Robin Hood, o trapalhão da floresta	jun. 74	2.977.968
25. Independência ou morte	set. 72	2.974.476

Fonte: Adaptada de RAMOS, 1987, p. 410

A empresa passa, então, a comandar os três pilares do que deveria ser uma indústria: produção, distribuição e exibição, chegando a alcançar 35% do mercado nacional, com picos de 45% (TRINDADE, 2014, p. 102). À época em que a Embrafilme passa também a exercer a função de distribuidora, Jean-Claude Bernardet aponta que o Estado “finalmente se defronta com o setor chave no qual até então negava-se a penetrar, pois é no campo da distribuição que se pode enfrentar o filme estrangeiro no mercado” (BERNARDET, 2009, p. 61). Não é à toa que as peças publicitárias dos filmes distribuídos pela Embrafilme exaltam o feito de as fitas ganharem mais públicos que as grandes produções norte-americanas.

É o caso de uma peça de propaganda divulgada na mesma revista em que Dahl publica o artigo “Mercado é Cultura”. Nela vemos uma página inteira dedicada à divulgação do de “Dona Flor...” com uma série de elogios ao filme. O cartaz (Figura 1, ao final do capítulo) usa números exagerados e se gaba de bater filmes estrangeiros de sucesso como “O exorcista” (William Friedkin, 1973), “Inferno na torre” (John Guillermin, 1974) e “Tubarão”. Além disso, cita frase do autor da obra original e foca na “beleza ousada e deliciosa malícia” que a protagonista aprendeu nas ruas da Bahia. Vale lembrar que quando a peça publicitária foi montada, o filme já estava em cartaz há pelo menos quatro meses. Além disso, o filme ainda foi relançado em 1980 pela empresa estatal.

Seguindo a publicidade massiva capitaneada pela distribuição da Embrafilme, no dia da estreia do filme, a *Folha* destacou a predominância de fitas nacionais, apontando “Dona Flor...” como possível sucesso (Figura 2). Citamos:

Esta é uma das semanas mais importantes do cinema brasileiro, que começa a entrar, finalmente, numa nova e auspiciosa fase de escalada pela conquista do mercado interno de exibição. Os lançamentos totalizam cinco, sendo que três deles estão acima da média das realizações imediatistas: “Dona Flor e seus dois maridos” de Bruno Barreto, “A noite das fêmeas”, de Fauze Mansur e “À flor da pele”, de Francisco Ramalho Jr. Sobram somente dois que estão irremediavelmente inseridos nas limitações e no baixíssimo nível das chamadas “pornochanchadas”: “As mulheres do sexo violento”, de Francisco Cavalcanti, e “As mulheres que dão certo”, de Adenor Pitanga e Lenine Ottoni. E o que mais surpreende em tudo isso é que os lançamentos estrangeiros são poucos e sem grandes destaques. “Dona Flor” (a partir de hoje nos cines Ipiranga, Art-Palacio, Astor, Belas Artes, Center Villa Rica, Cinespacial e Festival) é, sem dúvida, o filme brasileiro mais esperado do ano, e não por coincidência, **o mais promovido, o mais badalado**, o mais caro e, por isso, talvez o mais bem acabado de todos os filmes já produzidos no Brasil. (“Boas ou ruins, predominam as obras nacionais”, *Folha de São Paulo*, 22.11.1976, grifo nosso).

A reportagem com ares quase ufanistas demonstra um sentimento de pertencimento à causa da Embrafilme de “ganhar o mercado interno” por parte da sociedade civil que encontra sua voz através do jornal paulista. É curioso notar o tom quase de alívio apontado pela reportagem pelo fato de poucos filmes estrangeiros serem lançados e também o desprezo quase editorial pelas chamadas *pornochanchadas*. Cabe aqui o destaque para o número de cinemas. Seis salas só no centro, o que na época era muito, considerando que ainda não havia a tática *blockbuster* e os complexos de cinema. Havia menos cinemas, porém com mais lugares. Além dos cinemas no centro, que recebiam as fitas primeiro, também havia os cinemas de bairros, que aguardavam algumas semanas para a estreia.

O filme continuou em cartaz durante todo o ano de 1977, sendo finalmente lançado em Nova York em 1978, depois de longa negociação dos produtores com a Embrafilme para a liberação de US\$100.000,00 para seu lançamento no Paris Theater, cinema nova-iorquino conhecido por exibir produções estrangeiras. Há na Cinemateca Brasileira um extenso arquivo da Embrafilme que até o presente momento ainda se encontra em processo de higienização e acondicionamento. Nele foi possível encontrar

fontes que provam as negociações entre produtoras e Embrafilme em busca de financiamento. No caso específico do lançamento de “Dona Flor...” em Nova York, ainda que de forma confusa, pode-se encontrar na pasta de nº 110.1/00825 toda a negociação para o pedido de dinheiro para a distribuição. Luís Carlos Barreto envia uma carta manuscrita para o “amigo” Roberto Farias, recebida em 01 de julho de 1977. De acordo com a ata da reunião de diretoria ocorrida no dia 11 de julho de 1977, o pedido de Barreto é atendido e no dia 14 de julho do mesmo ano, a solicitação é feita ao Banco Central, alegando que a Embrafilme vê a possibilidade de mercado internacional para o filme devido a seu sucesso interno, o que proporcionaria a rápida recuperação dos cem mil dólares, além da geração de um lucro maior. A partir de então, a Embrafilme passa a cobrar do Banco Central e diretamente do então ministro da Fazenda Mário Henrique Simonsen. Em 01 de setembro de 1977, uma nova carta é enviada ao Banco Central apontando que o filme já atingira 73 milhões de cruzeiros, demonstrando seu inegável sucesso de público. No dia 29 do mesmo mês, é feita a solicitação de que o valor pedido seja livre de impostos e que seja feita uma conta para depósito do valor, que até o dia 04 de novembro daquele ano ainda não havia sido aberta. O Banco Central responde à Embrafilme questionando a necessidade de se abrir uma conta estrangeira e opta por transferir o dinheiro para uma conta aberta na agência do Banco do Brasil na cidade de Nova York. A conta é finalmente aberta em 28 de novembro de 1977 tendo, de acordo com os documentos, a taxa de conversão em Cr\$16,05 para cada dólar.

Nota-se aí que apesar do ritmo industrial que foi proposto pela nova gestão, os produtores e a própria Embrafilme lidavam com uma série de burocracias que atrasavam a distribuição de determinados filmes. A carta de Barreto data de julho de 1977, demonstrando intenção de lançar o filme já em setembro, entretanto, toda a negociação só é finalizada em dezembro do mesmo ano, deixando a estreia em solo americano para o início do ano seguinte. Em junho de 1978, Barreto concede entrevista ao programa Painel e afirma que o filme já faturara US\$360.000 nos EUA, quantia pequena se comparada ao que se somou no Brasil, mas grande em virtude do menor número de salas e a barreira da língua (ao contrário da maioria dos filmes estrangeiros que eram dublados para o inglês, o filme foi legendado).

Fosse pela afinidade de Luis Carlos Barreto com Roberto Farias e com Gustavo Dahl, ou pela “certeza de sucesso” acreditada por todos, “Dona flor...” recebeu apoio descomunal por parte da Embrafilme. Na mesma pasta onde vemos a negociação para a divulgação do filme em Nova York e também a demonstração de interesse do produtor em enviá-lo ao Festival de Cannes e de Berlim, encontramos as fichas de controle de custos e rendimentos do filme no Brasil. A ata da reunião da diretoria de 11 de julho de 1977 aponta, além da renda do valor bruto de 70 milhões de cruzeiros, que o filme gerou 80 milhões de comissão de distribuição para a Embrafilme. Luis Carlos Barreto é bastante hábil em pedir dinheiro à Embrafilme, de modo informal, para a distribuição de seu filme no exterior e ao mesmo tempo emitir uma carta jurídica cobrando da Embrafilme os rendimentos que lhe cabem em relação à obra.

Na pasta 110.2/00308 encontramos o contrato de distribuição firmado com a LCB Produções datado de 02 de abril de 1976, apontando que “correrão por conta da EMBRAFILME as despesas referentes à distribuição do filme”. Em seguida, encontramos as fichas que registram os custos e rendimentos do filme. Ainda que ordenadas, as 58 fichas apresentam uma série de falhas que dificultam uma análise minuciosa dos rendimentos do filme. É possível decifrar os números até a ficha 45, sendo as próximas, que datam a partir do ano de 1982, dispersas e descontínuas. As fichas até o ano de 1979 são mais organizadas, ainda que apresentem alguns problemas de identificação. Começando a datação a partir do mesmo ano de firmamento do contrato, as fichas passam a ser manuscritas a partir de julho daquele ano, voltando a ser datilografadas no dia 27 de setembro e seguindo até o dia 9 de outubro. Novas fichas são utilizadas a partir de 16 de outubro de 1979, porém essas são visualmente menos práticas, criando certa confusão quanto aos valores ganhos ou gastos. Como dito, a partir de 1982, as fichas ficam dispersas e passam a ser intituladas de “conta-corrente”. Há ainda um contrato na pasta que indica, em 1984, a venda do filme juntamente com outros 4 filmes para a TV, sendo cada um ao custo de Cr\$50.000.000. Além de “Dona Flor...” os outros filmes eram “Bye, bye Brasil”, “Menino do Rio” (Antonio Calmon, 1981), “Inocência” (Walter Lima Jr., 1983) e “Lição de amor” (Eduardo Escorel, 1975).

A análise de tais pastas referentes ao “Dona Flor...” indica um investimento agressivo no quesito da distribuição do filme e no seu retorno financeiro. Dahl explica que pelo porte que a distribuidora atingiu, houve a necessidade de se “tecnocratizar” instalando “controles de contabilidade, de produtividade do capital, identificar quanto era repassado ao produtor, quanto era investido dentro dela mesma e tal” (ALTBURG, 1983, p. 65), como podemos ver nas fichas. Ficam evidentes, no entanto, certos vícios de aparelhos de Estado envolvendo o descuido no registro da informação ou os entraves burocráticos, ainda que o produtor do filme tivesse seus desejos atendidos tanto por Roberto Farias quanto por Gustavo Dahl, fosse pelo contato pessoal de Barreto com ambos ou pela confiança que o filme passava quando o assunto era retorno de público.

É evidente também um cuidado maior com relação às fichas durante a gestão de Gustavo Dahl frente ao braço distribuidor da Embrafilme. Podemos aferir, num primeiro momento, que tal cuidado é parecido, se não igual, ao dado a outros filmes. Como já citado, Antônio Cesar destaca que cabia a Dahl dar o “brilho” ao filme e, segundo ele, “todos eram muito bem representados, desde os filmes de Julinho Bresane até *o Dona Flor*.” (AMANCIO, 2001, p. 81). Entretanto, é impossível descartar ou ignorar as afeições políticas, ideológicas e até mesmo de amizade de Dahl com relação aos filmes distribuídos.

O negócio de distribuição funciona tão bem que a Superintendência de Comercialização (SUCOM) passa também a coproduzir alguns filmes, função essa da Superintendência de Produção (SUPROD), o que gera um conflito de interesses e ofícios e leva a Embrafilme a pedir que uma consultora redigisse um Plano Diretor para a Distribuidora. O Plano sugere maior agressividade no enfoque mercadológico sem descuidar do aumento da produção. Há a ressalva de que os filmes estão sujeitos à apreciações de ordem artística e cultural, porém aponta que “as opiniões pessoais são tão compatíveis e aceitáveis em matérias artísticas quanto indesejáveis e prejudiciais no campo do conhecimento do mercado” (AMANCIO, p. 78). O plano termina sugerindo uma separação clara e definida entre o setor de distribuição e produção da empresa.

O fato de ser necessário uma consultoria externa para os assuntos interno da estatal demonstra uma certa relação personalista no que tangem às funções praticadas frente aos diferentes setores da empresa. Havia um jogo de poder ali travado que ficaria mais claro quando da sucessão de Roberto Farias em 1979. Dahl se despede um pouco antes, ainda num contexto nebuloso e sob acusações de corrupção. O que fica bastante evidente é que Gustavo Dahl, ao interferir nos processos de produção mesmo liderando o time de distribuição, tenta iniciar uma Embrafilme dentro da Embrafilme, talvez com o intuito de demonstrar capacidade para futuramente dirigir a empresa ou simplesmente para provar que sua estratégia era a mais correta, usando filmes de grande sucesso para justificar suas ações. Escrever “Mercado é Cultura” usando “Xica da Silva” como referência pode ser visto como uma justificativa de seus atos enquanto gestor. O texto, analisado no capítulo anterior, reativa a sua faceta de crítico de cinema e ainda argumenta sobre o filme como sendo um bom exemplo do encontro entre o povo brasileiro (aquele citado na Política Nacional de Cultura) com o cinema brasileiro.

Houve, portanto, cineastas e produtores, como Cacá Diegues ou Luis Carlos Barreto, que foram mais bem favorecidos pela nova estratégia de distribuição da Embrafilme iniciada por Dahl e também houve aqueles que não tiveram seus projetos distribuídos, fosse por seus filmes não chegarem até Dahl para que fossem propriamente distribuídos ou por não oferecerem uma possibilidade de retorno de público. As possibilidades são muitas e o fato de as decisões passarem por crivos tanto técnicos quanto pessoais tornava incerta a situação dos cineastas e produtores, e seus filmes que fugiam da órbita do grupo do Cinema Novo ou de algumas figuras do eixo Rio-São Paulo.

Sem citar Dahl, em entrevista para a *Folha* veiculada em fevereiro de 2014, Alfredo Sternheim alega que ele e outros cineastas da chamada *Boca do Lixo* não tinham “o mecenato generoso da Embrafilme que acabou com as distribuidoras privadas”, demonstrando que tal “mecenato” se dava por ordens tanto pessoais quanto mercadológicas. Os filmes da *Boca* poderiam trazer público, mas seus cineastas não faziam parte do círculo de Dahl ou não passavam pela sua aprovação de gosto. Como

aponta José Mário Ortiz Ramos, a produção da *Boca* ficou à margem do âmbito Estado/Embrafilme (RAMOS, 2004). Sem que se faça julgamento da qualidade de um ou outro filme, cineasta ou produtor, havia um eixo de produção e distribuição que rondava os quadros da Embrafilme dando à empresa um caráter personalista, por vezes autoritário e paternalista, mimetizando o governo ditatorial que, apesar das liberdades, ainda a tinha sob tutela, criando certas tensões entre seus próprios gestores.

Apesar das intenções de Dahl e Farias que, segundo eles, permitiram o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica no Brasil, principalmente no quesito de distribuição, a dependência do Estado e a escolha de determinados títulos pautada por seus círculos sociais, frente às necessidades mercadológicas, impactou negativamente nos resultados pretendidos. Se num primeiro momento os números eram otimistas, ao final a Embrafilme se viu envolta em polêmicas de corrupção e má gestão ganhando a fama de empresa estatal perdulária. A Embrafilme sobreviveu até o fim dos anos 1980 e viu seu total desmantelamento diante do governo Collor em 1992, levando o cinema brasileiro a enfrentar mais uma de suas crises.

Figura 1

**O MAIOR SUCESSO DE TODOS OS TEMPOS.
TIRADO DO BEST-SELLER DE JORGE AMADO.**

**15.000.000 espectadores nas primeiras 16 semanas e
ainda em exibição. Bateu todos os records de renda de
filmes como o Exorcista, Inferno na Torre, Tubarão.**

Dona Flor e seus dois maridos

um filme de Bruno Barreto
Música de Chico Buarque e Francis Hime

“Dona Flor e Seus Dois Maridos” é uma obra prima de vitalidade e interpretação artística. Nunca um filme brasileiro cativou tantos com sua atmosfera de fantasia, amor, alegria e satisfação. Dona Flor mostra a sua maneira como amar dois homens com sua beleza ousada e deliciosa malícia que ela aprendeu nas ruas da Bahia.

“A vitória da vida sobre a morte” Jorge Amado
Produzida por LUIS CARLOS BARRETO

Sales

EMBRAFILME — RIO DE JANEIRO — Avenida 13 de Maio, n.º 41/16.º andar — RIO DE JANEIRO — BRASIL — Tel: 263-0277 — Telex: 212 3743 BBFL — BR
New York — Contact: Fabiana Canosa 317 W 99th St. 2nd floor NYC — NY-10025 — Tel: (212) 860-7014

Fonte: Peça publicitária do filme “Dona Flor e seus dois maridos” impressa na revista *Cultura*, Brasília, v. VI, n. 24, pp. 125-127, jan. mar. 1977.

Figura 2

Fonte: Reportagem do filme “Dona Flor e seus dois maridos” impressa no jornal *Folha de São Paulo* no dia 22/11/1976 no caderno *Cinem*

Figura 3

BRASIL '77
PRODUÇÃO DE FILMES

Nossa Cultura. O poder do intercâmbio da imaginação criativa.
O pulsar de um país no coração de um continente.
Nosso Cinema. O cinema de "Xica da Silva", "Dona Flor e Seus Dois Maridos" e muitos outros. Revelação, originalidade, desvendando a imagem de um povo.
Um marco abrindo caminho num mercado de 300.000.000 de espectadores por ano.

Dona Flor e seus dois maridos • Xica da Silva

15.000 espectadores em 16 semanas.	8.000.000 espectadores em 14 semanas
---------------------------------------	---

EMBRAFILME • Avenida 13 de Maio, n.º 41/16.º andar — RIO DE JANEIRO — BRASIL
Tel: 263-0277 — Telex 212 3743 EBFL — BR

Fonte: Publicidade na revista Cultura

Se quisermos, porém, considerar uma divisão política, há três grandes grupos: os apáticos, os fisiológicos e os tecnocratas.

Eu estou neste último

Gustavo Dahl em entrevista à revista *Veja de São Paulo*,
em 13 de dezembro de 1978

CONCLUSÃO

Gustavo Dahl foi uma figura que atuou em diferentes frentes quando o assunto era cinema no Brasil. Como muitos cineastas das ondas que se manifestaram no mundo pós Segunda Guerra, dentre elas o Cinema Novo, Dahl teve seus primeiros contatos com a sétima arte pela cinefilia. Tomado pela necessidade de falar sobre os filmes que via e compartilhar suas ideias com seus pares, o jovem cinéfilo enveredou pelo caminho da crítica e passou a escrever não só sobre os filmes que via, mas também sobre a situação do cinema no Brasil. O interesse do, agora, crítico começa a migrar para a escrita, direção e produção de filmes e ele logo se identifica com o movimento cinemanovistas.

Seus laços de amizade, já cultivados no Brasil quando fora crítico, com cineastas e críticos como Glauber Rocha e Paulo Emílio Salles Gomes são ainda mais estreitados ao passar uma temporada no *Centro Sperimentale di Cinematografia* na Itália, onde tem um contato maior com Paulo Cesar Saraceni. Quando volta ao Brasil, num cenário político bastante conturbado, filma “O bravo guerreiro”, seu primeiro longa, ganhando um lugar na cinematografia brasileira por conceber um filme que, juntamente com “Terra em transe” e “O desafio”, compõe uma espécie de trilogia do Golpe, uma vez que, cada qual ao seu modo, expressou o momento vivido com resultados estéticos e narrativos inovadores, consolidando um momento do movimento cinematográfico.

Dahl não deixa de escrever, seus textos que, inclusive, ganham um caráter mais agressivo quanto às possíveis mudanças que as políticas cinematográficas devem tomar, justamente por viver de modo mais próximo ao ato de fazer cinema no Brasil. O perfil que lhe daria mais prestígio e pelo qual seria melhor conhecido seria justamente o de gestor, especialmente seus primeiros anos, quando trabalhou junto à Embrafilme na área de distribuição. A conjuntura permitiu que naquela segunda metade dos anos 1970, e até meados dos anos 1980, o público brasileiro consumisse, além das obras importadas, especialmente de Hollywood, também fitas brasileiras. A estratégia

agressiva e mercadológica de distribuição encampada por Dahl dentro da Embrafilme, rendendo bilheteria expressiva para o cinema nacional, não passaria despercebida, e a partir de então seu nome figuraria nos quadros gestores ou decisórios do campo cinematográfico brasileiro.

Seu falecimento em junho de 2011 levantaria discussões sobre essa figura que incorporou variadas facetas do cinema no Brasil, e esteve sempre no olho do furacão quando alguma lei estava para ser votada ou algum órgão criado. Por atuar em diferentes frentes, Dahl torna-se síntese de uma trajetória do próprio cinema brasileiro a partir do momento em que começa a ter contato com ele, desde a cinefilia até a gestão de órgãos estatais. Por atravessar um momento rico em debates – os anos 1950 e também o período da ditadura, desde o Golpe até a reabertura –, seus escritos e filmes suscitam discussões e debates que vão além das discussões sobre o fazer cinema no Brasil. E foi justamente por este motivo que este trabalho buscou responder, de modo sucinto, a algumas questões, e levantar outras. Dahl esteve ligado direta ou indiretamente às discussões sobre distribuição de filmes nacionais no Brasil, mas também a debates mais amplos como a questão do nacional-popular na cultura brasileira, que remonta às visões de Brasil dos primeiros pensadores que se propuseram a entender o Brasil enquanto nação e se depararam com um quadro de cores mistas, difusas e de difícil equação.

Neste trabalho procuramos compreender a ação de uma determinada figura e os mecanismos da política cultural implementada por um governo ditatorial nos anos 1970, com ênfase na Embrafilme que, criada como um braço do INC, ganhou forças em 1974, sob a gestão de Roberto Farias, e trouxe à tona questões de cooperação com o Regime, cooptação e acomodação das classes artísticas, sendo nosso foco a classe cinematográfica. Dahl, ao atuar em áreas distintas, porém correlatas, construiu uma trajetória que o permitiu estar inserido nas discussões sobre os rumos do cinema brasileiro, através de seus textos, os quais nunca deixou de publicar, e também de sua atuação na gestão e criação dos órgãos de fomento ao cinema. Dahl, portanto, sintetiza momentos do cinema brasileiro e, sem saber que rumo sua vida tomaria, transitou em diferentes esferas, estabelecendo-se nos quadros decisórios até o fim da vida. Se em

determinados momentos esteve à margem de tais quadros, em outros teve uma posição bastante influenciadora e por vezes autoritária, gerando afetos e desafetos ao longo da carreira.

No decorrer do trabalho tentamos responder a algumas questões que atravessaram não só a carreira de Gustavo Dahl como o cinema brasileiro a partir da segunda metade do século XX: quais eram os limites das decisões de Dahl enquanto personagem que trabalha numa estatal financiada por um governo ditatorial e gerida por figuras, como ele, associadas à esquerda brasileira? A política empregada pelo Regime serviu como estratégia de cooptação inserida na dinâmica nacionalista e centralizadora do Estado? A dinâmica de distribuição empregada por Dahl foi a solução encontrada para trazer o público às salas de cinema para assistirem aos filmes brasileiros? A busca por essas respostas gerou uma série de novas questões que ainda merecem mais investigação, entretanto, para que não fugíssemos do nosso objeto de estudo ativemo-nos às questões centrais, que nortearam este trabalho.

Num primeiro momento da pesquisa, deparamo-nos com uma série de depoimentos elogiosos à figura de Dahl. Em introdução a uma entrevista concedida por Dahl, Arthur Autran destaca o entrevistado como sendo uma das raras personalidades na cultura brasileira que, de um modo geral, cumpriram “uma trajetória com tanta desenvoltura, talento, denodo e honestidade de princípios” (AUTRAN, 2012, p. 265). A entrevista fora concedida em 2010, mas foi publicada no ano seguinte à morte de Dahl, dando à introdução um caráter quase que de admiração. ecoando os depoimentos da edição da revista *Filme Cultura* logo após o falecimento de seu editor, o próprio Dahl. Maria Lucia Dahl, profere elogios quanto ao carisma de Gustavo Dahl meses depois de ter concedido uma entrevista na qual critica Dahl pela atitude que levou à separação dos dois no final da década de 1960.³²

³² Maria Lúcia esclarece em entrevista sobre por que acabou o casamento com Gustavo Dahl: “Foi um tapa. Antes de eu sair de casa, Gustavo disse: ‘Se você dançar com o Soly Levy, eu te dou um tapa’. O Soly era um cara muito bonito que fazia cinema, era egípcio e tinha o apelido, dado pelos homens, de Maldição do Faraó. E respondi: ‘Gustavo, mas que coisa ridícula!’. E não pensei mais naquilo. Mas, na festa, eu abri a porta da cozinha e vi o Gustavo aos beijos com uma moça, encostado na geladeira. Fechei a porta e logo depois o Soly me tirou para dançar. Eu

Visto que este trabalho foi desenvolvido nos anos seguintes à morte de Dahl, os depoimentos ganharam matizes emocionais e decorrentes não só do luto, mas da ideia da trajetória que a figura construiu para si, destacando sempre os feitos de sucesso e deixando de lado os momentos de pouca visibilidade. Desse modo, nosso trabalho tentou estudar sua trajetória e sua atuação fugindo, na medida do possível, das ideias pré-estabelecidas de sua carreira, como se a personagem já soubesse o fim e tomasse suas atitudes para que tais finalidades se dessem como tais. É por isso, em grande medida, que priorizamos os textos de Dahl e entrevistas concedidas entre os anos de 1960 e 1970 (compilados em anexos ao fim da dissertação) para não cairmos na armadilha de análise anacrônica de suas ideias.

Considerando sua atuação tripla, buscamos priorizar uma análise objetiva de sua carreira apontando os momentos em que Dahl gozava de prestígio institucional e também quando estava à margem das esferas de poder. Apesar de existir uma memória sobre a figura de Dahl de que ele era um gestor ágil e pessoa carismática, pudemos notar que nem sempre ele conseguia emplacar seus projetos e, ao discordar daqueles que compartilhavam os mesmos círculos de tomada de decisão, acabava perdendo as disputas de poder por nem sempre estar aliados às figuras ou correntes que saíam vencedoras quando vistas num espectro geral. Sua atuação era, entretanto, tão constante no circuito de cinema que não foi coincidência seu nome ser apontado quando da criação da Ancine.

Além de traçarmos um perfil objetivo e distanciado de Dahl, propusemos uma análise de seus textos para que pudéssemos traçar uma linha de pensamento que migrava de um pensamento anti-industrial para ideais de cunho mercadológicos que fomentavam a criação de uma indústria. Além do mais, focamos no polêmico texto “Mercado é Cultura”, que esteve no centro das discussões sobre o nacional-popular uma vez que foi usado por Renato Ortiz para equacionar *a ideia da conversão da ideia*. O nacional, num primeiro momento visto como aquilo que identifica uma nação, se converteu numa estratégia territorial, tomando como exemplo tanto o crescimento

fui. Aí o Gustavo saiu da cozinha feito um louco e me deu um tapa na cara. Fui para a casa da minha mãe e nunca mais quis saber dele.” (FERNANDES, 2011).

da Rede Globo quanto da própria Embrafilme. E o popular, numa primeira conjuntura visto como aquilo que é próprio da cultura local de um povo, portanto popular, convertido na ideia da cultura de consumo massificada.

Como pudemos verificar, o debate não se deu só no campo do cinema, mas das artes em geral, e a Embrafilme se viu no meio de uma política geiseliana que consistia numa empresa estatal, reserva de mercado e órgão regulador, nos moldes da Petrobras. Ao analisarmos com mais detalhes os debates que se deram ao longo dos anos 1970, pudemos notar que a esquerda estava longe de um consenso hegemônico, principalmente quando a pauta era cultura. Pudemos notar também que a dicotomia de arte nacional-popular ou tropicalista está longe de explicar os debates travados à época, e que era possível que figuras do meio tivessem ideias distintas – às vezes contraditórias – e atuassem em variadas frentes.

Como vimos, o próprio Dahl, ao sair da Embrafilme, alega que não colaborou com o governo Geisel inconscientemente, apontando problemas na Ditadura, mas também outros problemas da democracia burguesa (“Patrulhando as Patrulhas”, 1978, p. 6). Sua posição perante o governo neste momento, podemos dizer, é bastante pragmática. O contexto da entrevista era de saída de um órgão estatal e, portanto, não podemos esperar discursos inflamados contra o governo que, apesar de estar em processo de abertura, ainda era uma ditadura e ainda empenhava-se na censura e coibição daqueles que se opusessem frontalmente ao Regime³³. Talvez por esse motivo não pudéssemos/pudemos enquadrar Dahl tão esquematicamente na ideia de Rodrigo Patto Sá Motta sobre o “jogo de acomodação” e, muito menos, na ideia de cooptação. O crítico-cineasta-gestor podia ter suas diferenças com o Regime, mas provavelmente aderiu a ele como estratégia de sobrevivência, e privilegiou aqueles que, ao seu redor, buscavam criar novas estratégias para a industrialização do cinema brasileiro, a qual

³³ O caso de “Pra Frente Brasil” é emblemático no sentido de denotar como, no início dos anos 1980, projetar a tortura nas salas de cinema era um tabu levando à queda de Celso Amorim, então diretor-geral da Embrafilme.

nunca ocorreu. Fosse num contexto ditatorial ou de democracia, Dahl estaria envolvido nesse projeto.

Ao longo do trabalho percebemos como a distribuição foi um elemento fundamental para a difusão do cinema brasileiro para com seu público. Fugindo novamente do juízo de valor quanto à qualidade dos filmes, ativemo-nos aos números e, dentro da estratégia defendida e empregada por Dahl, vimos que os filmes brasileiros tiveram uma expressiva ocupação das salas de cinema e um retorno de público igualmente expressivo, sendo inclusive aceitos pela opinião pública representada pelos grandes jornais, mas também suscitando inúmeras críticas quanto aos conteúdos ideológicos ou a falta deles. Já no final dos anos 1960, antes das estratégias de produção e distribuição da Embrafilme, Bernardet critica frontalmente o filme de sucesso de Domingos de Moraes “Todas as mulheres do mundo” (1967) como um cinema “irracional e a-problemático” (Bernardet, 1978, p. 203). No final da década seguinte, os filmes de grande sucesso como “Dona Flor...” e “Xica da Silva” não passariam incólumes aos críticos que cobravam um teor mais político nos filmes. Dahl teria uma posição pró-mercado/público já em finais dos anos 1960 e deixaria isso claro na prática enquanto gestor.

A análise do processo de distribuição nos esclareceu também o quanto o cinema brasileiro é dependente da máquina estatal, estando sempre às margens de uma produção artesanal, com variados surtos pretensamente industriais, como foi o caso da Embrafilme. Ficou evidente que a distribuição é uma etapa chave na busca pelo público e que essa talvez seja a etapa mais ignorada após a produção. Não é coincidência que no momento em que houve uma dedicação maior a essa etapa do processo foi quando as obras tiveram maior retorno de público. Até o ano de 2016, dos 12 filmes brasileiros com mais de 5 milhões de espectadores, 4 são posteriores à chamada Retomada, na qual a dinâmica de distribuição se dá através de distribuidoras independentes, e 8 ainda são da fase em que a Embrafilme patrocinava a distribuição, demonstrando que tal estratégia rendeu um fenômeno que gerou, e ainda gera, inúmeras pesquisas sobre o tema, sendo esta uma vertente do assunto.

A análise de filmes brasileiros é fundamental para a compreensão dos contextos históricos nos quais eles foram produzidos, entretanto é também fundamental a pesquisa de políticas que permitiram a exibição de tais filmes, uma vez que a recepção também faz parte do quanto o filme pode ter impactado ou não determinada sociedade, além da memória hegemônica. Nosso trabalho optou por uma estratégia que não priorizou nem a análise detalhada de filmes tampouco o estudo focado nas políticas e leis que permitiram a produção, distribuição e exibição de filmes. Ao invés de focarmos num grupo de cineastas específicos, como o dos cinemanovistas, ou numa corrente crítica, herdeira, por exemplo, de Paulo Emílio, propusemos de modo sucinto e direto o estudo da figura de Gustavo Dahl inserido no contexto analisado. Através de seus textos e práticas, pudemos delinear um perfil que perpassou as várias etapas do cinema brasileiro e da história recente do Brasil. Ao fazê-lo fomos obrigados a nos voltarmos aos filmes, mas também às estratégias de comercialização, dando um caráter mais diverso ao nosso estudo, que não priorizou somente a trajetória de Dahl e sua vida pessoal e profissional, mas também tudo aquilo que esteve em sua órbita, desde o contexto político até suas relações sociais e as dinâmicas do fazer cinema no Brasil.

Vale salientar que nossa pesquisa foi impactada por uma das mais agudas crises da Cinemateca Brasileira e as dificuldades de acesso aos arquivos da instituição detiveram-nos de fazer uma análise mais minuciosa das fontes primárias, como atas e balanços econômicos, para que pudéssemos traçar um panorama mais amplo das estratégias de distribuição encampadas pela Embrafilme quando da gestão de Dahl frente à SUCOM. Tal situação revela a dificuldade dos pesquisadores que optam por investigar as entranhas do fazer cinematográfico no Brasil, vindo à tona, apesar dos reconhecidos esforços dos funcionários de tais entidades, a fragilidade das instituições brasileiras, dependentes de decisões que perpassam o âmbito político e não técnico quanto à manutenção de arquivos que podem ajudar historiadores de diferentes áreas a compreender melhor a história do país.

Atualmente, o cinema brasileiro conta com uma média de mais de 100 filmes produzidos anualmente e, ainda bastante atrelado ao Estado, proporciona fitas que vão desde aquelas de maior público, pautadas pela televisão, até aquelas consideradas

mais autorais, que angariam prestígio em festivais nacionais e internacionais, mas que não possuem um retorno de bilheteria expressivo. Tais filmes ainda esbarram na distribuição precária e na ocupação predatória das salas por filmes internacionais. Estudos como este buscam compreender como a distribuição e as pessoas envolvidas no cinema são peças fundamentais, senão para a consolidação de uma indústria, pelo menos para a formação de público consumidor do cinema brasileiro.

Por fim, é importante ressaltar que este trabalho de pesquisa buscou colaborar com a historiografia do cinema em torno da variável de análise de trajetória de uma figura específica, levando em conta seu contexto histórico e como ela respondeu e também contribuiu a ele. Além disso, a pesquisa surge para se somar a tantos outros trabalhos que buscam a análise das pessoas envolvidas nos contextos históricos que formaram e dão sustentação ao cinema brasileiro, fugindo de estereótipos, análises dicotômicas e julgamentos morais. Nossa contribuição vai no sentido de apresentar a atuação e trajetória de uma figura específica, fugindo da análise de grupos e buscando visões hegemônicas dentro deles. Ao analisarmos Gustavo Dahl, vemos que ele, como figura do Cinema Novo, divergiu de seus colegas, que também divergiam entre si, demonstrando que se o próprio grupo cinemanovista possuía suas matizes ideológicas, o cenário não seria diferente com a esquerda.

Pesquisas mais detalhadas de tais figuras se fazem cada vez mais necessárias para que tenhamos uma melhor compreensão do passado recente e da história do cinema brasileiro de modo menos enviesado e mais objetivo. Esperamos poder ter contribuído para esse tipo de análise, fugindo das mistificações e grandes eixos explicativos e permitindo entender melhor algumas etapas do cinema no Brasil, permeado por contradições, reviravoltas, crises e surpresas, fazendo dele um extenso e prolífico material de pesquisa fundamental para análise do país e sua história recente.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Claudio Aguiar. *O cinema como agitado de almas: argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume, 1999.

ALTBERG, Julia de Abreu. *Política cultural no cinema*. Rio de Janeiro: IUPERJ/FUNARTE, 1983.

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: UFF, 2000.

_____. “Pacto cinema-Estado: os anos EMBRAFILME” In: *Revista Alceu*, v. 8, PUCRJ: Rio de Janeiro, 2007.

AUGUSTO, Sérgio. “Meio século de grandes serviços ao cinema” In: *O colecionador de sombras*, e-galaxia, 2015.

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

_____. “Gustavo Dahl: ideário de uma trajetória no cinema brasileiro”. In: *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 1, n. 1, jan-jun, 2012.

_____. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

BAHIA, Lia. *Discurso, política e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras, 2012.

BARBEDO, Mariana. Escola de Samba, Alegria de Viver, de Carlos Diegues (1962): o realismo crítico e a luta pelas reformas de base. In: *XXVII Simpósio Nacional de História*, jul. 2013.

BENTES, Ivana (org.) *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

_____. *Trajetória crítica*. São Paulo: Polis, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica* (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983.

BRAGA, Rodrigo Saturnino. “Distribuição cinematográfica”. In: DIAS, Adriana; SOUZA, Letícia de (orgs.). *Film Business: o negócio do cinema*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

DAHL, Gustavo. “Sobre o argumento cinematográfico: começo de conversa”. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Cinema moderno cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

GATTI, André Piero, *Distribuição e Exibição na Indústria Cinematográfica Brasileira (1993-2003)*. 2005. 343 p. Tese. (Doutorado em Mídias) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2005..

_____. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. <http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Embrafilme.pdf> Acesso em abril de 2014.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

_____. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário - Volume II*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

JOHNSON, Randal & STAM, Robert (org.), *Brazilian Cinema*, New York: Columbia University Press, 1995.

JOHNSON, Randal. “Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990”. In: *Revista USP* nº 19. São Paulo, USP, set./out./nov. 1993, pp. 31-49.

_____. *The film industry in Brazil: culture and state*. Pittsburg: University of Pittsburgh Press, 1987.

JORGE, Marina Soler. *Cinema Novo e Embrafilme: Cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. 2002. Quantidade de páginas. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp. Campinas. 2002.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. “A estatal do cinema brasileiro (as 5 Embrafilmes)”. In: GATTI, André (org.). *Embrafilme e o cinema*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. <http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Embrafilme.pdf> Acesso em abril de 2014.

MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1976)*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MALAFAIA, Wolney Vianna. *De Chumbo e de Ouro: Política Cultural de Cinema em Tempos Sombrios (1974-1979)*. Dissertação de Mestrado em História Social, UFRJ, 1996.

_____. *Imagens do Brasil: O Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. 2012. Quantidade de folhas?. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) – CPDOC, FGV. Rio de Janeiro, 2012.

MALAND, Charles J. From aesthete to pappy – the evolution of John Ford’s reputation In: STUDLAR, BERNSTEIN [et. Al.]. *John Ford made westerns – filming the legend in the sound era*. Indiana University Press: Bloomington, 2001.

MARSON, Melina Izar. *Cinema e Políticas de Estado da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras, 2012.

MALTBY, Richard. “Nobody knows everything: post-classical historiographies and consolidated entertainment”. In: SMITH, Murray. *Contemporary Hollywood Cinema*. London/New York, Rutledge, 1998.

MICELI, Sérgio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: CAPELATO, Maria Helena [et. al.]. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. São Paulo: Zahar, 2014.

MOTTA, Rodrigo; REIS, Daniel Aarão Reis; RIDENTI, Marcelo. (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar*. Bauru: Edusc, 2004

_____. *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. “O golpe de 1964 e o regime militar brasileiro”. In: *Historia y problemas Del siglo XX*, Montevideo, vol. 2, ano 2, 2011.

_____. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

_____. “A relação entre a arte e política: uma introdução teórico-metodológica”. In: *Temáticas*, Campinas, 19 (37/38): jan./dez. 2011

NAPOLITANO, Marcos, CZAJKA, Rodrigo, MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NOVAIS, F. A.; MELLO, J. M. C. de. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”
In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998 (História da vida privada no Brasil, 4 vols.).

OLIVEIRA, Ione. “História política e historiografia do Brasil República”. In: *Textos de história*, Brasília, vol. 15, n. 1/2, 2007.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

RAMOS, F. P. (Org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, F. P.; MIRANDA, L.F (Orgs). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac/Edições SESC SP, 2000.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. *Cinema, Televisão e Publicidade: cinema popular e massa no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004

REIS, D. A. *Ditadura e democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro /São Paulo: Editora Record, 2000.

_____. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SANTOS, Sérgio Ribeiro de Aguiar. *Embrafilme: A estrutura de comercialização na gestão Roberto Farias (1974-1979)*. 2003. Quantidade de páginas. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Unicamp. Campinas. 2003.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programa (1974-1978)*. 2001. Quantidade de páginas. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo. 2001.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2008.

TOLEDO, Caio Navarro de (org.). *1964: Visões críticas do golpe: Democracia e reformas no populismo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

TRINDADE, Teresa Noll. *Documentário e mercado no brasil: da produção à sala de cinema*. São Paulo: Alameda, 2014.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra. 1992.

_____. *The Bloomsbury Fraction*. Plural; Sociologia, USP, S. Paulo, 6: 139-168, 1. Sem. 1999.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012

REFERÊNCIAS

CAJUEIRO, Marcelo (ed.). *Filme Cultura*, n. 55, p. 9, dez. 2011.

CRÍTICA. Um filme para ser ouvido. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 mai. 1969. Ilustrada.

CRÍTICA. Liz Taylor e Mia Farrow em cerimônia secreta. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 mai. 1969. Ilustrada.

DAHL, Gustavo. “Coisas nossas”. In: Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 14.01.61

_____. “Algo de novo entre nós”. In: Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 07.10.61

_____. “A solução única”. In: Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 21.10.61

_____. “Cinema Novo e seu público”. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, n.12-12, dez. 1966 / mar. 1967.

_____. “Uma reinvenção do cinema?” In: *Filme Cultura*, v. 4, n. 18, pp. 34-39, jan./fev. 1971.

_____. *Doc. nº 000045*. Arquivo Gustavo Dahl. Cinemateca Brasileira: São Paulo, 1971.

_____. “Premissas a um projeto de cinema brasileiro”. In: *Filme Cultura*, v. 6, n. 20, pp. 50-52, maio/jun. 1972.

_____. “Mercado é Cultura”. In: *Cultura*, Brasília, v. VI, n. 24, pp. 125-127, jan. mar. 1977.

_____. “Patrulhando as patrulhas (Entrevista para Artur Xexeo)”. *Revista Veja*, São Paulo, 13 dez. 1978.

_____. “Testemunha Ocular”. In: *Catálogo da 6ª Mostra de Cinema de Ouro Preto*, junho, 2011.

_____. “Patrulhando as patrulhas (Entrevista para Artur Xexeo)”. *Revista*

Veja, São Paulo, 13 dez. 1978.

FERNANDES, Renato. “Entrevista com Maria Lucia Dahl”. In: *Revista TPM*, 14.02.2011.disponível em <http://revistatrip.uol.com.br/tpm/maria-lucia-dahl> Acesso em: junho, 2016

LAURA, Ida. “Um avanço do cinema novo”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 mai. 1969. Geral.

MESLIN, Janet. “Dona Flor and Her Two Husbands (1977)” *The New York Times*, 27.02.1978.

MATOS JÚNIOR, Carlos Guimarães de (ed.). *Filme Cultura*, n. 22, nov-dez/1972.

MONTEIRO, José Carlos. “Gustavo Dahl: um cineasta em dois ‘fronts’” (Entrevista). *Revista de Cultura Vozes*, v. 64, n. 5, pp. 37-40, jun.-jul. 1970.

MOTTA, Carlos M. “O Bravo Guerreiro e Adorado John”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 mai. 1969. Geral.

NOTÍCIA. “Na base do grito”. *Revista Veja*, São Paulo, 25 dez. 1968. Cinema.

NOTÍCIA. Boas ou ruins, predominam as obras nacionais. *Folha de São Paulo*, 22.11.1976. Cinema.

NOTÍCIA. “Quem será?”. *Revista Veja*, São Paulo, 22 fev. 1978. Cinema.

NOTÍCIA. “Segue a briga”. *Revista Veja*, São Paulo, 15 nov. 1978. Cinema.

NOTÍCIA. “O ministério de Collor”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 de mar. 1990. Primeiro Caderno.

SGANZERLA, Rogério. “Fala Gustavo Dahl”. In: *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 05.11.66

VIDEO. “Boca do Lixo”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 de fev. 2014. TV FOLHA <https://youtu.be/16CJDLSszmw> .Acesso em: 01 de jan 2016.

Arquivo Embrafilme (Cinematca Brasileira)

Série: 110.1/00825 e 110.2/00308

Arquivo Gustavo Dahl (Cinematca Brasileira)

Documento nº 000045

ANEXOS

ANEXO A - REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

RCB, Nº 2, maio 1965, pp. 227-248

VITÓRIA DO CINEMA NOVO:

GÊNOVA, 1965

GUSTAVO DAHL

CARLOS DIEGUES

DAVID NEVES

PAULO CÉSAR SARACENI

ALEX VIANY

Em todos os grandes festivais cinematográficos internacionais, os críticos presentes reúnem-se em júri, sob o patrocínio da *Fipresci* (Federação Internacional de Críticos de Cinema), para selecionar o melhor filme, comumente contrariando o juízo do júri oficial. Na *V Rasegna del Cinema Latinoamericano*, porém, houve absoluta concordância de pontos de vista entre os dois júris. O *Prêmio Fipresci*³⁴ foi dado ao Cinema Novo brasileiro, destacando os jurados, nêle, "a autenticidade de uma linguagem expressiva capaz de interpretar livremente a realidade social e humana do País". O júri oficial³⁵ escolheu *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, como o melhor filme de longa-metragem, e *La Pampa Gringa*, do argentino Fernando Birri, como o melhor de curta-metragem. Além disso, os jurados congratularam-se com o *Columbianum*, organizador da *Rasegna*, pela mostra retrospectiva dedicada a nosso Cinema Novo, cujos "autores demonstraram saber conciliar a busca de uma original linguagem cinematográfica com um claro empenho moral nos confrontos da realidade brasileira"; e, por fim, lamentaram que não houvesse concorrido oficialmente aos prêmios o "notável curta-metragem de crítica social",

³⁴ Júri presidido por Rudolf Sremec (Iugoslávia) e tendo como membros Paul Buisine (França), Tullio Ciciarelli (Itália), Nelly Kaplan (Argentina), D. Olivova (Tchecoslováquia), José Maria Podestá (Uruguai) e Joaquim Novais Teixeira (Brasil).

³⁵ Rafael Alberti (Espanha), presidente; membros: Gianni Amico (Itália), Ernesto Laura (Itália), Louis Marcorelles (França), Jean Rouch (França), Blaise Sengor (Senegal).

Maioria Absoluta, de Leon Hirszman.

A Resenha do Cinema Latino-Americano realiza-se desde 1960, sob a inspiração de uma entidade de Gênova, o *Columbianum*, dirigida pelo padre jesuíta Angelo Arpa. Começou em Santa Margherita Ligure (1960 e '61), ficou dois anos em Sestri Levante ('62 e '63), pulou 1964, e este ano, em janeiro, teve lugar na própria sede do *Columbianum*, a cidade de Gênova.

Interessando-se principalmente pelos assuntos culturais da América Latina, o *Columbianum*, entretanto, estende seus estudos ao chamado Terceiro Mundo. Assim, este ano, houve em Gênova duas outras manifestações: o congresso para a fundação da revista "América Latina", a que compareceram intelectuais de nosso Continente e também de quase todos os países de raízes latinas; e um congresso sobre a cultura negro-africana e suas expressões cinematográficas.

Em Gênova estavam, entre outros brasileiros, Arnaldo Carrilho, Carlos Diegues, Antônio Cândido de Meio e Souza, Murilo Mendes, David Neves, Sérgio Ricardo, Glauber Rocha, João Guimarães Rosa, Luís Carlos Saldanha e Paulo César Saraceni. E à delegação cinematográfica brasileira - em espírito e na prática - somou-se o cineasta argentino Fernando Birri, representante do novo cinema de seu país.

Os brasileiros com quem conversei sobre Gênova não escondem seu entusiasmo pelo amigo Birri e por outros amigos que lá fizeram, a começar pelo próprio diretor do *Columbianum*, Padre Angelo Arpa, que, nas palavras de David Neves, "foi nosso guardião, em todos os percalços por que passou a delegação brasileira, procurando sempre dar ao programa brasileiro um destaque especial, um horário digno". E o jovem crítico recorda ainda as palavras do Padre Arpa na sessão inaugural: "O Cinema Novo é um fato humano, uma força expressiva ligada a uma força espiritual. Entre os membros do Cinema Novo há mesmo uma espécie de identidade espiritual. E procuram exprimi-la em seus filmes, humilde e sinceramente".

Do *Columbianum*, os brasileiros fazem questão de destacar, ainda, Luigi Ammannati, ex-diretor da Mostra de Veneza, e Aldo Viganò, respectivamente director secretário geral da V Rassegna. Mas seus contatos foram inúmeros e proveitosos: o argentino Mario Trejo; o cubano Julio Garcia Espinosa; os espanhóis Rafael Alberti e Pedro Portabella; os franceses Robert Benayoun, Iannine Bonnardot, Albert Cervoni, Lotte Eisner,

Louis Marcorelles, Ileana & Jean Rouch; o guatemalteco Miguel Angel Asturias; os italianos Gianni Amico, Guido Aristarco, Bernardo Bertolucci, Aldo Scagnetti, Bruno Torri e Giuseppe Ungaretti.

A seguir, guardando tanto quanto possível a espontaneidade de meus interlocutores, transcrevo os trechos principais de uma conversa que, sobre Gênova, mantive com Gustavo Dahl, Carlos Diegues, Davld Neves e Paulo César Saraceni. E, para completar esta cobertura da manifestação de Gênova, recomendo aos leitores que não deixem de tomar conhecimento da importantíssima tese lá apresentada por Glauber Rocha e transcrita neste número da RCB. - A. V.

O CINEMA BRASILEIRO VAI À EUROPA

DN: As resenhas organizadas pelo Columbianum são, por assim dizer, o único contato oficial que o cinema latino-americano tem com a Europa. Acompanho-as desde seu nascimento e, em '63, tive a oportunidade de estar presente à IV Rasegna, em Sestri Levante. Notei então que o grande trunfo desse festival é atrair a parte mais importante da intelectualidade cinematográfica européia, aquela que nos diz respeito mais de perto, já que se interessa pelo cinema não só como uma expressão artística ou espetacular, mas também por suas raízes e origens nos países de que provém. Agora, então, em '65, o interesse pela Rasegna aumentou, na mesma proporção em que as características do encontro se alargaram. Os jornais italianos, durante duas semanas, dedicaram quase todo o espaço de suas colunas de cinema à manifestação de Gênova. Posso assegurar que o Brasil, nessas duas semanas, obteve um lugar de especial destaque, pelo enorme interesse que a retrospectiva e os filmes em concurso provocaram.

CD: Eu separaria em duas as conseqüências mais importantes de Gênova. De saída, elimino outras conseqüências de certo modo importantes para nós, de caráter publicitário e de simples divulgação do cinema brasileiro. Essencialmente, acho que duas são as conseqüências mais importantes. A primeira é que, a partir de Gênova, na Europa, o cinema brasileiro deixou de ser um objeto de escândalo para ser um objeto de estudo, de análise. Isto é, passou-se realmente a conhecer o cinema brasileiro - ou o que ele está tentando ser

– e não apenas alguns de seus mais importantes filmes. Em todos êstes anos de surgimento do Cinema Nôvo na Europa, o contato que os europeus tinham conosco era através de nossos melhores filmes. Com a retrospectiva do Cinema Nôvo, êles viram não só nossos filmes menos bons como até alguns de nossos filmes mais fracos; o que importa em dizer que pela primeira vez nós fomos à Europa como Uma cinematografia e não mais como uma série de fenômenos isolados. Acho isso muito importante, inclusive para a compreensão dos grandes fenômenos do cinema brasileiro. A segunda consequência - esta mais de interêsse exclusivamente nosso - é que Gênova, não sei se por acaso, proporcionou a nós próprios uma espécie de levantamento global que há muito era necessário. É preciso dizer que a retrospectiva - e respondo por mim e por mais alguns com quem. Conversei - foi uma surpresa até para nós, que tivemos a oportunidade de rever filmes como *Rio, Zona Norte, O Grande Momento e Bahia de Todos os Santos*, que não víamos há muito tempo, e, em tôrno de alguns dêles, modificar mesmo muitas das coisas que pensávamos sôbre cinema brasileiro. Exemplifico, ràpidamente, com *Bahia de Todos os Santos*, um filme que eu desconhecia e que me causou realmente um impacto, como provàvelmente teria causado em 1960 ou '61, quando foi lançado. Essa revisão proporcionada pela retrospectiva, ao lado da mesa redonda e com o mólho da convivência diária a que éramos obrigados em Gênova, criou um clima e levantamento do cinema brasileiro face principalmente a duas coisas: a história do Cinema Nôvo - tudo o que tinha sido feito e acumulado no processo de formação do Cinema Nôvo - e a situação real em que nos encontramos em relação à produção do cinema brasileiro, à crise econômica que vivemos, às agônias pessoais de cada um em têrmos, de criação - o que deve e não deve ser feito - e ao fenômeno político do movimento de abril, que, de um modo ou de outro, alterou e tende a alterar mais a linha de conduta de tôda a cultura nacional. Esse levantamento - e não me refiro apenas às teses apresentadas, porque a maioria delas foi escrita no Brasil, e, portanto, não havia sofrido ainda o estímulo que Gênova representou - levou-nos, finalmente, após a apresentação das teses e os debates mais abertos, a chegar a certas conclusões importantes. Sintetizando, acho que essas são as duas principais consequências: a Europa passou a conhecer não mais fenômenos isolados de cultura, mas a cinematografia brasileira, e para nós foi a primeira oportunidade, desde abril de '64 - desde muito mais tempo - é de fazer um levantamento do que havíamos feito até ali, onde estávamos e para onde

deveríamos ir.

COLÓQUIO COM EUROPEUS E AFRICANOS

GD: A respeito desse intercâmbio com os europeus, acho que serviu sobretudo para nos dar a consciência de uma total independência de uma independência de pensamento em relação a eles. Em tôdas as conversas que mantínhamos com os europeus, eles nos solici-tavam muito mais do que nós a eles em relação a cinema. Por outro lado, fiquei muito impressionado com a visão relativamente fácil que eles tinham dos problemas do cinema brasileiro. Devido aos problemas que o cinema europeu vive atualmente - problemas econômicos, de criação e expressão -, os europeus demonstram um grande espanto diante da vitalidade do cinema brasileiro, que associavam freqüentemente ao neo-realismo itali-ano e à *nouvelle vague* francesa, e um grande espanto também diante das condições eco-nômicas nas quais nosso cinema é feito. Quando quisemos explicar que as condições econômicas eram absolutamente *sui generis* e que a vitalidade por si não garantia a sub-sistência desse cinema, eles ficaram meio espantados e levaram um susto. Uma coisa que também me pareceu muito boa é o interêsse dos africanos pelo cinema brasileiro. O coló-quio sobre o cinema africano era um pouco um colóquio sobre as possibilidades do cine-ma negro, sobre um cinema que ainda não existe. Em verdade, em matéria de cinema negro, o que se pôde discutir foi o cinema brasileiro. E isso de tal modo que os africanos, quando queriam discutir seus problemas, se referiam freqüentemente aos filmes brasilei-ros e mais especialmente a *Ganga Zumba*, que estava muito perto das coisas que eles queriam fazer. A partir de *Ganga Zumba*, criou-se um grande intercâmbio entre brasilei-ros e africanos, tivemos inúmeros encontros, conversamos e trocamos informações - mais sobre os problemas deles do que sobre os nossos, já que os nossos, perto dos deles, são mínimos. Bles, por exemplo, têm toda a exibição controlada por dois trustes; são exibidos mais ou menos 2.000 filmes por ano em cada país africano. Assim, em têrmos de inter-câmbio de filmes com eles, descobrimos que nossos filmes nem chegariam à África se não fôssem negociados em Paris através desses trustes. A única maneira que teríamos de ajudá los seria levar capitais e associarmo-nos aos respectivos governos contra êsse tipo

de opressão econômica. Portanto. As coisas que mais me impressionaram em Gênova foram, de um lado, a imensa capacidade de diálogo com os africanos, e, do outro, essa imensa expectativa dos europeus em relação a nós. Em verdade, pode-se mesmo dizer que eles torcem para que nós possamos, para que tenhamos condições de salvar um cinema que, em seus países, está morre não morre.

DN: Creio que a impressão de penetração de nosso cinema na Europa é dada principalmente pelo reflexo italiano. Na Europa em geral - e sobretudo na França -, acho que as coisas ainda não estão como deviam. Na Itália, realmente - e em particular depois desta Resenha -, o cinema brasileiro já entra com um certo corpo, com uma certa presença concreta, que ainda não possuía quando estive na última Resenha, em Sestri Levante, '63. Na Itália, realmente, são impressionantes o interesse e o conhecimento que há em torno do cinema brasileiro. É impressionante a maneira por que os críticos italianos penetram no fenômeno do Cinema Novo, a maneira por que apreendem as coisas, chegando mesmo a pressentir em nossas reações o que vai acontecer, o que estamos pensando. É uma coisa realmente extraordinária. Já os franceses, na medida que se interessam pelo cinema brasileiro, são ainda um pouco doutrinadores, no sentido de pretenderem indicar caminhos. Tudo o que demonstram de conhecimento de nosso cinema vem acompanhado de uma certa tentativa de desviar um pouco o caminho para um sentido talvez mais europeu, mais cartesiano - coisa que é a característica mais oposta à manifestação do Cinema Novo, pelo menos a que foi a Gênova. Sinceramente, acho que há uma diferença de grau entre os franceses e os italianos. Provavelmente o Cacá e o Gustavo não estão de acordo, mas, se se toma os italianos como ponto de referência, os franceses têm um certo desconhecimento, uma certa diferença de grau de apreensão do fenômeno do Cinema Novo.

FRANCESES E ITALIANOS VÊEM O CINEMA NOVO

GD: David tem razão quando diz que o interesse pelo cinema brasileiro, na Itália, é muito mais geral do que na França. Na França, as pessoas que mais se interessam pelo cinema brasileiro são os críticos de esquerda. Estes, verdadeiramente, têm os olhos voltados para

o cinema brasileiro e sempre se interessaram por êle. Mas creio que a situação evoluirá para tornar-se semelhante à da Itália, onde não é o tradicional interêsse da esquerda pelo Terceiro Mundo que leva ao interêsse pelo cinema brasileiro. Na medida em que tal interêsse advém de uma certa consciência social, os críticos ficam inquietos quanto às possibilidades de êrro do Cinema Nôvo: têm dificuldade em digerir os erros, quando sabemos muito bem que os erros são parte dos acertos e que a coisa é tocar pra frente.

DN: Exatamente. Eu não havia sido muito claro. Existe realmente êsse mêdo dos franceses em relação ao estilo brasileiro de cinema, que é um estilo um pouco desajeitado, ou, usando uma expressão que êles gostam muito de usar, *maladroit*. Os italianos, entretanto, não têm êsse sentimento: admitem o Cinema Nôvo em sua plenitude, como se fôssem brasileiros.

CD: Creio mesmo que os italianos gostam dêsse *maladroit*...

DN: Os italianos aceitam na plenitude a manifestação do fenômeno cinermatográfico brasileiro. Há um caso extremo não-italiano, que me cativou extremamente, na pessoa do espanhol Pedro Portabella que foi produtor executivo de *Viridiana* e do último filme de Francesco Rosi. Êsse espanhol quase sempre assistia aos filmes a meu lado: realmente, recebia os filmes brasileiros de uma maneira como nunca vi na Europa. Acertava sempre em suas opiniões quanto aos antecedentes e às conseqüências dO que via. Mas isso, resalte-se, nasceu no espírito global do Cinema Novo proporcionado pela Resenha de Gênova.

CD: Eu gostaria de voltar um pouco atrás, em tudo isso que estamos dizendo sôbre o cinema brasileiro face à Europa, e chamar a atenção para uma perspectiva que não podemos perder. Evidentemente, tudo o que está sendo dito aqui parte do pressuposto de que o cinema brasileiro não conquistou a Europa, nem a Europa mais uma vez curvou-se ante o Brasil, etc., mas que, a partir de um determinado momento, de dois anos para cá - a partir de uma série de filmes apresentados em festivais -, a Europa, ou, mais precisamente, alguns críticos europeus, intelectuais europeus e o público de festivais, ficou perplexa dian-

te de um nôvo fenômeno que surgia; e, diante dêsse fenômeno e dessa perplexidade, adotou uma posição de perspectiva. Agora em Gênova houve quem o disesse; mas, de um modo geral, ninguém diz que o cinema brasileiro é o melhor cinema do mundo. Dizem, sim, que o cinema brasileiro vai ser o melhor do mundo. Portanto, essa questão de perspectiva é muito importante para que compreendamos a posição dêles diante de nós. É verdade, como disse o Gustavo, que na França os críticos de esquerda demonstram especial interêsse para com o cinema brasileiro; mas é preciso ver que, mesmo êsses, à exceção de uns dois ou três, como Albert Cervoni e, de certo modo, Robert Benayoun, adotam uma posição paternalista, não propriamente no sentido de doutrinar-nos, mas no sentido de afagar-nos como filhos da velha Europa e até mesmo do cinema europeu. Foi a partir de Cannes '64 que a coisa se modificou, mas, antes disso, êles se referiam a nós como a "nouvelle vague brasileira"; agora é que a expressão Cinema Nôvo começou a ser adotada. As exceções citadas (Cervoni, Benayoun e poucos outros) são realmente as dos que se entusiasma com o Cinema brasileiro no que êle é hoje, sem pedir coisa alguma, aceitando tudo o que o David citou, o *maladroit*, mesmo que demonstrem uma ou outra incompreensão diante do universo brasileiro. Tudo isso dá um quadro que, em minha opinião, ainda está em plena evolução e que em Gênova se caracterizou por um alto grau de desmistificação. Em determinado momento, em Gênova, as pessoas reconheceram que, afinal de contas, o cinema brasileiro não vivia apenas de determinados *escândalos* - como *O Pagador de Promessas* em Cannes '62; *Deus e o Diabo* e *Vidas Sêcas* em Cannes '64; os filmes de curta-metragem do Joaquim Pedro e do Paulo César há poucos anos atrás -, de algumas surpresas escandalosas, mas era, pelo contrário, um corpo orgânico, que podia ser discutido como uma cinematografia. Não vale mais dizer que fulano, sicrano e beltrano têm talento: vale dizer que existe uma coisa chamada cinema brasileiro, que se desenvolve organicamente por êstes e aquêles caminhos. Em minha opinião, os italianos estão mais próximos disso inclusive por uma questão de identidade. Estou cansado de dizer que o cinema brasileiro não tem coisa alguma a ver, diretamente, com o neorealismo, mas tem suas ligações mais profundas com o cinema italiano. Se a gente fôr procurar as influências externas do cinema brasileiro, elas serão encontradas no cinema italiano. Então, quando os italianos se interessam pelo cinema brasileiro, isso de certa maneira reflete tais ligações subterrâneas. Nossas entranhas, nossos umbigos, nossos cor-

dões umbilicais estão muito ligados à Itália. Não se trata de uma simpatia gratuita: é uma consequência. No que diz respeito aos franceses, concordo inteiramente com o que David expôs. A crítica francesa é ainda uma crítica cartesiana, cheia de modismos, cheia de macêtes, e, com poucas exceções, não está preparada para receber uma coisa grossa, subdesenvolvida, *maladroite*, etc., como o cinema brasileiro. E não especificamente o cinema brasileiro. Eu acho que a crítica francesa, hoje, dificilmente aceitará um movimento de renovação cinematográfica, dificilmente aceitará um cinema nôvo que venha de qualquer lugar do mundo. pelo simples fato de que a crítica francesa já se academizou. De Bazin para cá, a crítica francesa academizou-se; e hoje o que se vê - a **nova** crítica francesa, *Cahiers du Cinéma*, etc. - é praticamente igual à velha crítica dos anos 1945-'50. Além das pessoas que já foram citadas, eu gostaria de fazer justiça a Louis Marcorelles – de cujas perspectivas discordo um pouco -, que não pode deixar de ser citado como o grande amigo do cinema brasileiro na França. Em Gênova, para mim, êle demonstrou falta de compreensão de alguns dos aspectos fundamentais do cinema e da cultura brasileira, mas eu faço questão de citá-lo porque, a meu ver, ninguém hoje na Europa se preocupa tanto como êle com o cinema brasileiro. Marcorelles, de fato, estuda tanto o cinema brasileiro que já está em fim de curso de português. para compreender melhor as coisas que se passam. É um grande amigo que temos na França, no sentido de seu grande interesse, um interesse real : muito .honesto. Foi êle o primeiro a dar o brado de alerta em relação ao Cinema Nôvo. na Europa. E, se as posições dêle não são em minha opinião, as mais corretas, não há dúvida de que Marcorelles é o mais esforçado dos críticos franceses, em relação a nós, e o mais próximo, realmente, pelo menos do material que o cinema brasileiro representa e significa.

GD: Quando um francês vê um filme e a gente pega o gajo na sala, a primeira coisa que diz é: "Il-y-a des longueurs ... "

AV: Mas isso é o que todos os *produtores* também dizem...

GD: Por outro lado, é evidente que a crítica francesa, sendo a mais exigente e ao mesmo tempo a mais narcisista – um narcisismo levado a tal ponto que muitos críticos passaram

a cineastas, tudo compara com o que faz, e sempre quer transpor seus problemas para os outros países. O cinema francês está vivendo atualmente uma crise brutal na indústria. Tão brutal que, exagerando, pode-se prever sua falência para dentro de cinco anos, sobrando apenas o filme de autor, de baixo custo, feito em 16 milímetros... Por isso, quando a gente começa a falar: em termos de indústria cinematográfica, dizendo que uma das soluções - ou a solução - do cinema brasileiro talvez seja a instalação de uma indústria nacional que faria concorrência ao produto estrangeiro, eles ficam nervosíssimos e propõem o exemplo de seus próprios maus filmes industriais. Mas são etapas completamente diferentes. Quando lá chegarmos, talvez tenhamos esses problemas, mas é evidente que nossos problemas atuais não podem ser os franceses.

PCS: Não quero defender a crítica francesa, mas cada um de nós tem de falar de sua experiência em Gênova, e minha experiência foi muito boa, inclusive em relação aos críticos franceses lá presentes. Confesso que também fiquei meio perplexo com a seleção que o David fez: já havia perdido a visão panorâmica do movimento e vendo todos os filmes juntos, percebi a extraordinária coerência que há em quase todos. Os críticos Italianos, principalmente os de esquerda acompanharam tudo com muito interesse, escrevendo sempre e elogiando o Cinema Novo. Depois de Gênova, fui a Florença e conversei com quatro ou cinco críticos que haviam escrito diariamente sobre o Cinema Novo, e eles estavam realmente entusiasmados. Falavam sempre que nos encontramos no mesmo ponto em que se viu o cinema neo-realista quando começou, entre 1945 e 1948, quando o entusiasmo era enorme. Mostravam-se também muito preocupados: "Que será de vocês depois do primeiro de abril?" Repetiam esta pergunta todos os dias, faziam as mais incríveis perguntas. E nós não sabíamos como responder. Estamos pensando em continuar, é claro, mas vivemos a nos fazer a mesma pergunta. Mas, a respeito dos críticos franceses, creio que eles se interessaram mais profundamente pelo fenômeno do Cinema Novo. Marcorelles escreveu um artigo enorme sobre o cinema brasileiro. De Cervoni, vi um artigo de seis páginas. Isso eu não vi os críticos italianos fazerem. Realmente, os críticos franceses se interessaram, procuraram entender, estudar. Acho que, sem dúvida, para os críticos italianos é mais fácil a compreensão do fenômeno do Cinema Novo porque eles tiveram o neo-realismo. Morandini disse mesmo que o Cinema Novo era o movimento

mais importante depois do neo-realismo. Mas o artigo de Cervoni é mais sério; a colocação dêle é perfeita. Em Florença, conversei muito com Jean Rouch e Edgar Morin, e Rouch me disse que o Cinema Novo é a coisa mais importante que aconteceu desde Eisenstein. Estava impressionadíssimo com o Cinema Novo. Achou que *Maioria Absoluta* deu não só a noção do cinema brasileiro como também a noção do Brasil, dos problemas que temos e que pretendemos colocar no cinema; e ficou também impressionado com *Vidas Secas*, com *Deus e o Diabo*, com *Integração Racial*. Morin, que já esteve no Brasil, num debate com Goldman, em Florença, citou como defesa de sua tese dois filmes brasileiros de cinema-direto, *Maioria Absoluta* e *Integração Racial*. Por tudo isso, espantou-me um pouco ao ver a crítica francesa acusada de incompreensão. É claro que não falo da crítica de *Cahiers du Cinéma*, que está na alta metafísica e, portanto, muito longe do Cinema Novo. Mas a outra crítica francesa, aquela tipificada pelo grupo de Lião - que infelizmente não compareceu a Gênova -, está realmente muito impressionada com o cinema brasileiro.

CINEMA NÔVO E CINEMA-VERDADE

CD: Um dos elementos surpreendentes na seleção brasileira em Gênova foi justamente a parte referente ao cinema verdade: uma técnica moderna, nova, e que, inclusive, na opinião geral, ainda não encontrou sua melhor maneira de expressão. Os europeus, entre outras coisas, não esperavam que já houvesse no Brasil quem fizesse cinemadireto. O filme de Paulo César, *Integração Racial*, foi exibido em Florença, com grande repercussão. Eu posso falar de *Maioria Absoluta*, o filme de cinema-direto exibido em Gênova. Nesse ponto até perde a capacidade crítica, porque foi realmente uma noite emocionante com o público aplaudir de pé, demoradamente, ao final da exibição. Jean Rouch, a meu lado, mostrava-se e verdadeiramente estupefacto. Dizia: "Inacreditável!" O realizador do filme, Leon Hirzman, não estava presente, mas estava o câmara, Luis Carlos Saldanha que foi empurrado para o palco por todos nós, com todo mundo a aplaudir, gritar e, ao chegar ao palco, foi agarrado por quantos estavam nas primeiras filas, que acorreram para abraçá-lo. É uma cena inesquecível para mim. Quando ele conseguiu passar por essa massa humana na escada que dava acesso ao palco e pôde chegar ao palco para ser tsto

por todos os que se encontravam na vasta sala um africano furou o bloqueio e foi até lá em cima e beijou-o na face numa das cenas mais lindas que já vi. *Maioria Absoluta* foi um sucesso, teve uma repercussão impressionante. Apesar de não concorrer oficialmente, foi mencionado pelo júri, que destacou sua importância. *Maioria Absoluta* assim, no final do festival, a última grande revelação do Cinema Nôvo. Por outro lado, nas mesas redondas, as discussões mais importantes estão intimamente ligadas com a retrospectiva. Foram dez dias de conversa. Cada dia, uma tese era apresentada, em seguida discutida. Nos últimos dias, foram feitas duas reuniões conclusivas. Cada dia que a retrospectiva avançava, as mesas redondas se tornavam mais interessantes, porque, através do processo cumulativo as descobertas eram cada vez mais profundas, surgiam novos dados: etc. Luigi Ammannati, diretor da Rasegna, chegou mesmo a me dizer que estava ficando tonto: a cada novo filme que passava na retrospectiva, era obrigado a repensar; tantos eram os caminhos que via no cinema brasileiro, cada filme exibido, que ainda não conseguira formar uma idéia geral dele, não por falta de idéias, mas justamente pelo excesso. Essa retrospectiva, portanto, está muito ligada às mesas redondas e as mesas redondas tiveram sua conclusão nas duas reuniões finais, que, pra mim, foram as mais importantes, já que as outras eram mais dissertativas, com a leitura de uma tese individual e uma ou outra pergunta de esclarecimento sobre o assunto levantado nessa tese. No final, mesmo, foi que o pau comeu em termos de conclusões. E essas conclusões estão muito ligadas ao passado do cinema brasileiro - a essa descoberta de que falei no princípio -, cada pessoa dizendo o que achava do cinema brasileiro diante do que havia visto na retrospectiva, do que tinham lido e ouvido em nossas teses. E tratou-se, naturalmente, das perspectivas de futuro, uma das constantes do congresso, principalmente na reunião final, Isto é, que vai ser do cinema brasileiro a partir do movimento de primeiro de abril. Para a Europa - ou pelo menos para os críticos e intelectuais que lá estavam - o movimento primeiro de abril teria forçosamente de influir sobre o cinema brasileiro. Lembro-me de que, numa conferência de imprensa, no final, em que nos apresentamos em conjunto, um jornalista fez exatamente esta pergunta: "Que vai ser de vocês depois do primeiro de abril. E eu respondi: "Não sei. Você deve fazer a pergunta aos homens que estão no poder e não a nós. Nós vamos continuar a fazer os filmes; o que eles vão fazer conosco é um problema deles." Lembro-me de que respondi assim; depois, o Glauber completou a resposta, dizendo do outras coisas.

Eles não falavam apenas do ponto de vista político. Houve uma surpresa muito grande em Gênova: o problema da economia do cinema brasileiro. Pelo fato de o cinema brasileiro aparecer na Europa até bem pouco, através de filmes que davam a impressão de partirem de talentos esparsos num continente perdido, os europeus nunca haviam pensado na economia do cinema brasileiro e numa estrutura que mal ou bem existe. Então, a tese apresentada por Gustavo Dahl suscitou muitos debates; e, na última reunião, feita na manhã do dia de encerramento, houve uma grande discussão, em torno disso. A preocupação deles não era apenas pelo destino político do cinema brasileiro face ao movimento de primeiro de abril, mas por nosso destino cultural face aos caminhos que o cinema brasileiro estava encontrando e desvendando, como também pelo futuro econômico do Cinema brasileiro, que na tese do Gustavo era apresentado, com o apoio de todos nós, de maneira muito pessimista, pelo menos a curto prazo. Isso preocupou-os muito. Marcorelles fez toda uma dissertação sobre o problema, perguntando, apresentando sugestões, etc.

O CINEMA NOVO COMO INSTRUMENTO CULTURAL

PCS: No trem, a caminho de Florença, conversei muito com Marcorelles que havia lido a tese inaugural de Antônio Cândido, sobre as "Origens e Trajetória da Cultura Brasileira". Marcorelles mostrou-se entusiasmadíssimo com a tese, que lhe havia esclarecido muitas das coisas vistas em nossos filmes. Por outro lado, foi importante para Antônio Cândido, creio, que seu desconhecimento do cinema brasileiro se desfizesse ali em Gênova, vendo nossos filmes ao lado dos críticos estrangeiros. Assim, percebeu melhor a importância do movimento; e, no final, estava igualmente entusiasmadíssimo depois dos debates sobre o Cinema Novo, Murilo Mendes, que também conhecia pouquíssimo de cinema brasileiro, vendo o entusiasmo de italianos e franceses por nossos filmes, chegou a comparar o movimento do Cinema Novo com o movimento modernista de '22.

AV: Na primeira conversa que gravei para a RCB, com Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, o Nelson, justamente, observou que a grande vitória do Cinema Novo é ter tirado o cinema brasileiro de sua marginalidade cultural. Até aparecer o Cinema Novo

vo, mesmo os poucos cineastas excepcionais, de real talento, eram marginais; o Cinema Novo é realmente a primeira corrente intelectualizada e conscientizada que o cinema brasileiro tem. O cineasta, hoje, já não se envergonha de dizer que é homem de cinema; hoje, é tão aceito como um poeta, um arquiteto.

CD: Sou mais radical, como está em minha tese. O cinema brasileiro deixou de ser uma crônica da sociedade brasileira, deixou de ser um estereótipo, um pasticho, e passou a adotar uma visão antropológica do homem brasileiro, penetrando a alma do homem brasileiro da própria cultura do povo brasileiro. Eu acho, de fato, que o Cinema Novo não se integra na cultura brasileira; eu acho que, neste momento, o Cinema Novo é como que o espírito universal da cultura brasileira, é aquele instrumento cultural que detém hoje o maior índice de representatividade de uma antropologia brasileira.

DN: Com tudo isso e por tudo isso, a Resenha de Gênova é um marco importante na história do cinema brasileiro. Ela ao mesmo tempo encerra e inicia uma fase, no sentido em que os filmes apresentados na retrospectiva e na mostra competitiva de Gênova são filmes que praticamente esgotaram seu itinerário nas mostras culturais do Brasil no exterior e estão atualmente em fase de esgotamento de sua apresentação no próprio território brasileiro. A fase que poderíamos chamar de experimental - uma fase em que o cinema brasileiro se apresentava sob forma de experiências no sentido de mercado, de estilo narrativo -, dentro de todo um caldo incipiente de cultura, em Gênova, com a apresentação da retrospectiva, tem um fim e prenuncia o comêço de uma nova fase. Há poucos dias, quando, no INCE, assistimos à apresentação de *Vereda da Salvação* e *São Paulo S/A*, na mesma noite, o Alex e eu nos recordamos da primeira fase do Cinema Novo, quando, numa mesma noite, vimos *O Pagador de Promessas* e *Os Cafajestes* no mesmo INCE e visando ao mesmo Festival de Cannes. Aquela sessão, em '62, não deixa de ter importância histórica, porque foi ela que praticamente **abriu** nossos espíritos para uma perspectiva nova de cinema, um futuro novo de cinema brasileiro. E, agora, com *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo* coroando o final dessa primeira fase, um filme realmente novo como *São Paulo S/A* abre novíssimas perspectivas e parece prenunciar um futuro brilhante.

GD: Eu queria voltar a Gênova e às conclusões das mesas redondas, lembrando que, no último dia, quando a coisa pegou fogo, um dos pontos mais importantes foi justamente levantado por, Marconelles -que depois o repetiu em artigo -, segundo o qual os únicos filmes *prontos* para uma comunicação com o público mundial eram *Vidas Secas* e *Os Fuzis*, por um problema de definição das formas, de solidez da linguagem. A partir daí, começou um debate no qual, se colocou o problema de o cineasta brasileiro ter de optar ou pelo público mundial ou pelo público brasileiro, pois haveria diferenças de linguagem em função do enderêço que desse a seus filmes, Já que falamos em crítica européia e tudo isso, acho que êsse é um dos grandes problemas em que temos de pensar, já que os críticos europeus demonstram má-vontade para com os filmes instáveis, inquietos em suas formas, Mas, a partir do momento em que há uma certa maioria intelectual, encontrar o equivalente econômico dessa maioria é um dos problemas com os quais nós nos estamos defrontando. Sendo o cinema condicionado por um regime econômico que é o regime capitalista, êle fatalmente reflete essas origens e tem de assumi-las. É justamente êsse o problema que se vem colocando no Brasil: esgotadas tôdas as possibilidades de capitalização econômica de um prestígio cultural, o que precisamos fazer agora é criar um prestígio econômico que permita alimentar permanentemente essa cultura.

Teorização e Personagem

PCS: Também voltando a Gênova, eu queria dizer aqui que em Gênova havia um grande interesse - por parte de quase todos os críticos italianos e francêss - em relação ao teórico dêsse Cinema Nôvo. Quem havia escrito mais profundamente sôbre o Cinema Nôvo brasileiro? Êles sentiam muito a falta disso, e acho que também nos o sentimos. Se bem que ainda estejamos nos primeiros filmes, já, sentimos falta dêsse teórico. Sôbre o problema da indústria brasileira de cinema, acho que, como fenômeno paulista, o filme de Person, São Paulo S/A, é perfeito, se bem que êle também tenha tido enormes dificuldades para fazer a fita. Mas, de qualquer forma, a fita está bem acabada, tem padrão técnico, como quase tôdas as fitas paulistas - as do Khouri, do Anselmo Duarte -, e, além disso, é uma fita corajosa, que continua a temática do Cinema Nôvo . Mas, aqui no Rio apesar dos filmes que estão sendo feitos e que temos em projeto, não sei se conseguire-

mos vencer o mesmo caminho que o Person venceu em São Paulo.

CD: Foi bom o Paulo César lembrar essa questão do **teórico** de fato uma das discussões mais levantadas em Gênova, O Ammannatí como já contei, dizia que a retrospectiva e os filmes brasileiros em concurso eram desconcertantes: "A gente vê um filme hoje, tem de repensar tudo; cada filme é uma coisa nova; são caminhos inteiramente diferentes..." O Glauber, que estava perto, a título de brincadeira, disse uma frase que depois foi repetida no trem, de volta para Roma, e deu num papo incrível. O Glauber virou-se para êle e disse: "Pois é. Mas no ano que vêm os meninos aparecem por aqui e aí é que vocês vão ver uma coisa..." Que queria o Glauber dizer com isso? Os meninos a que êle se referia são todos êsses jovens assistentes de direção de fotografia, de montagem, etc, que estão na bica de passar a realização, ou A que já estão ~azendo curta-metragem, como é o caso do Jabor, que fez agora *O Circo*, ou do Paulo Gil, que termina um documentário sôbre cangaceiros, São êsses os **meninos** de quem o Glauber falava com muito carinho. E que queria dizer êle com "vocês vão ver uma coisa? É simplesmente o seguinte: cada director de Cinema Nôvo que estrela - quando é bom, evidentemente, como no caso de Person - é mais um dado desconcertante, é mais um **repensar** de tudo que a gente vem fazendo. Por isso, eu dizia em Gênova que achava muito lógico nao haver um **teórico**. Não é que se tenha escrito pouco sôbre o Cinema Nôvo; já se escreveu até muito, Mas não existem ainda os dados suficientes para esgotar o assunto: Cinema Nôvo é blá-blá-blá e vai por aí. As pessoas que mais têm escrito sôbre o Cinema Nôvo, fora o Glauber, que agora parou um pouco, são o Alex e o David, aqui no Rio, e o Paulo Emílio e o Jean-Claude em São Paulo" Mas êles não podem esgotar o assunto porque, de fato, o material é ainda insuficiente. Não que seja fraco, qualitativamente. Mas é insuficiente porque as coisas que aconteceram são desconcertantes - e ainda há o que acontecer.

AV: Eu queria levantar vários temas, para provocar um pouco vocês. Primeiro: nos ficamos a ver êsses filmes, aparecendo três ou quatro por ano, desde '59 ou '60, mais ou menos, abstraindo os filmes do Nelson, que vêm de antes, e vamos aos poucos reunindo dados fazendo constatações, e, de certas generalizações, conseguindo tirar algumas conclusões já na base da teoria. A chanchada resolveu, a meu ver, o problema do público, que

era hostil ao cinema brasileiro; a chanchada resolveu - incipientemente, sem dúvida, mas resolveu - o problema do diálogo cinematográfico, colocando-o. num caminho de linguagem popular. Para mim, uma coisa que o Cinema Novo **já** resolveu e eu creio que esta constatação não foi ainda feita - é o problema da personagem. A personagem, no cinema brasileiro, em geral não existia: era tão esquemática, tão distante de qualquer motivação social, humana, psicológica, que verdadeiramente não existia. Vivíamos de tipos estereotipados e quase sempre baseados em personagens de filmes estrangeiros. No Cinema Novo, quase que a cada filme a gente encontra uma personagem tridimensional, às vezes não inteiramente resolvida, mas motivada socialmente, politicamente, psicologicamente, etc. Num filme como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo, temos toda uma galeria de personagens que existem - e numa escala heróica, o que é muito mais difícil. No filme do Cacá, *Ganga Zumba*, temos não só o próprio Ganga Zumba, mas várias outras personagens que já estão pintadas ali. E tudo isso é um acréscimo muito grande ao cinema brasileiro. Posso imaginar as surpresas de Gênova, para os que nada tinham visto ou para os que apenas viram *O Cangaceiro*. A visão de conjunto do Cinema Novo deve ter sido realmente um choque. Por isso, pergunto: "Que tiraram vocês dessa visão em conjunto? Que caminhos principais vocês vêem para o cinema brasileiro, nesses filmes que viram e nos filmes que já viram depois que voltaram de lá, como, por exemplo, o de Anselmo Duarte e o de Person?" E também eu repito aquela pergunta que tantas vezes foi feita a vocês lá: "E agora, depois do primeiro de abril, que vai acontecer ao Cinema Novo"?

Cinema Novo e Primeiro de Abril

CD: Tenho ligeiras intuições sobre as questões que você levanta. Eu não saberia dizer quais são os caminhos do cinema brasileiro. Acho que existem aspectos e sobre esses aspectos nós podemos distinguir os caminhos. Não vou repetir o que o David escreveu em sua tese, sobre o filme antigo, o misto de antigo e moderno, o moderno, etc., embora eu ache que, metodologicamente, seja o mais acertado, porque é o que se compromete menos tematicamente. Pois é nos temas que vamos encontrar o grande problema para distinguir os caminhos do cinema brasileiro, dada a grande pluralidade de opções: o uni-

verso brasileiro é riquíssimo e o Cinema Novo tem poucos anos de existência. Para exemplificar, lembro dois casos. Um, já acontecido, que para mim é o exemplo fundamental do cinema brasileiro. Que houve entre *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*? É um caminho só, é um caminho no qual o Glauber saltou qualitativamente são duas opções diferentes, um é a continuação do outro? Eu não saberia responder, aceito o que o Sanz disse, que entre *Barravento* e *Deus e o Diabo* existem trinta filmes. Portanto, acho muito arriscado ainda tentar distinguir êsses caminhos. O outro exemplo é de minha experiência pessoal. Meu primeiro longa-metragem, *Ganga Zumba* é um filme histórico, pelo menos tematicamente, com uma tentativa de labulação de caráter inteiramente fictício, legendário, de farsa inclusive; e, um ano e meio depois, parto para o Segundo filme, que devo fazer agora no mero do ano, um filme inteiramente diferente, urbano. Não é propriamente um caminho diferente, porque as idéias gerais que eu tinha quando fiz *Ganga Zumba*, a visão de mundo - que é o que importa, afinal de contas -, são as mesmas que tenho agora, quando vou fazer *A Grande Cidade*; sei, porém, que serão dois filmes inteiramente diferentes. O Person é um excelente exemplo: fez um filme que eu considero um dos melhores da safra do Cinema Novo; dos últimos que vi, é o melhor; é um filme atualizado, é a recuperação de São Paulo para o cinema; coisa de uma ousadia, de uma sinceridade incrível. O filme do Anselmo já é um outro caminho, que a mim me agrada menos, mas não sei se é menos válido: um filme de mise-en-scène, de espetáculo, sem qualquer grande aproximação em relação ao tema que trata, um filme apenas bem feito. Portanto, à primeira parte da pergunta, eu responderei que não sei quais são os caminhos: sei que existem muitos e talvez daqui a quatro, cinco anos, quando cada um de nós já tiver dois, três filmes, seja mais possível determinar isso. Quanto à última parte da pergunta, eu hoje já seria capaz de tentar uma resposta, graças a Gênova, porque foi em Gênova que vi com mais clareza o que está para nos acontecer e o que nos aconteceu em abril. Quando digo "está para nos acontecer", elimino as possibilidades de qualquer evento policial, porque isso não podemos controlar. Pode até acontecer amanhã que a polícia feche as cinemas que passem filmes nacionais, que impeça a exibição de nossos filmes. Acho que nada disso vai acontecer, mas não posso prever. O que sei é o seguinte: o golpe de abril correspondeu a um momento em que o cinema brasileiro se aprofundava, isto é, saía daquela fase de um puro intervencionismo social, é uma crônica paternalista da sociedade brasi-

leira, e passava, com *Vidas Secas* e mais violentamente com *Deus e o Diabo*, a uma faixa antropológica de aprofundamento na própria cultura do homem brasileiro, atrás de um absoluto que não é Deus mas é o absoluto das divindades da morte, da felicidade, da vida, etc., numa pesquisa que deixou de ser simplesmente descritiva, ou de representação, e passou a ser de interpretação. Isso exige, evidentemente, um recolhimento muito mais profundo do diretor enquanto intelectual, enquanto pensador, e o leva a uma faixa que independe de evento político momentâneo, a toda uma acumulação de tradição, cultura, etc. Isso, o movimento de abril não pode alterar. Eu acho que o mais grave do movimento de abril em relação a nós não está nessa faixa cultural, mesmo porque - e eu repito a resposta que dei em Gênova - não depende de nós responder o que vai ser de nós com o novo governo que o país tem. Temos todos a consciência do que devemos fazer e vamos fazê-lo; como eles influirão nisso, não sei. O mais grave, em relação ao cinema e ao movimento de abril, é que toda a política econômico-financeira posta em prática até agora, se agravou o problema econômico do país, agravou muito mais profundamente o problema econômico do cinema, que era uma coisa muito diluída, que não tinha ainda uma estrutura sólida. Se essa política econômico financeira levou ao caos e à falência estruturas econômicas industriais muito mais sólidas do que o cinema, que será do cinema? Esse, para mim, é o principal problema. Não vou dissertar sobre o assunto - mesmo porque não sou dos mais autorizados a fazê-lo -, mas eu o sinto na carne. Estou em vésperas de uma produção e sei o que está acontecendo. Sabemos todos, aliás. Policialmente, nada se pode prever; politicamente, não é um golpe de estado que vai alterar o que pensamos do Brasil; e, culturalmente, estamos numa faixa muito mais profunda para que sejamos atingidos por uma coisa eventual. O problema fundamental, portanto, está nas consequências econômicas do movimento de abril.

DN: Minha tese é um tanto esquemática, evolucionista, da ~ch~nchada até o Cinema Novo. Nela, eu procuro mostrar que influências anteriores vieram a cristalizar-se no Cinema Novo. Como já disse, acho que chegamos ao final dessa fase de experiência. Quanto ao caminho que devemos seguir, é ainda uma incógnita. Realmente, o Cinema Novo sempre se manifestou de maneira surpreendente: quando se entrou na fase do Cinema Novo, não houve uma evolução natural, normal, lógica, que permitisse ao crítico, ao observador,

uma previsão do que iria suceder. Chegamos, isto sim, ao esgotamento de uma safra de filmes com o festival, de Gênova; e uma nova safra se inaugura, a meu ver, com a sessão dupla no INCE, quando vimos **Vereda da Salvação** e **São Paulo S/A**, dois tipos diferentes de filmes, mostrando um a retomada mais rica de um tema antigo (o filme do Alselmo) e o outro realmente um caminho novo. O filme de Person é um caminho novo na medida em que responde às pessoas que, ingenuamente, vivem a perguntar: Por que só filme de cangaço? Por que só filme de Nordeste? Por que não filmes urbanos? Neste particular, *São Paulo S/A* é uma resposta à altura: é um filme urbano, sim, mas um filme urbano à moda do Cinema Novo, à brasileira, e, com toda a certeza, completamente diferente do filme que tinham na cabeça nossos perguntadores. É fundamental esse caminho que o filme do Person abre no sentido do cinema urbano. É um caminho importantíssimo, que deve ser estudado, analisado, seguido. Por outro lado, há os filmes que estão sendo feitos, que são, ao mesmo tempo, uma continuação e uma modificação do que antes havia. Há o filme do Joaquim, *Negro Amor*, que é um filme rural e onde somente a paisagem muda, passando da Bahia, do Nordeste, para Minas; é um problema intimista que se desenrola numa paisagem mineira, que é nova no campo do Cinema Novo. Há o filme do Roberto Santos, que volta depois de uma inatividade longa, traz êle uma nova perspectiva, uma nova esperança, que, entretanto, não podem ser julgadas a priori, mas apenas depois de pronto o filme. Todos esses caminhos novos, prometidos pelos filmes que virão, podem significar uma saída ou não. Quanto ao problema do primeiro de abril e do panorama com o qual nós nos defrontamos, acho importante lembrar o seguinte: o movimento de abril e o cinema brasileiro confrontaram-se, quase que imediatamente, com o problema da censura de *Deus e o Diabo*. A liberação de *Deus e o Diabo*, a meu ver, foi um compromisso do movimento de abril com o Cinema Novo. O movimento cumprirá esse compromisso ou faltará a êle; até agora, nós estamos numa situação de total incerteza a respeito do futuro.

Cinema Urbano Manda Brasa

GD: Voltando um pouco atrás, quero lembrar que, embora o Cinema Novo não tenha tido um teórico, duvido que haja em toda a história do cinema uma corrente mais teorizada: cada diretor é ao mesmo tempo um teórico. Houve um grande trabalho teórico em co-

mum: o grande teórico do Cinema Novo é uma comunidade. Apesar disso, dentro dessa ordem geral de preocupações, lembro também que um dos sintomas por mim notados, um ano atrás, quando voltei da Europa, foi a aproximação entre Cinema Novo e literatura. Já *Ganga Zumba* e *Vidas Secas* tinham origem literária; e os filmes que iriam representar o Cinema Novo imediatamente depois seriam *Negro Amor*, *Menino de Engenho*, *A Hora e a Vez de Augusto Madraga* e até *Angústia*, que estava nos planos do Paulo César. Então, eu me perguntava: De onde vem que, de repente, o Cinema Novo se volta para a literatura? Até hoje ainda penso nisso: tenho minhas idêiazinhas lá em cima. Sobre a velha oposição entre cinema urbano e cinema rural, acho ser evidente que, quando o Cinema Novo partiu para os primeiros filmes, foi encontrar-se, foi evoluir na área em que os problemas estavam mais radicalmente colocados, e onde, portanto, poderia evoluir mais fácil e eficientemente. Por isso, concentrou-se no Nordeste e na favela. Evidentemente, uma vez colocados esses problemas, estes, por sua própria simplicidade, se esgotaram rapidamente. Há, então, uma necessidade de **abrir**, de abrir a problemática e ir buscar em outras regiões, outros ambientes, outras zonas sociais, o mesmo tipo de *approach* que se tem em relação ao Nordeste e à favela. Tenho a impressão de que o recurso às obras literárias vem de uma certa sensação de desprotegimento diante de uma outra temática, de uma temática mais complexa, qual seria a temática urbana, a temática da burguesia, a temática da classe média, a temática da *intelligentsia*. Por outro lado, os temas urbanos até parecem predominar na nova fase: até Glauber Rocha, que é, seguramente, de todos os diretores brasileiros, aquele que está mais radicado na terra (não se nasce impunemente em Vitória da Conquista), pensa numa problemática urbana para um de seus próximos filmes. Sim, os filmes serão diferentes. Mas vai haver uma grande surpresa. As pessoas que reprovavam o cinema brasileiro por só pensar em favela e Nordeste verão que as coisas ficarão efetivamente muito mais claras quando ditas na cidade. Essas pessoas não mais terão o lado exótico que nós lhes oferecíamos. Os filmes falarão de gente como elas, que se verão na tela. E não é bom a gente se ver na tela.

DN: Sobretudo sem maquiagem.

GD: Sobretudo através da visão desses jovens iracundos. Pessoalmente, acho muito bom esse caminho. Por minha formação - e por ter a fama de "reacionário de minha geração",

o cinema que quero fazer é exclusivamente urbano, procurando colocar a má consciência da burguesia. Eu quero mesmo que a burguesia saia do cinema enver; gonhada de ser o que ela é. Não sei se vou consegui-lo, mas êste é um problema pessoal sem importância. O filme do Person já dá saída a isso... É uma denúncia da grande mediocridade, da doença da mediocridade da classe média. Este filme, êles vão ter de engolir; e vão ter de engolir muitos outros. E, a partir daí, há uma outra coisa que nós sabemos: que o subdesenvolvimento é muito mais chocante quando tem o fundo de Copacabana do que quando tem o fundo da caatinga do Nordeste. A miséria na cidade, mesmo que seja um *décor*, é muito mais difícil de explicar, do que a miséria do Nordeste. O Nordeste é uma região depauperada; São Paulo é uma região rica, e, no entanto, nos letreiros de *São Paulo S/A* há uma favela. Como, então, explicar essa favela numa região rica? Há tôda uma problemática, que é a problemática do neo-capitalismo - e, num certo sentido, o sul do Brasil inclui-se perfeitamente dentro dessa problemática -, que, quando começar a ser atacada, mostrará a nossos pergunta dores que não há orgulho algum, nem no Rio de Janeiro, nem em São Paulo, nem no Paraná, nem em Santa Catarina ou no Rio Grande do Sul. Quando isso começar a ser dito no cinema, eu não sei o que vai dar; mas, em todo caso, sei que vai dar pano pra manga. Eu acho que isso, inclusive, é um reflexo, típico, da nova situação política no Brasil. A situação política do Brasil, inclusive a orientação econômica, gira em torno da obtenção de uma prosperidade que nós sabemos fictícia. A renda *per capita* pode aumentar quanto quiser; nós sabemos muito bem que, no Nordeste, continuarão a morrer de fome os milhões que lá vivem. Quando, portanto, começarmos a pôr em questão essa falsa filosofia da prosperidade, não sei o que êles vão propor. Acho que nos proporão fazer filmes em Paris. As coisas são as mesmas em todos os níveis: o que tem de ser dito pode ser dito até na Lagoa dos Patos. Tudo depende do compromisso moral do autor, do diretor, perante o mundo. Isto é uma coisa que Anselmo Duarte ainda não compreende bem: não é suficiente fazer um filme de temática rural, de temática progressista. O importante não é mostrar um tema na tela; o importante é o diretor envolver-se nêle, entrar nêle, estar dentro dêle, e dar Uma opinião, errada ou não. Não há *mise-en-scène* que esconda a falta de um ponto de vista. A mágica que sai da tela, que nos faz dizer *Este é um diretor de cinema*, é exatamente proporcional ao compromisso moral 'dêsse diretor com seu mundo. E não há golpe que acabe com êsse compromisso.

PCS: Numa conversa no bar da Líder, o Nelson me falava sobre "o que eles estão querendo com o cinema urbano". Urbano, lembrava ele, significa também uma pessoa "cortês, afável, civilizada", bem comportada. Por isso, acho que eles realmente querem esse tipo de cinema. Mas vamos ao cinema urbano: a gente aproveita, faz filme na cidade e manda brasa.

AV: Um pequeno parêntese. Não quero citar o nome da pessoa de que falarei porque ela merece respeito; mas essa pessoa, que estava um tanto afastada, convidou-me, num determinado momento, para trabalhar numa nova série de filmes. E falou justamente isso: "Chega de favela, chega de pé no chão; vamos fazer filmes com gente bem vestida!" Eu aceitei e fiquei de sugerir uma primeira história em prazo curto. Fiquei então procurando um assunto urbano, bem vestido, que me interessasse; encontrei vários, mas vi que eram escabrosos demais. Finalmente, decidi-me por um caso acontecido em nossa melhor sociedade, visto de um certo ângulo crítico. Pois bastou que eu apresentasse a idéia para que meu amigo desistisse do plano.

PCS: Bastante sintomático. Eu poderia responder às perguntas do Alex globalmente. Primeiro porque o Alex disse que a grande contribuição do Cinema Novo era a personagem, a personagem brasileira com tôdas as suas motivações. Evidentemente, quem quer fazer filmes que se passem depois do primeiro de abril terá de enfrentar um grave problema. Que acontecerá quando começarmos a fazer filmes que se situem depois do primeiro de abril? O que o Gustavo colocou é perfeito: quer se faça o filme na Paraíba, como é o caso do Valter Lima Jr., ou aqui, como será o meu caso e o caso do Cacá, o ângulo de visão será sempre o de um realismo crítico, querendo colocar para o public os problemas brasileiros. Isto existe, dizemos nós, e não podemos mentir ao mostrá-lo.

RCB, Nº 3, julho 1965, pp. 171-181

UMA ARTE EM BUSCA DA VERDADE HUMANA

Evolução e Problemas do Argumento Cinematográfico

GUSTAVO DAHL

De um filme, o argumento é a parte mais difícil de definir. História, estória, tema, trama, enredo são palavras que podem abranger indiferentemente uma notícia de jornal, um clássico da literatura, uma memória de infância, uma pesquisa sociológica, uma idéia filosófica ou uma obsessão onírica. Delimitando - embora hoje em dia a distinção entre argumento, roteiro e planificação esteja cadavez mais nebulosa- poder-se-ia dizer que o primeiro é a exposição de uma situação, o Segundo a análise, a terceira o tratamento desta análise em termos de linguagem cinematográfica. A direção ou realização seria a concretização deste tratamento, e a montagem uma crítica seletiva desta concretização. Vê-se logo que, das partes de um filme, o argumento é aquela especificamente não cinematográfica. O que não o leva a ter especificidade literária, ou a constituir um gênero, como a peça de teatro. Nesta, a ação avança através do diálogo, elemento essencialmente literário, daí a vinculação. No cinema, o diálogo pode fazer avançar a ação, mas na maioria das vezes ela é auto-suficiente, bastando sua descrição para o progresso da narrativa. O argumento é uma sucessão de situações, da qual o diálogo pode estar ausente, ou simplesmente indicado. E eventuais valores da descrição literária da ação serão perdidos e inúteis, pois em sua forma final esta será narrada por meios totalmente diversificados quanto o sejam a imagem e a palavra.

O ESTILO FAZ A MORAL

Jorge Luís Borges tem um argumento original, escrito especialmente para ser filmado, sobre o *milieu* portenho, o mundo dos *compadritos*. Seguramente, o argumento conta, em sua forma literária, com as qualidades que fizeram de Borges um escritor de

renome mundial. Em Sua forma cinematográfica, porém, estas qualidades podem estar ausentes, porque, quando vemos na tela um argumento feito filme, vemo-lo descrito, transcrito, reescrito pelo diretor e não pelo argumentista. É por exemplo o caso de *Hangmen Also Die*, escrito por Brecht como argumento e filmado por Fritz Lang sem o menor acento brechtiano, razão pela qual nos letreiros Bertoldo está apenas como o autor da idéia.

O que coloca o problema fundamental: no filme, quem fala quem diz alguma coisa é o diretor, é ele o criador das formas que irão depois, projetadas numa tela, significar. "A Moral é uma questão de travellings", dizia Luc Moulet num seu notório artigo sobre Samuel Fuller¹ formulando concisa e radicalmente a prioridade e a exclusividade da direção como meio de expressão cinematográfica. No cinema, como na música e mais do que nas outras artes, o argumento, a moral, o conteúdo, a mensagem, a significação, o sentido, vem do estilo. A matéria-prima de um filme não é sua anedota, mas as aparências da realidade que esta anedota põe em causa. Resnais exprime bem isto ao se referir aos argumentos de seus filmes tal como um músico, Bartok ou Villa-Lobos, se referiria a um tema de origem folclórica: um ponto de partida que variará, desenvolverá, até integrá-lo completamente em seu estilo. Ele não é desprezível nem importante, apenas necessário. Há todo um cinema, o norteamericano 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 êstes elementos e, no final, a estória que lhe era completamente ausente dizia o mesmo que se o diretora tivesse escrito. Tudo isto veio gerar uma concepção do cinema segundo a qual a ação não era mais compreendida como progressão de uma narrativa mas como deslocamento material do ator-personagem dentro do quadro. A ação era o gesto, e o gesto o sentido do plano: um filme era uma sucessão de gestos. Jean Seberg-Patricia repetindo aquêle característico de Michel-Belmondo, no final de *À Bout de Souffle*, exprimia o nível mais elevado da realização amorosa, incorporação das virtudes do outro graças à eliminação física conscientemente provocada. E milhões de outras coisas. O passar a mão pela bôca, amarga e ressequida pela voluntária abstinência de Dean Martin em *Rio Bravo*, continha todo o humanismo, e talvez mais, que o existente nos romances de Malraux e Saint Exupéry. É o

¹ "Sam Fuller sur les Brisées de Marlowe", Cahiers du Cinéma, Paris, n.º 93, março 1959, pág. 11.

cinema da ação física. E da epiderme, Um certo brilho graxo sôbre o rosto de Brigitte-Juliette, em *Et Dieú Créa la Femme* dá conta da equação "sensualidade mais promiscuidade igual a disponibilidade"; reflexo freqüente e necessário do desarvoramento, da inquietação e da perplexidade do adolescente no mundo moderno. As relações entre um homem e uma mulher são aquelas de suas epídermes, vide *Les Cousins* e o comêço de *Hiroshima Mon Amour*. A realidade está em suas aparências e o cinema é a arte de revelar e transmitir as emoções e os sentimentos que estão latentes tanto nelasquanto em nós próprios. O director é o propiciador desta operação de simpatia, pitonisa que recebe e sacerdote que decifra o mistério da realidade.

UMA LINGUAGEM DE AUTOR

Esta concepção sensorial, feita de percepções, emoções e sentimentos, correspondia absolutamente à etapa evolutiva da busca da linguagem cinematográfica. Obrigava o director a encontrar e inventar os meios que exprimiriam concretamente seu sentimento do mundo. Das várias soluções dadas a êste problema, o cinema definiu seus contornos. E esgotadas as pesquisas formais, e atingindo o grau da perfeita identificação do estilo com o artista, descobriu-se no director uma nova dimensão: a do autor. Não era mais o caso de procurar a expressão personalizada de um sentimento do mundo, mas o de encontrar a visão que êste sentimento gerava. Não era mais o caso de julgar o artista pela agudeza ou justeza de sua percepção da realidade, mas pela agudeza ou justeza de seu juízo sôbre esta mesma realidade. Sem deixar de ser físico, o cinema tornou-se moral; sem deixar de ser estético, o cinema tornou-se ético.

Não há nada de mais exaltante, se se acredita na dialética, do que constatar como o desenvolvimento de um processo, quando se encontra exatamente no limite mais afastado de seu ponto de partida, vai retomá-lo, mas com uma dimensão talmente maior que temos dificuldade em reconhecê-lo. Quando os irmãos Lumière filmavam a saída dos operários ou a chegada de uma locomotiva, o cinema descobria sua capacidade de registrar a realidade. Ao filmarem um jardineiro vítima de sua própria mangueira e de um menino levado, descobriram que o engenho, além de registrar a realidade, podia contar uma estória. Estava estabelecida a relação entre argumento e filme. A

possibilidade de narrar criou a necessidade de uma linguagem. E a busca desta linguagem constituiu a história da arte. cinematográfica e condicionou a própria narrativa. O sentido do filme derivava da linguagem, do uso e das inovações que o director fazia. Bom não era o que se dizia, mas conseguir falar. Terminada esta fadiga, o filme encontrou-se novamente diante do argumento, mas sem a antiga candura: tinha a consciência de que agora não só podia mas sobretudo sabia contar uma estória. 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 DISCIPLINA DA REALIDADE

A liberdade atingida com a conquista da linguagem trouxe consigo a total responsabilidade do artista em relação à sua criação. A delimitação inicial representada pela escolha de um tema já inclui uma opção do autor e como tanto já constitui estilo. E a tal ponto que é possível acompanhar o devenir de um diretor, mesmo sabendo que só pela forma é que um tema se transforma em conteúdo, através dos argumentos de seus filmes. *Paths of Glory* ; *Spartacus*, *Lolita* e *Dr. Strangelove*, mesmo em sua forma literária dão conta da atitude de Kubrick perante o mundo. *Le Bel Indifferent*, *Lola* e *Les Parapluies de Cherbourg* podem dar daquela de Demy. As diferenças enquanto argumento entre *La Sfida* e *Le Mani Sulla Città* precisam o itinerário de Rosi, da mesma maneira que aquelas entre *Cruz na Praça* e *Deus e o Diabo*, o de Glauber Rocha. Praticamente, podemos sujeitar qualquer autor moderno a êste método, e com proveito. A Moral ainda é uma questão de *travellings*, mas, em Moral, nada de *travellings*. Os papéis inverteram-se entre o argumento e a direção, e, sintomaticamente, o filme, na perpétua contradição entre seu ser plástico e seu ser narrativo, aproximou-se do romance. O diálogo se faz cada vez mais importante e a imagem se depura, como em Antonioni, se empobrece, como em Bresson, ou se desintegra, como em Rouch. E, mesmo quando permanece prestigiosa, como em Visconti ou Saraceni, não se compraz em delirious formais, como em Bergman ou Fellini - cineastas não-modernos por excelência - mas é condicionada à severa disciplina da realidade.

A REALIDADE NÃO É INOFENSIVA

Da mesma maneira que, ao fim da longa jornada da linguagem, o cinema redescobria sua capacidade de narrar, redescobriu também sua capacidade de descrever. E empreendeu, com cem anos de atraso sobre a literatura, a busca da realidade. André Bazin, que não por coincidência começa a teorizar neste ponto crucial da evolução do cinema, distinguiu entre 1920 e 1940 duas tendências: os diretores que acreditam na imagem e os diretores que acreditam na realidade. Entre estes estariam Flaherty, Murnau e Stroheim. Os outros estariam na primeira categoria. A crença na imagem se manifestava pelo acréscimo expressivo que a representação traria à coisa representada. Este processo de intensificação submetia a realidade a uma deformação. Plásticamente, esta deformação assumia as formas de um expressionismo da imagem, obtido através da iluminação, composição, cenografia etc. Narrativamente, fazia-se através dos artifícios de montagem, que criavam "um sentido que as imagens não continham objetivamente e que procedia exclusivamente da relação entre elas"². Dêstes três diretores, e Bazin o sabia muito bem, Stroheim é o único que podemos ter como realista. Flaherty estava perto demais da antropologia e Murnau perto demais do romantismo para assumirem esta modernidade. Stroheim é uma aberração, e seu realismo, anacrônico, isto é, não corresponde ao tempo que o gerou. Greed, feito hoje em dia, usaria exatamente a mesma linguagem, só que acrescida de diálogos e ruídos. E tudo leva a crer que daqui a mais quarenta anos esta frase possa ser retomada, com ligeiros retoques. Se alguém tentasse compreender a pintura informal a partir das tempestades marítimas que Turner pintou em meados do século passado (podem ser vistas na Tate Gallery), não sei como poderia chegar a Wols- ou Burri. O mesmo aconteceria a quem tentasse compreender Antonioni a partir de Stroheim. De um ponto de vista histórico, porém, pode-se imaginar bastante claramente como o cinema, na inquieta busca de suas formas, acreditou tanto na imagem e quanto mais acreditava na imagem, mais deformava a realidade - que, no final, reais eram as aparências desta deformação. Realidade era o gesso das paisagens reconstituídas no estúdio e as colunas e pavimentos destorcidos por onde errava o cidadão Kane. A este ponto, o simples deitar os

² André Bazin, *Qu'est-ce que le Cinéma?* (vol. I - Ontologie et Langage), Les Éditions du Cerj, Paris, 1958, pág. 133.

olhos sobre a própria realidade concreta, tal qual- se apresenta a todos, constituiria uma revolução. Em efeito, quando Visconti transpõe para' a Itália uma estória de adultério e crime, *The Postman Always Rings Twice*, de Cain, mas a filma em ambientes reais, a censura fascista proíbe o filme. A desordem das pilhas de louça suja, misturada com a beleza dolorosa de Clara Calamai, foi julgada subversiva. E era mesmo.

Apraz e tranqüiliza aos bem pensantes associar estupidez e fascismo, ignorando dêste a coerência e o desenvolvido espírito de conservação. Mas os toscos funcionanos da censura italiana perceberam logo que a realidade não é inofensiva. Ela pulsa, lateja, rica de um rio que dentro dela corre e se chama História. Fechado num quarto, pode um homem dar como real sua subjetiva percepção das coisas, mas, se sai à rua, esta visão entra em relação com o existir das coisas em si, fora de sua cabecinha, bem como com outras visões subjetivas. Na rua, os róseos cavalos de Ucello têm côr de cavalo e transportam a guerra, não aquela que a arte esteticiza, mas a que traz miséria e morte. A realidade põe em questão, e, não excluindo, faz participar. Na rua, eu sou eu, mas sou também eu no meio dos outros, queira ou não. A sorte dos outros talvez não me interesse, mas li minha não está desligada da deles. E mesmo meu desinterêsse não é isento de repercussões; pelo contrário, separando-me dos outros, vem colocá-los contra mim. Constatar a realidade, despojando-a de inatingíveis essências e imponderáveis mistérios, é, pois, uma atitude moral. A partir daí, a responsabilidade do artista é para com sua obra, mas também para com a realidade, e seus compromissos são com sua arte, mas também com a vida, a sociedade e a História.

A RESPONSABILIDADE DO CINEASTA

As relações da pesquisa da linguagem cinematográfica e da busca da realidade entendida após sua conquista, por longínquas que possam parecer da questão **argumento**, são efetivas. É preciso compreender que o compromisso moral de uma arte só pode existir em sua plenitude depois de estarem esgotadas suas possibilidades expressivas. Não que antes não existisse, mas sua valorização estava prejudicada pela urgência do estabelecimento de uma linguagem. Apesar de ainda hoje alguns retardatários ligarem a noção

de cinema a dinamismo e êste à rapidez, pelo que resultariam cinematográficas as estórias em que acontecem uma porção de coisas e se corre muito, o argumento permanece a única fase do filme completamente alheia à linguagem cinematográfica. Mas foi preciso que primeiro esta linguagem existisse, para sabê-lo e não mais misturar linguagem e valores temáticos. Da mesma maneira, foi preciso que esta linguagem reconhecesse de nôvo nas aparências da realidade sua matéria-prima, para que assumisse sua responsabilidade perante o mundo e perante si própria, pois dêle era simultâneamente reflexo e parte integrante. Os desenvolvimentos ulteriores do realismo cinematográfico e das modificações que lhe serão acarretadas justamente pela consciência desta responsabilidade – isto é, de como o artista será levado a não mais constatar a realidade como um todo indissolúvel, mas a tomar um partido sôbre o que dentro dela é falso e o que é verdadeiro, segundo uma concepção evolutiva da História, ou de como o realismo, depois de ser fenomenológico (*Pôrto das Caixas*), tende a ser social (*Vidas Sêcas*), e depois político (*Deus e o Diabo*)-, darão conta da importância que o argumento foi assumindo, a partir do momento em que a linguagem foi conquistada. Mas êstes desenvolvimentos estão apenas em curso, e embora sejam seguramente o que de mais importante há no cinema atual, seu estudo seria prematuro. Para nós bastará dizer que, depois de *Citizen Kane*, o argumento adquire o *status* que deverá conservar: o de primeira etapa de um processo cuja finalidade é transformar em arte uma visão do mundo, isto é, de dar um forma concreta a uma idéia abstrata. E a primeira maneira pela qual se opera esta gradual formalização é a transformação de uma concepção poética e social e filosófica em personagens e situações. Seria leviano, pretensioso e vão tentar desvendar esta maneira, bem como tôdas as demais do processo de criação artística. No momento em que esta fôr reduzida a um esquema lógico, perderá a condição primeira para seu aparecimento, que é a liberdade. Sua codificação implicaria no desaparecimento da arte e no aparecimento de uma ciência das formas. A arte ainda está bem longe de ter esgotado tôdas as suas possibilidades para que enveredemos por êste caminho. Como a evolução da arte e da sociedade são paralelas, é de se crer que esta ciência das formas aparecerá quando se fizer necessária. Pôsto então que o processo de criação do argumento dispensa especulação, resta-nos somente examinar suas implicações, compreendendo que é no argumento que mais límpidas estão, apesar e devido à ausência de complexidade, as tomadas de posição do autor cinematográfico.

A FUNÇÃO SOCIAL DO ARTISTA

Poder-se-ia estabelecer uma relação dialética entre vida, sociedade e História, como entre poesia, política e moral, como entre sentimento, consciência e autenticidade. E imaginar o artista tentando realizar a síntese das sínteses, aquela da autenticidade, da moral e da História. No fundo de si própria, cada pessoa sabe que a Idade do Ouro virá quando sua autenticidade coincidir com a de todos, transformando-se em Moral, e esta, institucionalizada no Estado, coincidir com o sentido da História, que é a liberdade do homem. O artista é um dos muitos que crêem no advento desta utopia e para ela trabalham. "Em alquimia, a esperança se baseia na certeza de que há uma meta".³ Mas é um dos poucos que se lembram de que o que o homem encontrará, no fim de sua tentativa de vir a ser História, a fusão do individual no coletivo, do particular no universal, o que fôra seu aos tempos do início da longa jornada. A ruptura desta unidade primitiva foi o preço pago pela humanidade em troca de formas mais elevadas, complexas e produtivas de organização da sociedade. A ruptura com a natureza veio à medida que o homem foi tomando consciência de sua capacidade de ação, que se realizou como agente, criando uma contranatureza, um novo tipo de realidade. Pelo trabalho e para o trabalho, o homem transforma a natureza: um pedaço de pau, brandido por seu braço, passa a ser uma arma. Mas sem deixar de ser um pedaço de pau. Pelo trabalho, transformou-se em homem, mas a consciência da capacidade de controlar a natureza não eliminou o medo que esta lhe inspirava. Nem o sentimento de poder advindo daquela consciência eliminou o de impotência gerado por este medo. O preço pago pelo acesso à condição humana foi a instalação de um perpétuo e pungente conflito.

A possibilidade do homem 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. O controle relativo criou a vontade de um controle absoluto. Por causa desta vontade, o homem deu a suas ferramentas e a seus signos um sentido mágico, e os transformou em arte, cuja função era de proporcionar poder, sobre a natureza sobre um inimigo, sobre o

³ Louis Pauwels e Jacques Bergier, *Le Matin des Magiciens*, Éditions Gallimard (Le Livre de Poche), Paris, 1964, pág. 134.

oponente sexual, sobre a realidade e sobre a coletividade.⁴ Mas esta vontade de potência absoluta é já consciência de uma impotência. Sendo pela arte que este conflito se manifesta, é normal que seja o artista quem mais violentamente sofre suas consequências. Devido à sua condição, este duelo entre a negação e a afirmação do poder, comum a todos os homens, lhe é mais doloroso.

A partir de então, o artista tenta resolver o conflito entre o homem e a natureza, cantando um acôrdo do qual ele seria o celebrante. Quando a divisão do trabalho e a propriedade particular vêm dissociar a sociedade em classes em luta, mais uma vez tenta o artista restaurar a unidade perdida. Em ambos os casos, sua função é eminentemente social.

O COLAPSO DA ARTE BURGUESA

A arte não perderá, com o correr dos séculos, sua função social mas, a partir da Revolução Industrial, o que se poderia chamar de radicalização das contradições do processo econômico levou o artista a perder ou recusar a consciência desta função. Num primeiro movimento, as idéias de igualdade, fraternidade e liberdade empolgaram o artista a tal ponto que a arte não lhe é mais suficiente e Byron vai lutar pela independência da Grécia para morrer de febre logo depois. E Beethoven, que dedicara a Heróica a Napoleão republicano, apressa-se a retirar a dedicatória a Napoleão Imperador.

Em suas posteriores evoluções, a revolução burguesa não se manteve fiel à ideologia libertária em nome da qual arrancara o poder das mãos da aristocracia. "O artista humanista sincero foi levado a sentir-se profundamente desiludido quando encarou os resultados profundamente prosaicos, profundamente moderados, e no entanto profundamente inquietantes, da revolução democrática burguesa. E, depois de 1848, ano do colapso desta revolução na Europa, podemos falar de algo parecido a um desencantamento nas artes. O brilhante período artístico da burguesia terminara. O artista e as artes ingressaram no mundo integralmente desenvolvido da produção capitalista, com sua total alienação do ser humano a exteriorização e a materialização de tôdas as relações humanas, a divisão

⁴ Este conceito da origem da arte bem como o da unidade perdida encontram-se expostos por Ernst Fischer em *The Necessity of Art*, Penguin Books, Londres, 1963. O livro será editado em português pela Zahar, proximamente.

do trabalho, a fragmentação, a rígida especialização, o embaralhamento dos laços sociais, o crescente isolamento e negação do indivíduo"⁵ E o romantismo, que nascera como um movimento de protesto ao mesmo tempo contra o classicismo e a aristocracia, por uma afirmação nacional e por uma liberdade de temas e formas que mais o aproximasse do homem, terminou aceitando esta alienação do artista imposta pela estrutura econômica. A realidade foi negada em nome da poesia, a sociedade em nome da natureza, a ciência em nome do orgânico, a razão em nome do amor, e da vida a morte passou a ser o melhor momento, aquele absoluto, do reencontro com a unidade perdida. A arte passou a ser uma secreção orgânica de alguns seres excepcionais, destinada aos que dela forem dignos. Mas passou a ser também um artigo de luxo, ao qual só tinham acesso as classes privilegiadas. A partir daí, a dignidade é uma questão de patacas. Entre a consciência de sua função social, da qual fôra privado por sua redução a produtor de bens de consumo, e de sua solidão absoluta, decorrente da aceitação desta condição, o artista é levado ao suicídio, senão da sua pessoa, de sua arte. É o advento da artemoderna, autodestruidora por excelência. Depois de ter-se alienado da natureza e da sociedade, o artista se aliena de sua própria expressão. De Flaubert a Robe Grillet e de Dellacroix a Rauschenberg, distingue-se o itinerário de uma demissão. O único problema do artista passa a ser a conquista do silêncio, como assegura o intelectual milanês de *Otto e Mezzo*.

CINEMA DE ELITE X CINEMA POPULAR

É preciso esperar Maiakóvski, para ouvir dizer que "meu eu é para mim demasiado pouco", ou Brecht, para saber que "porque as coisas estão como estão, não permanecerão como estão". E o cinema, para que a arte seja devolvida às massas, e estas à arte. Sua juventude levou-o, como já vimos, à longa busca da linguagem, e as injunções econômicas que sobre ele pesaram, levaram seus artistas a camuflarem sua mensagem sob as formas de um divertimento. Se hoje a linguagem está conquistada, as injunções econômicas tendem a afastar o cinema do público, transformando-o, como já se fizera com as outras artes, num artigo de luxo. A partir daqui, a posição do autor de filmes Se torna grave, se para ele o amor do cinema era ao mesmo tempo o amor de uma arte jovem e de sua pro-

⁵ Ernst Fischer, op. cit., pág. 52.

ximidade com o povo; como houvera outrora com o teatro grego, ou a pintura umbra. Ou êle aceita a ordem que o confina à campânula da arte para as elites, tendo quem sabe maior possibilidade de exprimir seus mundos recônditos, desde que não coloque em questão o meio social em que vive; ou êle a nega e escolhe o público, o povo, e tenta mudar o sistema que dêle o afasta, pela ação e por filmes que incitem à ação. Ou ainda aceita o diálogo com as elites, para afanosamente tentar-lhes mostrar que são ao mesmo tempo carrasco e vítima de um mundo que elas dominam. E que o bem-estar material não impede que cada vez mais - neste mundo que torna o amor, se não impossível, pelo menos impraticável- eu seja o inferno do outro, e êle o meu. Mas há já uma capitulação em aceitar os termos de uma ordem à qual se é contrário, tais como **amor e inferno**.

A RAÇA DOS ARTISTAS

O problema fundamental do argumento cinematográfico, hoje, é saber se seu autor se sente ou não responsável pelo mundo em que vive. Se está satisfeito ou não com êste mundo e consigo próprio. No caso afirmativo, ce- lebrará em côres e mustca êste acôrdo. Mas René Char afirma que "nenhum pássaro tem o coração de cantar num arbusto de questões". E a miséria, a ameaça da guerra, a falta de liberdade e a neurose coletiva? Nada disto conseguirá tocar sua complacência, e o problema da responsabilidade não se colocará. A tese de *Le bonheur*, de Varda, é que a felicidade é uma graça laica. Outros, como Chris Marker, nos dizem que

"Enquanto a miséria existe, vós

não saís ricos.

Enquanto a desgraça existe, vós

não saís felizes.

Enquanto as prisões existem, vós

não sois livres."⁶

São mais desta raça que da outra os verdadeiros artistas. É a raça que tem consciência de que o mundo pode ser transformado pelo homem, em seu próprio benefício, e põe

⁶ Final de *Le Joli Mai*.

esta consciência a serviço dessa transformação. Eles trabalham para que o homem, uma vez perdido o paraíso, conquiste um outro, do qual não será mais expulso.

CINEMA NÔVO E ESTRUTURAS ECONÔMICAS TRADICIONAIS

GUSTAVO DAHL

Este trabalho, antes de ser um relatório técnico - e nos faltariam condições para tanto - é uma tentativa de colocação da problemática do cinema brasileiro. Parte do princípio de que esta maravilhosa alquimia, pela qual alguns visionários transformam prejuízos financeiros em altas manifestações da cultura brasileira, tornou-se insustentável. Daí uma certa dureza, uma certa crueza. Mas, sem elas, como proceder àquela constatação da realidade necessariamente anterior a qualquer pensamento e a qualquer ação?

SITUAÇÃO MUNDIAL

Há quinze anos mais ou menos que o cinema vive a maior crise de sua história. E também a mais salutar, a única que o obrigou a enfrentar seu público no momento exato em que este lhe virava as costas. O advento da televisão e o espantoso crescimento, nos países desenvolvidos, da indústria da evasão, impediram o cinema de continuar a ser o que sempre fôra: o divertimento das massas fabricado por uma usina de sonhos. A reestruturação econômica provocada pela crise fêz-se lenta mas seguramente. As grandes potências cinematográficas do Ocidente envontraram soluções diferentes para uma mesma crise. OS EUA acabaram com a produção média, eqüidistante do filme classe C e da superprodução, que durante anos foi a parte mais importante da programação dos grandes estúdios. O filme de baixo custo continuou a ser produzido, destinando-se exclusivamente à televisão e o restante das disponibilidades foi canalizado para as superproduções, buscando-se inclusive suas origens mais espetaculares, tais como o filme histórico. Uma coisa, porém, ficou clara: um filme que visasse firmemente ao êxito comercial não deixaria de consegui-lo, desde que possuísse vultosos meios para sua realização. Esta era, entretanto, uma solução local, possível apenas porque os EUA há muito controlam o mercado mundial, indispensável para a cobertura das altas despesas, através de sua vasta rede

de distribuição. Na França, a solução encontrada foi outra: se os EUA guardavam para si a produção dos superespetáculos, ela venderia seu bom-gôsto e sua inteligência, e garantiria para seus filmes uma porção razoável de seu próprio mercado. Uma nova onda, altamente requintada e intelectualizante, inoculava no cinema francês um vigor comparável àquele conhecido durante a década de 30. A Itália, cuja indústria vinha em crise desde 1927, foi o país que melhor se adaptou aos tempos novos, livre que estava de estruturas arcaicas subitamente privadas de sua razão de ser. O movimento neo-realista tinha dado ao cinema italiano um imenso prestígio artístico, mas não resolvera sua crise industrial. As primeiras tentativas de resolver a crise vieram através de uma edulcoração dos filmes neo-realistas, mas, com a chegada dos grandescapitais norte-americanos para as coproduções e com a forte disposição do governo de incrementar a indústria cinematográfica através de uma política de financiamentos, prêmios e congelamento de parte dos lucros a serem remetidos ao exterior, o cinema italiano começou a equilibrar-se. A produção foi-se cristalizando em torno do filme de espetáculo - de custo infinitamente menor que seu congêneres norte americano - e do filme de qualidade artística, tipicamente europeu, produzido com recursos muito mais importantes que seus congêneres franceses. Esta combinação de elementos aparentemente contraditórios gerou uma rápida expansão artificial, que logo se transformou num regime de superprodução. Sem dispor do mercado mundial, a indústria italiana acabou por saturar seu mercado nacional e entrou de novo em crise. A indústria francesa, passada a euforia dos primeiros êxitos artísticos da *nouvelle vague*, ainda mais alijada que a italiana do mercado mundial, adiou a crise compensando a queda do número de espectadores com um aumento do preço das entradas.

Por baixo de tudo isso, porém, a crise continuou a pulsar e a nos dar conta de certas verdades irretorquíveis, tais com: (a) o cinema deixou de ser a arte-diversão das massas para transformar-se na arte-diversão da classe média; (b) o público não vai mais ao cinema, genericamente, automaticamente; o público vai agora ver um filme preciso, do qual exige precisas qualidades, como arte ou como espetáculo; (c) o público pede dos filmes o que a televisão não lhe dá: fasto, violência, sexovexotismo, profundidade psicológica, beleza plástica, qualidade artística estratificada; (d) qualquer outra cinematografia que não a norte-americana só pode subsistir na medida em que se apóia em seu mercado interno e dentro dêle reserva para si os meios indispensáveis à sua continuidade; (e) não há

mais o sucesso médio: um filme ou vai muito bem ou vai muito mal.

SITUAÇÃO BRASILEIRA

Por ser o Brasil um país subdesenvolvido, seu mercado cinematográfico não acompanhou, em sua maior parte, as mutações do mercado cinematográfico mundial. E enquanto este permanece em crise, o mercado brasileiro continua em ascensão. Tudo, porém, leva a crer que, à medida em que o país fôr abandonando seu status subdesenvolvido, passará a enfrentar o mesmo tipo de dificuldades em que se vêm debatendo as indústrias cinematográficas de outros países. Daí a razão - e a importância - da introdução sobre a situação mundial. Se estivermos atentos à evolução da crise mundial, aproveitando o atraso do Brasil em relação à mesma, poderemos encontrar soluções que o eliminem sem que isso acarrete a instalação da crise entre nós. É preciso que, no futuro, ao alçar-se a cinematografia brasileira a um nível industrial seja evitada a crise, pondo-se em prática as soluções mais sadias que vêm sendo encontradas atualmente pelos outros países. A decadência da indústria cinematográfica no mundo inteiro, situada em torno do ano de 1950, correspondeu à primeira tentativa de produção industrial de filmes brasileiros, representada pelo aparecimento em São Paulo das companhias Vera Cruz, Maristela e Multifilmes. Sabe-se hoje que, de tôdas as razões responsáveis pelo fracasso desse surto industrial - que vão desde a falta de competência até a falta de honestidade -, a maior foi a incompreensão de que a colocação do produto cinematográfico no mercado é inseparável de sua fabricação. No cinema, o capital empregado é devolvido através de uma participação percentual no total de ingressos vendidos, e esta devolução é feita através de dois intermediários, o distribuidor e o exibidor: a operação comercial só é completada no momento em que o bilheteiro vende a entrada. Daí a necessidade desta afirmação, que em qualquer outro setor pareceria ridícula. Nesta operação que envolve três setores, o único que investe e arrisca é o produtor. Os outros dois recebem o produto em consignação: o distribuidor pega o filme e o coloca junto ao exibidor; este o recebe e tenta colocá-lo junto ao público. Da receita, o exibidor retira 5 %, e entregando os outros 50% ao distribuidor. Uma comissão de 20 a 30% sobre a parte do produtor (50% da renda) é paga por este ao distribuidor. Se não houver receita, exibidor e distribuidor perdem apenas o que

deixaram de ganhar, enquanto que o produtor perde tudo o que investiu. Compreende-se então que as grandes companhias produtoras mundiais tenham tido sua origem em circuitos de exibição e que sejam as próprias distribuidoras de seus filmes. No Brasil, esta experiência foi tentada por Luís Severiano Ribeiro Jr., que durante anos produziu na Atlântida cerca de quarenta filmes, as célebres chanchadas, com excelentes resultados financeiros. Êstes filmes viveram do sucesso popular dos comicos e dos cantores de auditório, mas perderam sua razão de ser com o incremento da televisão brasileira - e a Atlântida praticamente parou de produzir. Excetuadas estas duas experiências de produção industrial - fracassada a paulista, superada a carioca -, o cinema brasileiro continuou a viver, como sempre vivera, de produções isoladas, originárias do aventureirismo e do mecenato, que apenas em raríssimos casos compensam financeiramente.

Por outro lado, de uns cinco anos para cá - com a entrada em campo de uma geração que, tendo a vocação do cinema como cultura, não se conformou em permanecer circunscrita nos limites da crítica e do cineclubismo -, tentou-se uma reformulação da trajetória do cinema brasileiro. Consciente de sua superioridade cultural sobre os cineastas brasileiros que a haviam precedido, esta nova geração começou, já na crítica, a colocar os problemas do cinema nacional nos mesmos termos de exigência com que colocava os do cinema mundial. Com isso, caracterizava-se como incipiente, desenraizada, artisticamente anacrônica e industrialmente mal-formulada, a maior parte do cinema brasileiro. Surgindo no momento em que a nouvelle vague derrubava na França as barreiras existentes entre o amator de cinema e o fazedor de cinema, entre o crítico e o realizador, a nova geração sentiu a possibilidade de ingressar no terreno da realização de filmes. Começando por articular os grupos existentes na Bahia, no Rio de Janeiro e em São Paulo, foram usados todos os meios disponíveis - jornais, suplementos literários, revistas, clubes de cinema e cinematecas - para prestigiar um Cinema Novo brasileiro, que até então era uma virtualidade. Com a realização dos primeiros filmes de curta-metragem e o sucesso obtido junto às elites intelectuais, vislumbrou-se a possibilidade de fazer ruir as velhas estruturas do cinema brasileiro, através de um sucesso de estima e do êxito comercial no exterior. Tratava-se de, aproveitando o tradicional complexo de inferioridade brasileiro, liquidar de fora para dentro os vícios artísticos e culturais de nosso cinema. Usando os jovens que estudavam cinema na Europa como agentes de infiltração, os filmes do Cinema

Nôvo obtiveram prêmios em festivais e abriram um crédito de confiança para os novos realizadores. Argumentando 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, lançaram-se à realização de filmes de longa-metragem uns dez ou doze diretores estreantes. Os recursos provinham ainda uma vez do mecenato de particulares, que viam através dele a possibilidade de ingressarem no mundo mítico do cinema e eventualmente receberem o capital investido através da venda ao exterior. Provinham também, e em quantidade representativa, dessa industrialização do mecenato que o banqueiro José Luís de Magalhães Lins inaugurara como forma de envolvimento político de certos círculos intelectuais. Mas, como os novos realizadores - "et pour cause" - se achavam desligados das estruturas tradicionais do mercado brasileiro, nada pôde impedir que se repetisse o êrro do surto paulista: a produção de filmes que não tinham garantias de exibição. Ao terminar o filme, Os produtores, entre os quais estava em geral também o diretor, viam-se em dificuldades devido à escassa cobertura financeira, e, pressionados pelos altos juros de um capital imobilizado completamente durante seis meses, ou mais, recorriam freqüentemente a adiantamentos do distribuidor e do exibidor para o pagamento das cópias destinadas à exibição comercial. O exibidor usava então desta situação em seu proveito, diminuindo a percentagem do produtor, lançando o filme sem publicidade e cumprindo com êle apenas o prazo mínimo de exibição exigido por lei. A afirmação cultural e o êxito artístico obtido pelos filmes produzidos dentro dessa nova mentalidade não foram suficientes para vencer a pressão dos exibidores, nem o tradicional estranhamento do público diante do filme sério brasileiro. Por outro lado, na boa fé ou na fúria de atrair eventuais produtores, acenando-lhes com a possibilidade do Mercado externo, ninguém se preocupou em estudar as condições do mercado mundial antes de produzir os filmes. Os diversos mercados nacionais dos países desenvolvidos, aquêles aos quais o acesso é facilitado pelos festivais, além de estarem bem defendidos contra a penetração do filme estrangeiro, através de severas restrições alfandegárias, estavam também em crise. Os mercados dos países subdesenvolvidos, sôbre Os quais a falta de informações e de contatos era total - com os agravantes adicionais da descentralização e da distância -, exigiam uma organização de vendas que nenhum produtor brasileiro podia possuir. A ficção da penetração do filme brasileiro de qualidade no mercado externo ruína no contato com a

realidade, embora as raras exceções confirmassem a excelência da fórmula. Enquanto isso ocorria, a produção de filmes brasileiros dentro da habitual estrutura sem i-industrial continuous a fazer-se, mas em ritmo diminuto. Seus êxitos comerciais, raros mas significativos, serviram para demonstrar que o público brasileiro havia acompanhado as mutações do gosto do público mundial, na procura desenfreada de sexo e violência, que aqui se encontraram sob as formas das peças de Nelson Rodrigues e das aventuras de cangaço.

SITUAÇÃO BRASILEIRA ATUAL

Em fins de 1963, as deficiências econômicas do novo surto de produção já se tinham revelado. A extemporânea concessão de prêmios pelo Estado da Guanabara permitiu que os produtores cariocas, em sua maior parte ligados financeiramente ao Banco Nacional de Minas Gerais, saldasse seus compromissos, e isso possibilitou que o Banco financiasse, em maior ou menor grau, alguns projetos de grande ambição. A continuação do programa de financiamento dependeria da carreira comercial, brasileira e internacional, desses projetos, cessando a partir de então qualquer investimento.

Exatamente no momento em que o cinema brasileiro era representado em Cannes por dois filmes produzidos pelo grupo do Rio, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas*, o país passou pela grande transformação política do 1º de abril de 1964. Após os primeiros momentos de perplexidade, a tomada de pulso da situação foi alarmante: a pesada carga que o novo governo fez contra o grupo Simonsen impediu que Wallinho Simonsen realizasse um projeto de importação de material da importância de 150 mil dólares, destinando-se o equipamento a uma produtora em formação; a tentativa de aproximação política com o Governo Goulart frustrava qualquer possibilidade de contato com a nova situação, devendo também ser levado em conta o fato de estar Flávio Tambellini novamente forte em sua posição, graças a suas ligações com o Ministro do Planejamento, Roberto Campos; e o governador Carlos Lacerda, com a força que lhe dava sua revolução, passou a tratar os problemas cinematográficos da Guanabara com a suficiência e o ardor que lhe são característicos começando por adiar até quando lhe aprouvesse a concessão de prêmios e financiamentos posteriormente, concedeu, a dez filmes que há quase um ano estavam à espera, o financiamento de um terço do custo de produção e regula-

mentou a concessão de um prêmio adicional de 15 % sobre a renda bruta dos filmes produzidos na Guanabara, bem como os financiamentos futuros. Nem o adicional foi pago, nem os financiamentos concedidos dentro dos prazos previstos, em compensação, ainda fora dos prazos previstos, foram concedidos prêmios aos filmes exibidos durante 1964 dentro de um critério que reflete uma ignorância exemplar de cinema tanto como indústria como quanto arte. A premiação referente à 1965, feita no apagar das luzes do Governo Carlos Lacerda com Rafael de Almeida Magalhães no posto de comando, graças ao prestígio e à competência do crítico Antônio Moniz Vianna e de David Eulálio Neves, aproximou-se de critérios mais válidos e objetivos. Contudo, a situação peculiar do Governo Negrão de Lima mantém em suspenso a possibilidade de continuação do trabalho que as administrações anteriores da CAIC desenvolveram, alegando dificuldades financeiras.

Em São Paulo, o único fator de importância foi a aproximação do diretor-produtor Válder Hugo Khouri da direção da Vera Cruz. Tendo coproduzido com ela um filme exibido em São Paulo com grande sucesso, *A Noite Vazia*, Khouri convenceu a direção da Vera Cruz a ativar seu equipamento, cedendo-o dentro do regime de participação na produção. A experiência por enquanto está limitada, devido à atual dificuldade de encontrar o capital propriamente dito. Uma ilusória visão do alcance das medidas de incremento tomadas pelo Governo da Guanabara em relação ao cinema serviu para levantar um movimento que reivindicava da Prefeitura de São Paulo uma série de medidas semelhantes. A única medida realmente importante que poderia ser tomada é o estabelecimento de uma reciprocidade na atribuição do prêmio adicional de 15%, há vários anos existente em São Paulo, para os filmes produzidos numa e noutra cidade. Com isso, ter-se-ia aumentado artificialmente em cerca de 50% a renda dos filmes brasileiros. O empecilho principal à consecução dessa medida, além dos habituais problemas de ordem burocrática, reside no fato de que em São Paulo a dotação para o pagamento dos prêmios provém de um adicional de Cr\$ 1,00 (um cruzeiro) por entrada, que permanece invariável desde seu estabelecimento, há dez anos. Há presentemente em São Paulo uma tentativa no sentido de estabelecer o recolhimento desse adicional através de uma percentagem sobre a entrada, como é feito no Rio.

No plano da legislação, à parte as medidas burocráticas empreendidas por Flávio Tambellini à testa do GEICINE, há que salientar a ação levada a cabo pelo Sindicato Na-

cional da Indústria Cinematográfica, em colaboração com as divisões de diversões públicas do Rio e de São Paulo, na exigência do cumprimento do decreto federal que obriga o exibidor a programar filmes brasileiros durante quatorze dias por trimestre. Êste decreto, embora existisse há vários anos, era sistematicamente burlado pelos exibidores, com a conivência do Sindicato, então controlado por Luís Severiano Ribeiro Jr., por meio da expedição de um atestado liberatório que os desobrigava do cumprimento da lei por falta de filmes nacionais inéditos. Baseados na imprecisão do termo inédito no texto do decreto, os exibidores do Rio e de São Paulo trataram de impetrar mandado de segurança, obtendo em ambas as cidades liminares que sustaram temporariamente seu cumprimento, argumentando ser o mesmo prejudicial para o próprio cinema brasileiro, pois o desprestigia através da imposição ao público de filmes de qualidade inferior.

ANOMALIAS DO MERCADO BRASILEIRO

A falácia dos exibidores - bem conhecido que é seu zelo pelos destinos do cinema brasileiro - coloca-nos diante do problema maior do cinema nacional, que é a luta dos exibidores brasileiros e das distribuidoras estrangeiras, de um lado, contra os produtores e distribuidores brasileiros, do outro. Nosso mercado cinematográfico tem sido tradicionalmente dominado pelas companhias distribuidoras estrangeiras, norte americanas sobretudo. Devido às condições extremamente convenientes à entrada de filmes estrangeiros para a exploração comercial - representadas sobretudo pelas ínfimas taxas alfandegárias, invariáveis há quase trinta anos; pela facilidade da remessa de lucros; pela inexistência da correspondente obrigação de importação, mínima que fôsse, de filmes brasileiros pelos países que nos fornecem seus filmes -, nosso mercado apresenta-se como particularmente vantajoso. Além do mais, a alta taxa de crescimento da população garante para os próximos anos uma expansão do mercado, ao mesmo tempo que o subdesenvolvimento o protege das investidas da televisão. Devido a todas estas razões, o afluxo de filmes estrangeiros é enorme (entre 500 e 600 filmes novos por ano, não se contando as reapresentações), resultando que o Brasil consome a mesma quantidade de filmes, e às vezes até mais, cifras que mercados bem mais importantes, como o norte-americano, o italiano, o alemão, o francês, o inglês, etc. não chegaram a atingir. Êste mercado saturado encontra dificul-

dades mesmo em absorver os trinta filmes anuais da produção brasileira. Provindo a quase totalidade da renda do exibidor dos filmes estrangeiros, é pois natural que êle defenda os interesses das grandes distribuidoras internacionais, e a elas esteja ligado. A absoluta saturação do mercado faz com que o filme brasileiro só possa afirmar-se em detrimento do filme estrangeiro. Já estando parcial ou totalmente pago através de sua exploração no país de origem e contando, no caso norte-americano, com uma rede mundial de distribuição, o filme estrangeiro tem possibilidades de oferecer ao exibidor condições que o produtor brasileiro, dispondo somente do mercado nacional - saturado, caótico, e de difícil exploração -, não pode assegurar. A consequência dêsse dumping é que o exibidor frequentemente se recusa a pagar os 50% estipulados pela lei como participação do produtor nas entradas, oferecendo 40%, mesmo 30%, e às vezes até um preço fixo, ínfimo, pela exploração comercial do filme. Se levarmos em conta que da receita do produtor o exibidor desconta 7% para o pagamento da publicidade e o distribuidor sua comissão de 20 a 30%, a parte do produtor acha-se incrivelmente diminuída. Se nos lembrarmos ainda de que o controle da venda das entradas é feito através de borderôs elaborados pelo próprio exibidor, de fiscalização difícil nas grandes capitais e absolutamente impossível no resto do Brasil, sendo a fraude uma prática usual, verificamos que mesmo este mercado precário e hostil não é explorado dentro de suas possibilidades reais. E, se nos lembrarmos de que, e qualquer país do mundo, o filme é um produto cuja fabricação exige no mínimo seis meses, e cujo capital é devolvido lentamente em um ou dois anos, com os juros altos e um lucro apenas razoável - no Brasil, o lucro tem de cobrir, na melhor das hipóteses, os juros de 4% ao mês sobre o capital empregado -, verificamos que o filme brasileiro existe por aquela mesma misteriosa virtude que faz o besouro condenado pela aerodinâmica voar. Ou então que se nutre do mito que êle próprio gera.

POSSIBILIDADES

O quadro da realidade cinematográfica brasileira, de tão negras tintas, reflete, de um lado, a precariedade de uma indústria cuja estrutura é apenas semi-industrial, cujos capitais são escassos e inseguros, um negócio impregnado de diletantismo, incompetência e aventureirismo em seus empreendimentos, vítima ainda do fracasso de sua primeira

tentativa industrial ambiciosa; do outro lado, reflete a dificuldade de afirmação, num país subdesenvolvido, de uma indústria nacional de poucos recursos, entregue à própria sorte na concorrência com o produto estrangeiro.

O fato de a indústria cinematográfica brasileira ter-se mantido sempre afastada das grandes forças econômicas do país privou-a de uma cobertura política indispensável à obtenção de certas medidas governamentais necessárias à sua afirmação. O GEICINE, órgão federal, é uma consequência da persistência de Flávio Tambellini, e nesta personalização encontra-se seu principal limite, tanto como possibilidade de ação quanto como orientação. Não concedendo os meios necessários, os diversos governos - desde o de Jânio Quadros, que nomeou Tambellini - mantiveram o GEICINE na cômoda posição de órgão consultivo, e não executivo, como o nome assegura. Sua tentativa mais importante, a de criar um mercado de capitais através da retenção de 12% dos lucros a serem remetidos ao exterior pelas companhias estrangeiras, que seriam usados em co produção com os brasileiros, não teve o menor alcance. Algumas companhias estrangeiras preferiram perder êsse dinheiro a aplicá-lo na indústria nacional. Outras empreenderam longuíssimas conversações com um ou outro director brasileiro, sem chegar, dois anos depois do estabelecimento da medida, a qualquer resultado concreto. Além disso, em carta enviada, há algum tempo atrás, ao governador Carlos Lacerda, a FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films) pedia a intervenção desse político junto ao Governo Federal, no sentido da derrubada de certas medidas cambiais referentes à entrada de filmes e, à remessa de lucros, argumentando também sobre a inutilidade da retenção dos lucros a serem usados em co-produções, devido à pouca disposição dos produtores europeus de se associarem aos produtores brasileiros. Não será pela colaboração com o capital estrangeiro que se afirmará a indústria cinematográfica brasileira. Mas, Sim, será indispensável que o Governo Federal lhe volte os olhos intervenha no mercado no sentido de sua regularização, e na indústria, no sentido de proteção para seu desenvolvimento.

Mais importante que isto, porém, porque mais urgente e mais viável é a transformação da estrutura serni-industrial do cinema brasileiro numa estrutura verdadeiramente industrial, através da difusão de uma mentalidade empresarial.

O sistema da produção isolada revelou não só sua ineficiência econômica mas tam-

bém sua impossibilidade de romper as barreiras que mantêm nossa indústria cinematográfica no estiolamento. Produzindo ou participando na produção de um só filme, o produtor independente assume um risco desproporcional em relação às possibilidades de retorno de seu capital. Não participando de etapas importantes da fabricação do filmes, como os trabalhos de laboratório e o estúdio de som, e desligado do distribuidor e do exibidor, peças fundamentais em sua venda, o produtor independente perde absolutamente o controle de seu produto e de seu capital. Se o caprichoso sucesso não tiver escolhido seu filme, ele está arruinado e retorna em geral a sua atividade costumeira, encerrando a aventura cinematográfica.

Sem uma cobertura política que obtenha do Governo Federal certas medidas indispensáveis para a indústria cinematográfica, mas sobretudo sem a possibilidade de um financiamento suficientemente forte para enfrentar a inflação, sem a possibilidade de manter um capital em movimento até que ele próprio possa autofinanciar-se, sem a possibilidade de dividir os riscos através da aplicação do capital em vários filmes, sem a possibilidade de importar equipamento de filmagem ou construir ou associar-se a um laboratório e a um estúdio de som, a fim de diminuir os custos de produção, sem participar dos lucros da distribuição e eventualmente da exibição, sem ter esta exibição assegurada em todo o mercado nacional, sem dar atenção, numa política de produção, aos festivais e à crítica dos países desenvolvidos, sem tentar a penetração no mercado dos países subdesenvolvidos por meios que podem ir da difusão cultural à intrusão no próprio mercado exibidor, e sem tentar criar as condições para que Os diretores brasileiros universalizem e apurem sua linguagem através de seu uso freqüente, e em liberdade, qualquer tentativa de fazer cinema no Brasil está voltada ao fracasso.

Cinema Nôvo e Seu Público

Gustavo Dahl

POR UM CINEMA DIDÁTICO

Em 1960, depois de haver feito *Bahia de Todos o Santos* que desencadeou o ódio do meio cinematográfico e a incompreensão do público, Trigueirinho Neto realizou *Apêlo*, média-metragem didática sobre a preservação das florestas; Era impossível, naquele momento, prosseguir nessa direção, e Trigueirinho exilou-se voluntariamente na Itália. Decorridos alguns meses, numa *trattoria* romana, assegurava-me que, no caso Brasil, apenas um tipo de cinema era possível: o didático.

O raciocínio é límpido: em um país subdesenvolvido, esta própria circunstância impede o público de receber qualquer outro cinema que não aquele a que está habituado; faz-se necessário, portanto, que o cinema proceda da melhor maneira possível para que tal situação seja superada e para que o público, livre da opressão da miséria, esteja preparado para um cinema ético, problemático, crítico, longe das melosidades hollywoodianas e outras.

Há, sem dúvida alguma, meios mais eficazes de ação sobre a realidade do que as imagens falantes, mas, depois da carta de Godard a Malraux, sabe-se que se é cineaste como se é negro ou judeu: sem o escolher. Donde a única saída para o cineaste responsável residir no cinema didático...

Esta abordagem radical e puritana do problema público, de evidente inspiração brechtiana, não é destituída de interesse, e a recente evolução da obra de Roberto Rossellini, já anunciada por India, não faz mais do que confirmar a necessidade de um cinema livre do comércio e, ao mesmo tempo, suas possibilidades puramente artísticas. Além do que é estimulante imaginar êste jovem cinema brasileiro, perdido à frente dos incontáveis caminhos com que se depara sempre correndo atrás de uma multidão de idéias que se deslocam ainda mais rápidas que suas imagens, sujeito à rigorosa disciplina de um cinema científico.

Mesmo ignorando a extrema dificuldade de encontrar recursos para a produção de

filmes didáticos, científicos ou sociológicos, não se saberia, contudo, como resolver o problema de divulgar tais filmes, os últimos que poderiam servir ao público, junto às grandes camadas da população.

As televisões brasileiras, todas de propriedade privada, que teriam condições de servir-lhes de veículo, encontram-se afundadas em um comercialismo da pior espécie. O Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) possui uma estrutura que, embora anacrônica, lhe permitiria realizar esta função e representar um papel de importância excepcional. Mas sua atual direção, ligada ao Geicine, está absorvida pela tarefa da implantação da indústria cinematográfica brasileira e pela criação de um Instituto Nacional de Cinema (INC).

A escola de cinema que Paulo Emílio Sales Gomes dirigia na Universidade de Brasília iria possibilitar um trabalho bastante sério nesse campo (foi em cooperação com seus professores e alunos que Nelson Pereira dos Santos filmou *Faêta*, Brasília, documentário sobre a confluência dos diferentes modos de falar o brasileiro na nova capital), mas suspendeu suas atividades por ocasião de uma crise universitária de origem política. Sales Gomes tem tido dificuldades em refazer seus planos com a Universidade de São Paulo, mas o esforço começa a dar resultados. Constituiu-se um Centro do Filme Documentário e Sociológico, que já produziu *Auto da Vitória*, realizado por Geraldo Sarna, e Sérgio Muniz filma neste momento um documentário científico. No entanto, ainda que, mal ou bem, os filmes terminem por serem feitos, o problema permanece: eles não conseguem atingir o público ao qual se destinam. Mesmo que atingissem, seria um cinema de ambição cultural e rigor científico aceito pelo público brasileiro?

CARECE O CINEMA NÔVO DE PÚBLICO?

Não, o cinema nôvo tem **seu** público, composto principalmente pela juventude, por estudantes, mas também por profissionais liberais, intelectuais, artistas, fanáticos de cinema e até mesmo por certas camadas da burguesia. Somam, mais ou menos, cinquenta mil pessoas no Rio de Janeiro e a cifra tende a aumentar, pois a cidade vive atualmente a febre do cinema. Mas mesmo este público também não está plenamente satisfeito com os filmes produzidos pelo Cinema Nôvo. Seguindo a evolução do movimento com bastante

interêsse, faz-lhe porém uma restrição: a de não produzir filmes que agradam suficientemente ao público!

Os intelectuais brasileiros preocupam-se cada vez mais com a comunicação de massa e, na medida em que reconhecem ao Cinema Novo o título de movimento cultural importante, lamentam aquilo que se denomina de seu hermetismo ou, para dar um tom político, seu divórcio das massas. E oferecem como exemplo o jovem teatro brasileiro, que vive exatamente do mesmo público que o Cinema Novo, mas que não dispõe, como este último, da possibilidade de ampliá-lo; ou a música popular brasileira, experimentando neste momento a sedução da *protest song*, bem mais fácil de digerir que um *protest film*. A dedicação das elites intelectuais, e mesmo de determinados integrantes da burguesia nacional, pela causa popular, deixa-nos entrever um futuro brilhante para a evolução social do Brasil, porém não resolve a questão que atormenta todo o Cinema Novo: como vencer a contradição entre um cinema responsável no nível do pensamento e da linguagem e sua aceitação pelo público.

INCOMPREENSÃO DO CINEMA NÔVO

Deixando de lado o possível gênio de Antonioni, Godard ou Resnais, pergunta-se sempre como seus últimos filmes foram de bilheteria. Para obter quase sempre a mesma resposta: mal. Igualmente no Brasil, com o último Rocha, o último Guerra ou o último Saraceni, Mas Godard consegue salvar-se em virtude de seus orçamentos reduzidos, Antonioni e Resnais por suas vendas no mercado internacional, exatamente como o fazem, em outra escala, Bellocchio ou Bertolucci. E Rocha, Saraceni, Guerra aos quais se poderia acrescentar Joaquim Pedro de Andrade ou outro ainda, como se salvam eles? O mercado interno é pequeno e as vendas ao exterior raras, reduzidas. Portanto, não se salvam. Têm eles, então, o direito de realizar filmes que o público não aceita? Por que não se dedicam à poesia ou à pintura? Este gênero de pergunta renova-se cada vez que surge um filme do Cinema Novo, a menos que seja um grande sucesso. Todas as bocas se abrem sem mesmo pensar se têm o direito de solicitar aos realizadores que façam ou não determinada coisa. Evidentemente, os bancos que emprestam o dinheiro teriam tal direito e poderiam assim proceder. Mas não o fazem porque Os compromissos são sempre liquidados.

Quando, por acaso, um filme não consegue pagar-se, apesar do auxílio da inflação, o diretor-produtor do Cinema Nôvo não tem outra escolha senão trabalhar, durante certo tempo, um ano, dois anos para pagar suas dívidas e poder realizar um novo filme. Fará documentários alimentares, dedicar-se-á ao jornalismo, à televisão, tudo, sem se queixar. E, depois, recomeçará. Já é quase uma rotina.

Mas, por outro lado, o cinema é uma arte... Ninguém. Se pergunta quantos discos vendeu a última composição de Boulez, se as pessoas escavam o solo da floresta em que Arp lançava seixos esculpidos para que eles se transformassem em Natureza, ou se a capela de Le Corbusier em Ronchamp tem mais fiéis que as outras da região.

A História da Arte nos dá conta do afastamento gradual ocorrido entre o artista e o público em seguida à Revolução Industrial e de como a arte moderna, por uma espécie de sentimentos de culpa, tende a destruir-se até chegar a seu grau zero. Não seria necessário recapitular se o Cinema Nôvo, em sua vontade de engajamento, não terminasse por abrir um processo contra a arte moderna, sem encontrar no entanto uma solução. E não simplifica as coisas que este processo seja feito através do cinema, pois este torna mais acessível, ao menos no tempo" essa espécie de paraíso perdido das artes no qual o criador e o público caminhavam lado a lado. Não seria descabido imaginar um cineasta modern retomando o cinema de Griffith ou de Chaplin (em certo sentido *Les Carabiniers...*), enquanto é absurdo pensar num jovem romancista recuando até Cervantes ou um jovem pintor recomeçando de Giotto. Seria inteiramente inútil pretender obter de novo a atmosfera cultural que tornou possível o apogeu da pintura flamenga Ou da música veneziana: ambas já fazem parte da História, com maiúscula. Mas a idade de ouro do cinema norte-americano (1915-1945) faz parte de um passado ainda muito próximo para que se possa esquecer a fecundidade dessa época em que todos os filmes eram bons.

Eis, portanto, o cinema perseguido pela imagem de seu próprio paraíso, perdido a partir do momento em que pretendeu transformar-se numa *instituição moral*. A expressão de Schiller referia-se ao teatro e, a esse respeito, Brecht diz nos *Ecrits* (pág. 117, Editions de l' Arche) que "ao fazer esta exigência, não vinha absolutamente à mente de Schiller a idéia de que poderia, pregando o advento da moral no teatro, afastá-lo do público". Rossellini, certamente, ao fazer *Roma, Città Aperta*, também não tinha consciência de estar roubando a inocência do cinema e, com ela, seu público.

Os primeiros cinquenta anos do cinema foram os da descoberta de uma linguagem, em uma atmosfera intuitiva e poética, digamos pré-socrática, para manter a imagem que faz de Roberto como o Sócrates do cinema. Os últimos vinte anos correspondem à invenção de um estilo, o do cinema moderno, que se poderia denominar de cinema de autor, consciente, existencialista, realista, para diferenciá-lo do cinema de artista, inconsciente, romântico, espetacular, da primeira fase. Há sempre as exceções, como Stroheim, ou Os artistas-autores, como Eisenstein ou Welles, que faziam de suas descobertas e invenções também reflexão sobre o mundo, porém não são eles que estabelecem a regra. Nestes vinte anos, o cinema que denominei "de autor" desenvolveu-se, expandiu-se, a *nouvelle vague* tomou o lugar do neo-realismo e conquistou para ele os direitos de cidadania.

À Bout de Souffle assinala o momento em que se atinge o auge da independência do cinema de autor (ou de estilo) diante do cinema de artista (ou de linguagem). O criador já não é mais esmagado pela criatura como Visconti o é em relação a seus filmes, sem que isto diminua nem a um nem aos outros); ele conquistou sua liberdade, ainda que a consequência venha a ser a perda do público. A obra de Godard representa a melhor ilustração das inúmeras opções com que se depara o cineasta moderno, a partir do momento em que a evolução do cinema tomou um ritmo desenfreado. Ele atacou a questão do cinema sob todos os ângulos, buscou através da comédia (*Une Femme est Femme*, *Bande à Part*) ou da tragédia (*Vivre sa Vie*, *Le Mépris*, dos grandes temas (*Les Carabiniers*, *Alphaville*) ou dos temas menores (*La Femme **Moriée***), esse buraco no tempo que já havia salvo a humanidade em *La Jetée* e que devia, agora, salvar o cinema de morrer confinado nos subterrâneos de Chaillot ou no ar viciado das salas de arte. Com *Pierrot Le Fou*, a serpente morde sua cauda, Michel Poiccard parte para a Itália com Marianne, Patrizia cede finalmente a Ferdinand.

Suma godardiana na qual podemos encontrar todos Os seus outros filmes, *Pierrot* apresenta-se como um desses. filmes-limite - *Greed Octyabre*. *Citizen Kane*, *Viaggio in Italia* -, depois dos quais o cinema não pode permanecer o que era até então. O que Pier Paveo Pasolini e Glauber Rocha fizeram, mas auxiliados pelo mito do Cristo ou do cangaceiro, a superação do real sem a perda de sua concretude, um cinema além da realidade mas não desligado dela, indo antes reencontrá-la naquilo que tem de mais verdadeiro, o

gestus social de cada acontecimento, Godard tenta e consegue realizar em *Pierrot*, As relações sociais em Paris 66 são bem diferentes daquelas do nordeste brasileiro de trinta anos atrás – não muito mudadas desde então - ou da Palestina na época do Cristo: êste morreu por todos os homens, Corisco já por terra grita que mais fortes são os poderes do povo, enquanto Ferdinand cobre seus olhos com dinamite, Talvez no mundo futuro a única maneira de viver seja pegar a mulher amada e um automóvel e partir para os países exteriores, matando e queimando tudo que se interponha no caminho, até o momento em que, tomando consciência de sua alteridade (a qualidade de ser Outro) e desejando ser livre, ela traia, para ser morta em seguida, pois é incapaz de amar, e para que seu amante, não mais podendo suportar a memória dêsse amor, dessa traição e dessa morte, se mate também, e que nessa dupla morte se estabeleça a continuidade dos seres que, em vida, iôra impossível. Em um mundo que terá racionalizando as relações sociais, a arte terá como tema apenas a morte do amor.

Ê entre a miséria dos homens e a morte do amor, ou, portanto, entre *Paisá* e *Pierrot le Fou*, evoluindo de um para o outro, que se situa o Cinema Nôvo. Ele precisou, entre 1962 e 1966, refazer a trajetória que vai até *A Bout de Souffle*. Partindo do nada, tratava-se de percorrer um caminho já trilhado alhures. E de adaptar ao Brasil uma teorização já aprofundada por outros, seja a do neo-realismo a do método baziniano da análise estilística do qual os méritos jamais serão suficientemente louvados, ou da crítica dos *Cahiers* da época inicial, antes aquela antropocêntrica de Truffaut e Godard do que a estética hitchcocko-hawksiana de Chabrol e Rivette.

A ordem não importava naquele momento, os primeiros filmes, *Barravento*, *Cinco Vêzes Favela*, bem próximos da miséria viam o dia desordenadamente, junto com o intimismo negro do *Pôrto das Caixas* ou com o anarquismo de *Os Cafajestes*. Todos os caminhos levavam, porém, a *Deus e o Diabo*, que começa onde *Vidas Secas* termina e que, representa a conclusão da primeira fase, a constatação indiscutível senão da maturidade do cinema brasileiro, carrefando ainda o fardo de sua juventude, pelo menos de suas ambições de insenr-se nas pesquisas mundiais de um nôvo cinema.

Consciente de sua fragilidade imposta pela própria fragilidade da civilização, da qual ele é o projeto, o Cinema Nôvo dá-se conta de que, no futuro, não podera basear-se sobre nenhuma experiência já realizada sobre nenhuma teoria consagrada pela pátria

alheia. O o vício da importância de valores, próprio a toda cultura subdesenvolvida, não pode mais ser alimentado, pois os valores importados deixam de ter função na realidade brasileira. Resta ainda o problema de que este cinema, que todos desejam participante e ao alcance do povo, absolutamente não o é, da mesma forma que o melhor cinema francês, italiano, tcheco, soviético etc., etc. Exatamente como no exterior, o único público que o acompanha é a Juventude.

A REVOLUÇÃO PERMANENTE

Entre os seis filmes do Cinema Novo exibidos em 1965, apenas dois (*São Paulo S.A* e *O Desafio*) - os outros: *Menino de Engenho*, *Matraga*, *O Padre e a Moça*, *A Falecida* - não eram adequações literárias. E apenas um, novamente *O Desafio* desenvolve as preocupações ideológicas que se encontravam na raiz do movimento.

Evitou-se bastante, na época, analisar este fenômeno mais profundamente, atribuindo-o sobretudo a uma desorientação frente à descoberta de uma complexidade maior na análise da sociedade brasileira (manifestada principalmente em *Deus e o Diabo*, filme destalinizado por excelência, bem como à brusca transformação do quadro político devido à ascensão dos militares ao poder. Ambos os fatores tiveram, sem dúvida, grande importância nessa crise de ideologia do Cinema Novo. A simplificação, as facilidades e uma eventual eficácia dos filmes sobre as favelas ou Nordeste tiveram como origem a violenta radicalização dos problemas nesses ambientes, que representava grande tentação para um cinema nascente. Todavia, precisamente em virtude desta simplificação, o filão esgotou-se com rapidez: não se dispõe de oitenta e duas maneiras de dizer que é preciso dar de comer aos que têm fome e de beber aos que têm sede. Além do mais, há dois mil anos isto vem sendo repetido... Quanto aos militares, basta retomar a passagem de Graciliano Ramos, a propósito da ditadura Vargas: "Não caluniemos nosso pequeno fascismo tupinambá: assim procedendo, perderemos todo vestígio de autoridade e ninguém acreditará em nós quando dissermos a verdade. Com efeito, ele não nos impediu de escrever. Suprimiu apenas, em nós, o desejo de nos entregarmos a este exercício." É preciso ser realmente muito obstinado para acreditar no poder das idéias contra a força das armas.

Mas não se atacava a questão fundamental da falta de comunicação dos filmes com

o público e das repercussões dêste fenômeno ao nível da linguagem e da ideologia. Era possível discenir até que ponto a inexperiência dos realizadores ou as limitações técnicas da subindústria brasileira dificultavam esta comunicação. Percebia-se, porém, muito menos, até que ponto ia o desacôrdo entre a ideologia manifestada, nos graus mais variados, pelos filmes, e o público.

Visto de um ângulo puramente estético, o fato não tem grande importância: importaria apenas a qualidade artística. No entanto, é difícil, em um país como o Brasil, conceber uma estética destituída de uma ética, o que explica o *esquerdismo* do Cinema Novo. A realidade social a tudo invade e as únicas razões aceitáveis para não tomar consciência só podem ser invocadas pelas pessoas burras, desonestas ou pederastas. O povo, a burguesia e a *intelligentzia* encontrarão, nesta classificação, a categoria que lhes servir melhor.

Da mesma maneira que a inconsciência resiste à lucidez, o subdesenvolvido opõe-se às forças vivas que empenham seus esforços para a superação desta condição. Assim procede por fraqueza e por medo, não havendo, portanto, razão alguma para condená-lo nem desistir do diálogo difícil. No primeiro momento, estabeleceu-se a ilusão de que bastaria colocar o povo diante dos filmes, como frente a um espelho, para que êle tomasse consciência de sua alienação. A experiência demonstrou exatamente o contrário: quanto mais se reconhecia em seus aspectos menos elogiáveis, mais o público brasileiro protestava. É perigoso afirmar que o público nem sempre tem razão...

Ou teria razão? *Menino de Engenho*, São Paulo S.A., *Matraga* e a *Grande Cidade* procuram voluntariamente aproximar-se do público. De fato, venceram essa lentidão exasperante considerada como uma das características do cinema brasileiro e passaram a colocar na tela sentimentos um pouco menos abstratos, obscuros e radicais do que os filmes da primeira fase. O público correspondeu e, com algumas diferenças, êsses filmes obtiveram maior êxito commercial do que os precedentes. Mas ocorreu também um enfraquecimento, uma diluição da substância ideológica que representava o mérito principal de filmes como *Barravento* e *Cinco Vêzes Favela*. Vagava-se num mundo de sentimentos mais humanos, menos épicos não se podia evitar a impressão de se ter aproximado do cinema tradicional, dado um passo atrás, talvez para avançar, em seguida dois à frente.

Entrementes, a linguagem maldita do Cinema Novo prosseguia com *O Padre e a Mãe*, *A Falecida* e *O Desafio*. Sua intransigente fidelidade às concepções do cinema de autor, seu rigor estilístico, sua ostensiva personalidade desconcertaram o público. *O Desafio*, sobretudo, vai suscitar a maior controvérsia exatamente como *Pôrto das Caixas* em 1963, tido hoje como um clássico pelas mesmas pessoas que o exerceram naquela época. Dentro de alguns anos, este mesmo público reconhecerá em *O Desafio* o mérito de ser o precursor de um cinema da vontade de consciência para onde parece dirigir-se toda uma parcela do Cinema Novo. Desde já, suspeita-se que será um cinema equidistante da cultura de massas (Godard) e do grande cinema romanesco tradicional (Welles, Visconti). Neste momento, a verdade é que se busca um cinema sem saber onde ele se encontra, pois que, de fato, não está em parte alguma, mesmo que o distingamos em lampejos de *Muriel* ou *Deserto Rosso*. Não foi por acaso que ambos esses filmes constituíram fracassos de bilheteria em seus países de origem, o que nos permite acreditar que o fenômeno da comunicação é mais quantitativo do que qualitativo.

O Cinema Novo sonha com esta pedra filosofal capaz de confundir as duas categorias e resolve, através disso, a grande contradição da arte moderna. Sua revolução permanente tem origem em sua disponibilidade de colocar em questão, cada dia, os princípios que estiveram em sua origem, seja o primado do autor ou a radicalização ideológica. Sente-se já que o cinema mundial, após a consagração do cinema de autor e do jovem cinema, que está prestes a ocorrer e resulta da primeira, não vê perfeitamente como irá renovar-se. Neste momento, não podendo mais basear-se sobre as experiências dos outros, o Cinema Novo vê-se em meio à imperiosa necessidade de abrir seu próprio caminho em direção ao futuro e tomar, violentamente, consciência de suas limitações.

A DIFICULDADE DE SER BRASILEIRO

No início de *Los Olvidados* alguém pergunta ao pequeno índio mexicano abandonado na feira: "Como vieste até aqui?" e ele responde: "Eu não vim, me trouxeram". Essa anedota corresponde à situação atual do Cinema Novo. Há dez anos, ele era um sonho dourado na cabeça de alguns meninos do Rio ou da Bahia, e hoje esses meninos cresceram e vêm pesar sobre suas costas a responsabilidade da continuação de um movimento cuja impor-

tância não pára de aumentar. Quiseram fazer filmes e, bons ou maus, fizeram-nos. Quem prosseguir, perguntam-se o tempo todo qual o filme a fazer, pois, sobretudo, importa que êle não seja inútil. Debruçam-se sôbre a experiência passada e de cada novo filme fazem uma nova experiência.

Às vêzes, como em *Menino de Engenho* ou *A Grande Cidade*, provam sua capacidade de falar a um público menos restrito: outras, como em *O Padre e a Môça* e *O Desafio*, procuram descobrir as ligações secretas entre o condicionamento social e a conduta individual, pretendendo captar, num só golpe, o particular e o geral. No primeiro caso, perguntam-se se os meios utilizados para atingir o diálogo não tendem a reduzir tudo a sua expressão mais simples, limitando a liberdade criadora; no segundo caso, se vale a pena chamar o público a um combate para explicar-lhe que se está do seu lado. Tôdas as questões não conseguem, porém, evitar esta realidade assustadora: o realizador do Cinema Nôvo é uma espécie de albino numa sociedade negra. É recusado pelos seus sem ser aceito pelos brancos.

Tal como os índios que vêem as grandes cidades e depois morrem de melancolia, sem poder aceitar de nôvo os valôres de sua sociedade, que sabem desde então condenada, os cineastas brasileiros entreviram a possibilidade de uma civilização que não se apresente como vítima de si própria, à maneira do mundo subdesenvolvido, que portanto se recusam a aceitar. Esta visão coloca-os à frente da sociedade brasileira em geral, da mesma forma que a região industrial do Rio e de São Paulo se encontra em relação ao resto do Brasil. Não seria difícil reduzir o Cinema Nôvo ao nível correspondente à realidade global do país, fazendo, conseqüentemente, um cinema folclórico como poderia ser o de alguns países muito jovens da Ásia e da África. Sem dúvida alguma, tal cinema obteria êxito muito maior no Brasil, no que tange ao grande público, e, nos festivais, ninguém teria como acusá-la de ser uma imitação dos filmes franceses, italianos ou japoneses. Mas a grande verdade é que possuímos uma civilização de imitação, americana na vida cotidiana, européia na vida intelectual.

A emulação do subdesenvolvimento pelos países desenvolvidos reflete apenas o descontentamento com sua situação. Roger Bastide censurou, certa vez, numa mesa redonda realizada em Gênova, os negros brasileiros por não serem bastante conscientes e orgulhosos de sua negritude, esquecendo que é difícil ser orgulhoso quando se é o mais

fraco. Ê indiretamente, através dessa emulação que se irá reencontrar a miséria brasileira. O jovem jornalista de *O Desafio* fala de Sartre e Marx, embora mostrando-se frequentemente ingênuo e confuso. Isto demonstra apenas que, também em matéria de revolucionários, somos subdesenvolvidos e que seria dar das coisas uma imagem mais bela do que a realidade fazê-lo falar de outra maneira. Este lado *erzats* da sociedade brasileira escapa inúmeras vezes à crítica estrangeira, que termina por atribuir o êrro aos realizadores. Êles erram, sem dúvida, porém num outro nível, o de não dar conta, suficientemente, do caráter global, vertical e geral do subdesenvolvimento.

Por outro lado, isto dito muito claramente encontraria a oposição violenta de qualquer govêrno, bem como a do público, que não deseja tomar consciência de sua infelicidade e da inferioridade de sua situação em confronto com a de outros povos. Ê preciso, ao mesmo tempo, revelar-lhe suas fraquezas mas também suas fôrças para que não caia nem na depressão nem na euforia. Ê preciso saber diverti-lo com seus problemas, o que não é fácil, e levá-lo a acreditar, o que ainda é mais difícil, que um dia encontrarão uma solução.

A fôrça de uma idéia é feita pela convicção com a qual ela é dita. No momento, esta convicção é difícil de encontrar ... Começa-se a compreender que o subdesenvolvimento, antes de ser uma questão social, é uma tragédia existencial. Todavia, as tragédias só se resolvem na morte e o Cinema Nôvo é jovem demais para morrer. Ê por isto que êle não encontra:procura.

ANEXO B - REVISTA FILME CULTURA

Filme Cultura, v. 4, n. 18, pp. 34-39, jan./fev. 1971.

UMA REINVENCAO DO CINEMA?

Gustavo Dahl

A existência de um bloco compacto de uns quarenta filmes, que prazerosamente se intitulam marginais e corriqueiramente são conhecidos como *udigrudi* (corruptela brasileira de *under-ground*), introduz violentamente a crise ao cinema como linguagem/meio de comunicação na arrancada industrial cinematográfica brasileira. Encontrando dificilmente saída pelos canais competentes (exibição comercial), com freqüentes problemas de censura, já que fazem da não repressão sua pedrade-toque, estes filmes manifestam um voluntarioso descaso pela situação real, pelas limitações econômicas e/ou de segurança pública. Sintoma de um soiente desinteresse pelo espectador, que, aliás devolve em dobro seria o caso de deixá-los no isolamento a que se confinaram, se os filmes não refletissem, em versão local, o impasse em que se encontra o cinema no mundo. Herdeiros do Cinema Novo substituíram suas preocupações sociais por um pan-anarquismo ora radical ora difuso, mas conservaram entretanto a atitude autoral, exasperando-a, levaram-na até um ponto limite em que a liberdade total de expressão é igual à ausência total de contato com o espectador. A última safra *udigrudi*, exibida graças ao empenho da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, encontrou uma reduzida platéia de cinéfilos renitentes, da qual desertaram os hippies do verão passado. Sem nenhuma repercussão crítica, a não ser um zeloso artigo de José Carlos Avelar, um dos organizadores da mostra, ela dava durante e após as projeções uma impressão de fim de festa, de doença grave, de morte. E se atarmos que mesmo assim o cinema marginal representa o fermento mais ativo do cinema brasileiro hoje podemos nos perguntar se aos setenta e cinco anos de idade o cinema não está senil?

O CINEMA É UMA INVENÇÃO SEM FUTURO?

As artes, porém, não são mortais, ainda que às vezes desapareçam temporariamente, hibernem ou se estiolem. Paulo Emílio Salles Gomes, tratando recentemente do assunto respondeu magnificamente à pergunta presente em todas as bocas: que virá a ser o cinema? O cinema será o que ele inventar", falou e disse sartreanamente o mestre. Exemplo de invenção em arte paralela, e grupo teatral Oficina, depois de dez anos de atividade tradicional (sede fixa. encenações baseadas em textos) deci-diu montar um espetáculo coletivo e sair Brasil a fora rnosstrando-o nas praças e nas ruas, levando à frente uma experiência que já está sendo posta em prática noutros países, Segundo exemplo: artistas plásticos organizam mani-festações de estímulo à atividade cria-dora do público, através de atos em que o espectador é convidado a participar e participa ("Um Domingo de Papel, promovido pelo MAM do Rio). Não é necessária muita imaginação num momento que todas as artes se pre-ocupam com o espectador. para desco-brir que a revolução/renovação do cinema não virá através da desarticulação da narrativa da saturação temporal do plano de uma lírica irracional, de uma ética estéril. Bastaria que qualquer mar-ginal tivesse pegado seu filme, numa cómoda versão 16 mm, com projetor e tela portátil, e o exibisse gratuitamente num logradouro público, para que ti-vesse completado um ato realmente nó-vo, incorporado a uma preocupação mo-derna. a uma perspectiva de transformação das próprias características do cinema. Tirar o cinema das salas de projeção é um ato muito mais liberató-do, porque concreto, que a representa-ção estetizante de assassinatos. viola-ções. castrações. desvios sexuais e de-mais fantasias de agressividade. A assimilação entre arte e vida que parece ser a utopia de leda arte de vanguarda hoje (por que não um equivalente cinematográfico da *arte conceitual*?) oferece um leque infinitamente mais rico de inicia-tivas que o caminho já tradicional e careta: projeção para amigos/interessa-dos, festival desenvolvido, prateleira. Por desinterésse de ambas as partes, não se realiza o duelo proposto entre o autor e o espectador. Ou como dizem cinicamente os franceses: "Por falta de combatentes, não tesse lugar o comba-te..."

O CINEMA É UMA ARTE REVOLUCIONÁRIA?

Se a tomada de consciência da lin-guagem como um processo evolutivo trouxe a perda da função e subsequen-temente a crise da arte moderna, é provável que a crise do

cinema tenha nascido no momento em que o realizador, se achando melhor do que o público se dispôs a ajudá-lo (cinema ético/Flosselini), a encontrar dissociado d'ele, este rio que corre entre o Ser e o Cinema e se chama estilo (cinema de autor/ Nouvelle Vague). A agredi-lo com seus devaneios (cinema marginal/jovens diretores ipanemenhos). Do paternalismo passou-se á indiferença e depois à hostilidade. Mais uma vez, com atraso, o cinema refaz uma trajetória comum a outras artes, o itinerário Brecht-Grotrowsky-Living ou para ficarmos em referências culturais brasileiras, Portinari (anos 40), Mabe (50), Antônio Dias (50). Enquanto outras artes tentam desvendar o enigma através de uma modificação estrutural (vide "último Round", de Cortázar) a atitude do cinema é defensiva. Circunscreve temas e custos ao seu público fixo (à juventude de 13 a 24 anos), repete o abuso dos gêneros como fizera nos anos 30 ou dos filmes-mamute, como faz desde sempre. A beira do século XXI, o cinema continua ancorado a técnicas e formas de relacionamento que basicamente datam de sua invenção (1895). Diante do desafio que representa a reconquista da participação do espectador, sem a qual toda arte se torna doentia, o cinema se inibe, se torna desvalido, tímido, impotente.

O CINEMA É UMA DÁDIVA DA TÉCNICA?

Pode não andar o cinema, mas o mundo anda. Em países altamente industrializados como os Estados Unidos ou o Japão. O desenvolvimento da tecnologia o obrigará a evoluir, violentando-o, lhe devolverá a modernidade perdida. A invenção do filme em cassete (pequena caixa contendo película impressionada em 8 mm, adaptável ao receptor de televisão) modifica completamente o relacionamento filme-espectador, aproximando-o daquele livro-leitor. Velho sonho de todo cinéfilo, a filmoteca particular será uma realidade. A diferença fundamental entre o cinema e a televisão (o tamanho da tela que condiciona afetivamente a percepção do filme) será atenuada através do mecanismo de projeção na parede, transformando o aparelho de TV num projetor doméstico. Filmes clássicos ou de vanguarda serão vendidos como se vendem discos. A possibilidade de escolha ampla e a eliminação do deslocamento até a sala de espetáculos aumentarão o público cinematográfico indefinidamente até assimilá-lo ao da televisão. Feita esta fusão, não terá maior sentido separar os sistemas de registro da imagem em foto-gráfico e eletrônico. A televisão já tem câmaras portáteis de circuito fechado, película magnética

que registra som e imagem (video-tape) e aparelhos de edição caseiros. Embora caro a tendência é deste equipamento atingir preços acessíveis, já existem na América grupos que o estão usando e produzindo uma espécie de televisão semiclandestina, veiculada particularmente. A vulgarização da editoria de video-tape permitirá que qualquer imagem transmitida seja gravada e depois manipulada. Quem discordar da montagem da sequência da escadaria do Potemkin pode dar-se ao luxo de remontá-la, em casa, e a preço módico. Estará eliminada a tradicional passividade do espectador, pois este será permanentemente tentado a apropriar-se de uma fase fundamental da criação cinematográfica, a montagem. isto sem considerar a difusão do 8 mm. sonoro, com câmaras automatizadas que tornarão o ato de filmar acessível a todos, com uma liberdade de expressão e facilidade de manejo que aproximarão a linguagem cinematográfica, da escrita. Não será mais a elaboração, mas a difusão a grande mediação industrial. E o cinema conhecerá os mesmos descaminhos por onde passam a literatura e a poesia atualmente... Na evolução das artes há sempre duas tendências que se correspondem, uma centrípeta, intimista, à procura de uma essência, de uma pureza formal e poética; outra, centrífuga, espetacular, a que não repugna incorporar técnicas e materiais de artes próximas, que só se realiza plenamente no momento/ato em que é consumida. Vai entre elas a diferença que vai entre João Gilberto e Gilberto Gil, uma pode levar ao free jazz, outra à música pop, Sem ser a clássica diferença entre o apolíneo e o dionisíaco, é antes aquela entre o mergulho para dentro e a salda para fora. As novas técnicas ligadas à televisão, através da difusão dos clássicos ou do barateamento dos custos de filmagem parecem estar ligadas ao mergulho para dentro. a um consumo doméstico, a uma expressão pessoal. Outras técnicas, porém, e outros usos de técnicas já conhecidas, podem sugerir alternativas para o que seria um cinema voltado para fora.

O CINEMA É UMA ARTE DO PASSADO?

Os grandes festivais de música pop, e da qual Woodstock foi o exemplo máximo, são demonstrações de uma necessidade de comunhão coletiva bem maior que a oferecida pelo quotidiano. refletem a nostalgia dos grandes rituais. das celebrações públicas. Quem frequentou os cinemas na década trinta ou na década quarenta, não poderá esquecer o

clima de ritual que representa-va o ingresso na sala de exibições em penumbra, as badaladas que precediam o lento abrir das cortinas, a aparição gradual da tela sobre a qual se moveriam depois imagens de semideusas e de heróis trágicos, entrelaçados em narrativas de amor e morte. Hoje, a massificação do erotismo acabou com a ator e o cinema de autor com a ficção, transformando o diretor em atração principal e a aventura numa autobiografia real (*Les 400 Coups*) ou possível (*A Bout de Souffle*). Mas em recente entrevista, o velho Orson Welles, com a autoridade que lhe dá ter sido um dos primeiros autores a assumir-se como tal, re-prova aos modernos realizadores amarem mais a si mesmo que aos filmes que fazem. Para que isto não mais aconteça seria necessário que o cineasta cedesse ao impulso primitivo da arte, que é o do contato com o Outro e se pusesse a serviço dada. Não é mais possível con-anoar uma procura dos meios (língua-gem) sem levar em conta o fim (con-tato), muito pelo contrário. Talvez seja a perseguição do fim que nos levará aos meios justos. Por exemplo, durante a última década, o som não deixou de aumentar de importância como instrumento de comunicação. Não o som natural, mas o som amplificado e deformado plasticamente, cujas repercussões na personalidade dos jovens foram tantas que lhe atribuíram um grande papel na revolução de costumes dos anos sessenta. O cinema tecnicamente muito próximo das possibilidades desta resolução sonora, pelo fato de ter incorporado um sistema de gravação, reprodução e amplificação de sons, simplesmente a Ignorou, Outro exemplo. Há vários anos que Hélio Oiticica vem se dedicando entre nós a pesquisas de arte ambiental. um dos caminhos para o qual marcharam as artes plásticas_ Através de espaços, ritmos visuais, volumes, texturas, interferências. procura-se criar no espectador-usuário do ambiente um certo estado de espírito. Mas como aconteceu com o som, nenhum filme brasileiro, nem mesmo aqueles que advogam para si o vertice de vanguarda, ousou dar o salto qualitativo que seria acrescentar aos recursos plásticos incorporados à película (luz, composição, cor. cenografia) as possibilidades de uso do espaço em que acontece a projeção. Nem mesmo depois que Victor Garcia trouxe, com sua montagem de "O Balcão", a demonstração já feita no teatro mundial, da importância poética do espaço cênico, que elimina a tradicional separação entre plateia e palco. Nas sessões de filmes de curta-metragem feitas na Cinemateca do MAM, o único elemento ambiental, o cartaz não luminoso, é involuntário, Assim não seria se a preocupação dos realizadores fosse usar todos os meios expressivos do cinema e ligá-los as

possibilidades do real para atin-gir o alvo: o espectador.

OU O CINEMA É UM RITO?

A arte ocidental carrega a nostalgia do teatro grego, os grandes anfiteatros ao ar livre. dos mistérios medievais, escadarias das grandes catedrais. das testa aborígenes, as clareiras abertas no meio da floresta. Nestes casos, o espetáculo total (música. dança, representação, espaço cênico) estava a serviço da ruptura mágica das barreiras que separam arte, vida e religião. O cinema, que em suas mais remotas origens foi fruto do interesse de cientistas-magos, como Kirchner, ou de artistas-cientistas como da Vinci, se apresenta como um conto de conjunção da arte, da ciência e da magia, do qual pode renascer o equivalente moderno daqueles rituais. Seu poder de aglutinação de elementos característicos de outras artes e; ou técnicas de registro (luz, cricomposição da pintura, ritmo da música, narra-tiva do romance, interpretação do tea-tro, fotografia, gravação/reprodução de som, etc.. etc.. etc.) dota-o particular-mente para reviver os espetáculos totais que inconscientemente o público aguarda. Mesmo porque, num mundo Que cada vez mais libera as potencia-lidades da imaginação, o cinema "Injetando na Irrealidade da imagem a realidade do movimento, realiza assim o imaginário a um ponto até então nunca atingido" (Christian Metz),

Se o poder do cinema de realizar o imaginário adveio da introdução do movimento numa imagem biplana, com tocas as repercussões que isto teve, é simplesmente vertiginoso imaginar o que acontecerá quando a esta imagem se acrescentar um terceiro plano. Já foi exposta em Nova York a imagem tri-dimensional de um automóvel, projeta-Ca através de raios laser, que pode ser contemplada de todos os ângulos, frente, costas, lado, outro lado, embaixo. em cima. criando uma sensação de realismo absoluto, Atualmente está em estudos a integração do movimento a este sistema de projeção, que por enquanto só é possível fixa. E não há dúvidas que mais cedo ou mais tarde este resultado será obtido. inventando então o cinema total. O registro simultâneo de movimento, som, cor e relevo e o uso espetacular destes recursos darão ao cinema um impacto afetivo ainda maior que o citado por Metz; estaremos a um passo do transe coletivo. Serão necessários estádios para acolher as massas que o cinema e a arte terão finalmente reconquistado.

Dispostas em grandes platéias circulares. como no lu-tebol, nas touradas, nos combates de gladiadores. os espectadores assistirão literalmente à materialização das fantaisias mais audazes. dos sentimentos mais pungentes. da mais poderosa beleza. Todos verão então o que Breton, Iluminado, já tinha visto: o fantástico não existe, tudo é real. Transformado em celebração, o cinema terá cumprido a mais secreta de suas promessas: magia.

Esperemos que, então. os homens que praticarem esta arte., moderna, estejam à altura dela.

PREMISSAS A UM PROJETO DE CINEMA BRASILEIRO

Gustavo Dahl

No ano 2001 o Brasil continuará a ser um dos quatro ou cinco maiores países do mundo e terá 300 milhões de habitantes. Não é absurdo pensar que, até então, a nossa cultura já se tenha transformado numa "civilização". Os Estados Unidos, União Soviética, Japão, países que nos últimos 100 anos deram o grande salto para a frente, dispunham para tanto de uma tecnologia que em termos atuais pode ser considerada rudimentar, logo, a aceleração do nosso processo de desenvolvimento não só é viável como provável. Queira, ou não, nosso país está voltado ao destino de grande nação.

Portanto, se hoje falamos da cultura brasileira como se faia da cultura esquimó, é possível que num futuro próximo tenhamos que nos referir à soma dos códigos que encerram o saber da sociedade brasileira em termos de "civilização". Uma cultura cria seus padrões, mas uma civilização os impõe, baseada numa maior adequação destes mesmos padrões ao presente e ao futuro. Eles podem ser materiais, referindo-se à produção de bens e ao seu consumo, podem ser sociais, referindo-se aos costumes de uma coletividade, e podem ser espirituais, quando se referem aos objetivos últimos desta civilização. Exemplo de objetivo último de uma civilização: "Paz na terra aos homens de boa vontade." Procurando definir o conceito de "cultura", Malinovski concluiu que, mais além de seus utensílios e ferramentas, mais além de suas instituições sociais e hábitos de comportamento, uma civilização se julgava por sua música, que ele, com a autoridade de ser um dos fundadores da antropologia moderna, julgava a expressão mais alta do espírito humano, e nisto contrariava a noção materialista de que um povo feliz não necessita de arte, detendo o olhar sobre o vendaval maravilhoso que foram os anos 60 no Brasil, duas manifestações artísticas se sobrepõem a todas as outras: a música popular e o cinema. Embora semelhantes em sua vitalidade, tiveram processos diferentes. A música encontra raízes numa tradição portuguesa infinitamente enriquecida com o influxo africano: o cinema brasileiro, no entanto, nasce apenas de uma fome de modernidade, de uma imperiosa ne-

cessidade de dotar o país de uma arte que conscientemente exprima os seus anseios. Na década passada, pela primeira vez na história do cinema, um país em desenvolvimento impôs uma sua manifestação artística como um resultado coletivo e não individual, excepcional, descompassado do meio que o cerca, como podem ser Villa Lobos, Niemeyer ou Guimarães Rosa, Quando Godard —queira-se ou não, o último inovador da linguagem cinematográfica — pára seu filme *Vent de l'Est* e pede a um diretor brasileiro que indique os caminhos que o cinema futuro deve trilhar, rende justo preito ao esforço de toda uma geração e consagra o ingresso do Brasil no Clube das Nações cinematográficas. Há mais mistérios no mundo, porém, do que entende a nossa vã filosofia. Por exemplo, por que a única cinematografia adulta existente ao sul do Trópico de Câncer veio vicejar em terra brasileira?

Durante os anos 60 o nosso cinema se afirmou como expressão cultural, tanto no plano interno quanto no plano externo, e saiu de um vazio industrial para a turbulência dos últimos anos, com rendas enormes e prejuízos idem. A década que corre, no entanto, se apresenta como um enigma e, como todo enigma que se preza, se não for decifrado, nos devora. O pensamento cinematográfico brasileiro, que conheceu grande atividade nos anos 1955/60, perdeu sua parra durante a década seguinte, o comprometimento de todos foi com o fazer e não com o pensar, hoje, que a cultura passou de moda, ou melhor, está se adaptando aos tempos novos, surge uma nova etapa, uma nova tarefa: o fazer pensando ou pensar fazendo. A crítica cinematográfica dos jornais, por definição, se ocupa dos filmes como fenômenos isolados e, por necessidades conjunturais, deve gastar a maior parte de sua energia na análise de filmes estrangeiros, o feijão-com-arroz da dieta cinematográfica do brasileiro. Uma formação escolástica a impede de pensar o cinema brasileiro além do fato estético, de elevar-se a um nível "cultural", onde o objeto artístico é visto na sua interdependência com as condições sócio-econômicas em que é gerado. Neste momento da cultura brasileira, quando ela está vivendo a um só tempo o Renascimento e a crise da arte moderna, quando ela está ansiosamente procurando suas sínteses, um filme ser "bom" ou "bonito" é menos importante que ele ser "sintomático", isto é, indicativo do seu tempo, do processo histórico de que é fruto. A formação aristocrática dos Intelectuais brasileiros os leva a confundir a representação da realidade com a própria realidade (que aliás nunca é propriamente dita, como dizia um bêbado do Bexiga) e

desconhecer que o cultural supera o estético, A forma denota o ser e na obra de arte o homem de cultura procura a face do seu povo, do agrupamento humano, a que ele pertence e que coloca como sujeito da História e não objeto dela, E isto nada lhe custa, pelo contrário, só lhe acrescenta. Sem negar-se ao prazer lúdico que a obra de arte provoca, a ele não se limita porque o seu mundo é maior que o mundo das sensações. Sua ambição é ser cúmplice do artista e colocarem-se ambos a serviço do novo, do avanço, seu compromisso maior é com o futuro, com seu país, com os semelhantes que os cercam. Por outro lado, políticos, administradores, economistas, técnicos, que têm acesso à realidade e meios para modificá-la, encontram-se numa posição antagônica, porém simétrica: não conseguem desvincular o filme, objeto cultural, do mundo da produção. No que o esteta vê somente a expressão feita forma de um sentimento do mundo, o técnico vê somente uma acumulação de trabalho e matérias-primas. A obsessão tecnocrática substitui o humanismo passadista, mas a percepção do processo continua parcial, truncada. Fazendo uma separação artificial entre utensílios e comportamento, o tecnocrata esquece que os objetivos do bem-estar material são a harmonia social e a integração da personalidade. E nelas a cultura, a arte, têm seu papel a cumprir. As tensões internas e externas, por que passam atualmente países que atingiram o estágio de desenvolvimento pós-industrial, demonstram a necessidade de associar ao progresso material aquele espiritual. Os meios de comunicação de massa se encontram na encruzilhada de uma função higiênica (diversão) com uma função social (informação, isto é, formação). É esta segunda, moderna e misteriosa, que supera a passividade limitada da primeira e confere ao filme, que pode ser um simples produto, a categoria de ato social, civilizatório.

A comunicação é uma revolução dentro da Revolução Industrial. Se é desnecessário encarecer a importância que dia a dia vão assumindo em nossas vidas a televisão, o rádio, a fotografia, a imprensa, a função do cinema hoje é vaga. Sua ambigüidade estrutural (arte/indústria, cultura *cultarmass medium*", imagem/som, ficção/reprodução da realidade, espetáculo/narrativa, etc.) não facilita esta definição, mas exatamente por isso lhe reserva um papel de relevo dentro dos tempos que virão, independentemente da crise porque passa agora. De todos os meios de registro e multiplicação surgidos durante a Era Industrial, o cinema é o único que estabeleceu linguagem e sintaxe próprias. Suas possibilidades de renovação apenas apontam (vide 'Reinvenção do Cinema", Filme Cultura

18). Última das artes a sofrer a ruptura entre a expressão e a comunicação, talvez tenha, por isso mesmo, as condições de voltar a reunir, antes que todas, esses dois lermos. A televisão, profundamente entranhada em nosso cotidiano como foi o cinema entre 1920 e 1950. À parte sua vitalidade como fenômeno social, permanece caudatária da linguagem vi-sual inventada pelo e para o cinema. E o êxito de audiência que os filmes novos e antigos obtêm na televisão indica que a crise não se origina no objeto "filme", mas na maneira de veiculá-lo.

É preciso não esquecer que, desde 1895, a fórmula do espetáculo cinematográfico não evolui, mantendo a mesma tela clássica diante da mesma platéia imóvel que comprou a mesma entrada paga e sentou-se no mesmo recinto fechado.

No plano narrativo, de L'Arroseur Ar-rosé a *II Conformista* (O Conformista), a estrutura permanece a mesma, e o cinema moderno, de Orson Welles e Rosseilini a Carmelo Bene e Andy Warhol, sempre que tentou rompê-la o fez em detrimento da comunicação. Só Max Ophüls, grande, em *Lola Montes*, filme profético, associou o desmonte da narrativa e da relação espaço/tempo ao espetáculo de massas. Quando todos estavam procurando jogar o cinema rio romance (Antonioni, Resnais) ou no teatro (Godard, Rocha), Ophüls — e nisso reencontrava o jovem Eisenstein e o Brecht maduro — superpondo os vários níveis do real, confundindo passado e presente, assumindo o cinema como "representação", o transformava num circo. O cinema "underground" de qualquer origem, quando conseguia romper os diques da narrativa e do espaço/tempo (*Guns of the Trees*, de Jonas Mekas, 1962, *Nostra Signora dei Turca'*, de Carmelo Bene, 1968) conservava sempre, porém, as características paternalistas de "arte para elite" do cinema dito moderno.

Tudo isto está a demonstrar que cinema está pronto, que o cinema arde por uma segunda juventude, porque tem condições de transformar-se na primeira arte pós-moderna, na primeira manifestação da arte futura. Para tanto, é somente necessário que os realizadores compreendam que as necessidades de renovação sintática, visual e narrativa devem ir no sentido de reconhecer no espectador não o inimigo, não o ignorante, mas o objetivo final do impulso que rege a criação da obra de arte, ou seja, na eliminação do dilema comunicação "versus" expressão.

Atualmente existe no Brasil uma indústria cinematográfica em processo de im-

plantação, aberta para o futuro pela garantia de um mercado que se expandirá por muito tempo, graças ao crescimento demográfico, mas desprovida de uma ideologia, isto é, indiferente à missão de descobrir e propagar os valores de sua -civilização". E existe também um movimento cultural-cinematográfico que esgotou na prática suas tendências elitistas, enquanto recuperava o atraso que o cinema brasileiro mantinha em relação ao cinema mundial. Tudo leva a imaginar um encontro destas duas realidades e a prever que o cinema, co-mo arte, como meio de comunicação de massas, conhecerá em nosso país a sua ressurreição.

ANEXO C - REVISTA CULTURA

Cultura, Brasília, v. VI, n. 24, jan. mar. 1977

MERCADO É CULTURA

Gustavo Dahl

Quando Humberto Mauro, na década de 20, em Cataguases, produzia seus filmes, praticamente todo o seu esforço concentrava-se na criação do objeto filmnco. Certa vez, com um filme na lata, ele e vários companheiros, entre os quais Pedro Comello, foram ao Rio de Janeiro tentar colocar esse filme em algum cinema da capital. Muitas vezes,, tentativas como essa não obtinham sucesso, e os filmes ficavam restritos ao público de Cataguases.

Quando, na década de 50 a Vera Cruz organizou uma grande linha de produção, com estúdios, grandes contratos, etc. a noção do processo económico cinematográfico terminava na produção. A distribuição dos filmes da Vera Cruz, como é do conhecimento de todos, foi dada à Columbia Pictures.

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.

Um pouco mais tarde, já amadurecido o Cinema Novo, houve uma tentativa de se adentrar pela comercialização, com a criação de uma cooperativa distribuidora chamada Difilrn.

Quando o Governo brasileiro, através da Embrafilme fomenta — como faz há alguns anos — a produção do cinema brasileiro, o enfoque dado ainda permanece o mesmo, isto é, permanece o mesmo até que seja fundada uma distribuidora. Praticamente, todos os estímulos governamentais ao cinema brasileiro se referem à produção. Isso nos 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.

Cinema entretanto não é um produto da natureza, mas uma empresa humana, e seu

destino, fundamentalmente, é ser projetado numa tela. A referência deve-se ao fato de o processo cinematográfico ser feito em duas etapas: a primeira, a da produção, que pree-xiste à segunda, que é a projeção em uma tela de cinema. Essa segunda parte só muito recentemente vem sendo considerada como de importância fundamental, e eis aí a grande novidade atual do cinema brasileiro. A partir da constituição da sua distribuidura, a Em-brafilme começou a entender que a consequência lógica da produção é a ocupação das telas dos cinemas brasileiros. Tanto que, quando se fala em cinema brasileiro, associa-se quase sempre essa idéia à de produção, esquecendo o conjunto produção—distribuição—exibição, que é a maneira de pensar dos americanos (Zukor, era 1910, quando começou a estruturar suas companhias), franceses (os irmãos Hakim, em 1930), Luís Severiano Ri-beiro, no Brasil, na virada dos anos 50 (ele possuía as salas de exibição e fazia seus fil-mes — através da Atlântida invariavelmente com êxito), e também daqueles exibidores que, entre 1908 e 1913, no Brasil, começaram a produzir filmes para exibição em seus próprios cinemas.

A tela de cinema é um *mass-media*, como é a televisão, como é um jornal. A tela de um cinema não é uma prateleira de supermercado, ela é um instrumento de comunicação. Essa noção do cinema como veículo de comunicação — que é implícita ao próprio cine-ma, isto é, cinema arte industrial, com possibilidade de reprodução ilimitada, com todas as virtudes típicas da fotografia caracterizadas por Walter Benjamin — sofreu, com o surgimento da televisão, uma diminuição quantitativa quanto as suas virtudes de *mass-media*.

Com o passar do tempo, entendeu-se que, embora atingindo um público infinita-mente menor que o público da televisão, o cinema, nessa grande cultura audiovisual que se espalhou no século XX pelo mundo, representa uma vanguarda, o descobrimento das formas. A própria diferença de dimensão entre uma tela de cinema e a de televisão, a diferença de escala, representa de certa forma a maneira pela qual um e outro meio atin-gem o espectador.

Entendido isso, que o cinema cria formas, posteriormente massificadas pela televi-são, observa-se a tela de cinema como meio que não pode ser desprezado. A prova com-plementar disso é o fato de, realmente, ter o cinema espalhado, ao longo do nosso século, os valores da civilização americana no mundo inteiro, como prova o renascimento de

uma certa vitalidade cultural que o cinema americano vem tendo agora.

No Brasil, a vitalidade cultural referida sempre se exerceu no nível da produção. Temos 80 anos de cinema, começamos fazendo documentários (naturais) como os outros países, filmes mudos, rápidos; mais tarde, partiu-se para os longa-metragens; tivemos a fase dos filmes musicais; depois, os dramas, etc. Pode-se dizer que houve sucesso em todas essas fases, que culminaram com o *Dona Flor e seus Dois Maridos* de hoje, mas houve, também, sucessos que não se expandiram como deviam, pela falta de domínio do veículo produtor.

Há ao mesmo tempo, uma equivalência entre a percepção da importância de se ocupar uma faixa do mercado brasileira por lei (112 dias, por ano) e a descoberta feita com o lançamento do filme americano *Tubarão (Jaws)*, da Cinema International Corporation, que de repente “jogou” o teto de mercado quatro vezes acima do normal. Praticamente, houve uma revelação, indicando ser o mercado brasileiro muito maior do que parecia, passando de aproximadamente US\$ 1.000.000 a US\$ 6.000.000, abrindo-se os olhos para essa fórmula tentacular de ocupação do meio pelo cinema brasileiro. Nesse sentido, 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 idéia de espelho, espelho das águas, espelho de uma nacionalidade, é uma idéia que está implícita num conceito de cinema nacional.

Hoje em dia, vemos países que já tiveram uma grande produção cultural, como a Alemanha, debatendo-se, não sem certo desespero, para restaurar o seu cinema. No Brasil, praticamente é como se não tivéssemos acendido a chama olímpica do cinema nacional, que nesse momento ameaça transformar-se num grande incêndio.

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 explícito, é válido dizer que “mercado é cultura”, ou seja, que o mercado cinematográfico brasileiro é, objetivamente, a forma mais simples da cultura

cinematográfica brasileira.

O consumo é uma experiência de fruição. A cultura é uma reflexão, é a fruição da reflexão. Num certo sentido, essa mistura tenta criar a coincidência que existe nos grandes momentos do cinema, aqueles momentos em que, segundo Sales Gomes, espectador tem vontade de, -existindo ou não Deus, sair pela rua grilando que ele (o homem) foi feito a sua imagem e semelhança".

A originalidade do trabalho da Embrafilme e a grande demonstração de visão dada pelo Ministério da Educação e Cultura, sobretudo nesses últimos anos - não oferecendo privilégios à expressão industrial, em detrimento da expressão cultural, nem favorecendo o inverso foi deixar que ambas se casassem.

Quando Carlos Diegues vai ver *Xica da Silva* num cinema da Zona Norte do Rio — a zona proletária — repleto, e a sessão que presencia lhe dá a impressão de uma "festa bárbara", neste momento se rompe a barreira entre consumo e cultura. O que passa a existir é uma cerimônia antropológica. O lazer amalgamado à informação cultural decorrente da produção industrial. O cinema reencontra afinal, na sociedade, a posição que havia perdido.

ANEXO D - REVISTA DE CULTURA VOZES

Revista de Cultura Vozes, v. 64, n. 5, pp. 37-40, jun-jul/1970

Gustavo Dahl: um cineasta em dois <<fronts>>

[Entrevista para José Carlos Monteiro]

JCM – *Em que aspect <<Em Busca do Ouro>> e <<Bravo Guerreiro>> diferem dos filmes de seus companheiros de Cinema Nôvo? Quais ângulos em que se identificam?*

GD – As divergências são principalmente de estilo. O Cinema Nôvo depois de seus inícios realistas lançou-se, sobretudo a partir de << Deus e o Diabo na Terra do Sol>>, num barroco desenfreado procurando atingir a modernidade através da liberdade. A liberdade a mim não me faz falta. Não esqueço nunca a frase de Gide, segundo a qual <<a arte vive dos limites e morre com a liberdade>>. Em suma, são dois filmes classicizantes. Do ponto de vista da aproximação com a realidade a identificação é total, tratando-se de ordenar o real para descobrir-lhe o sentido, histórico é claro.

JCM - *<<O Bravo Guerreiro>> se filia a alguma tradição e política? Segundo Gláuber Rocha, o realismo crítico do filme é absolutamente original em nosso cinema?*

GD – Dentro do Cinema novo ele se filia ao filão dos filmes <<cons- [38] ciência em crise>>, que vem desde <<Canalha...>>, de Miguel Borges, até <<O Desafio>> e <<Terra em Transe>>. Na cultura brasileira o filme encontra sua família estilística em Graciliano, João Cabral, alguns concretos. Quanto à política, embora ela tenha sido desde sempre geradora de ficção, vide Shakespeare, tenho a impressão que a investigação, a reflexão da política como um dado da existência, ou seja, a política como destino ou comportamento moral, é essencialmente sem ligação com o passado. No cinema mundial, o filme se liga-

ria a <<La Chinoise>>, que vi depois de escrever o roteiro, <<La Cina è Vicina>> e <<Nich Versohnt>>, que não vi.

JCM - *O <<approach>> estético – essa liberdade obscena de filmar, como definiu Rogério Sganzerla – de << O Bravo Guerreiro>> foi resultado de teorias prévias ou se plasmou incidentalmente durante as filmagens?*

GD - No <<Bravo Guerreiro>> nada é acidente. O <<approach>> estético, a liberdade obscena de filmar o que quero e como quero, veio das pestanas que queimei e dos fundilhos que eu gastei vendo todos os filmes e lendo todos os livros de cinema. De quinze anos de reflexão sobre cinema. Metade da minha vida, ficou a certeza de que o estilo nasce da aceitação de si mesmo e não do esforço de superar-se. O que não tem nada a ver com desconhecer a técnica e a linguagem, leviandade profissional e artística muito difundida. Filmando eu queria encontrar mais o *meu* estilo que um bom estilo. Eu me dizia sempre que o problema da qualidade não competia a mim de julgar, mas ao espectador. A mim competia ser sincero e fiel a mim mesmo.

JCM - *Que aspectos do Brasil contemporâneo solicitam mais intensamente sua atenção? Como você, na sua posição de cineasta, gostaria de documentá-los filmicamente?*

GD - Do Brasil, o que me interessa é a sua precariedade, a tragédia do subdesenvolvimento, a sua miséria, no sentido filosófico. Em qualquer manifestação da cultura brasileira eu encontro um ponto vulnerável, um ferimento. É um sentimento muito geral que não leva a obsessões narrativas, leva a uma vontade de diversificação temática.

JCM – *Quais os problemas e incompreensões que, na sua opinião, afetam a marcha do novo cinema brasileiro?*

GD – Os problemas são de duas ordens: material e estética. As autoridades brasileiras ainda não estão convencidas de que o cinema brasileiro são os filmes feitos no Brasil e não as salas de exibição e as companhias de filmes estrangeiros. Só um sétimo do mercado brasileiro (56 dias em 365) é que está assegurado ao filme brasileiro e tem gente que acha que é muito. Eu sou daqueles que acho que o abacaxi tem que ser nosso e não importado da Itália ou dos Estados Unidos a preço de banana. A meta seria produzir no Bra-

sil e metade dos filmes aqui exibidos. A dificuldade é fazer as pessoas compreenderem que uma indústria nacional é mais importante que seus gostos cinematográficos.

JCM - *O movimento de Cinema Novo se caracterizou, em parte, pela denúncia do atraso, do subdesenvolvimento, dos extremos de miséria do homem brasileiro, no sertão ou na metrópole. Segundo você, quais os filmes [39] dessa faixa expressaram melhor os impasses do Brasil de hoje?*

GD - <<Terra em Transe>> e <<Fome de Amor>>, filmes contraditórios, que tratam da traição e da mentira. O filme de Gláuber mostra o Brasil como ele é por dentro e não quer se ver e o de Nelson faz a grande divisão entre aqueles que estão na festa, rindo, e os que estão na guerra, chorando.

JCM - *Entre o <<cinema de prosa>> e o <<cinema de poesia>> qual, na sua opinião, aquele que o jovem cineasta brasileiro deveria preferir se, como Renoir, tiver de <<imitar depois ser mais livre?>>*

GD: O <<cinema de prosa>>, que é o cinema de sempre, vide << Belle de Jour>>. O <<cinema de poesia>> está mais comprometido com a arte logo afastada do público. Pasolini é um diretor genial, um grande linguista, mas não é um grande teórico do cinema.

JCM - *Como você encara o cinema político? Deve ser um cinema de constatação ou de transformações? E que significação tem para você, politicamente, fazer cinema no Brasil?*

GD - A transformação pressupõe a constatação e vice-versa. Acho que o cinema político deve ser um cinema de reflexão, de aprofundamento teórico. Mas isto politicamente não tem o menor sentido, na medida que política ou é ação ou simplesmente não é nada. Acho que os filmes políticos são feitos com uma intenção de registro mais sério, os mais sérios, ou com uma intenção de desrecalque, os mais levianos. As pessoas querem substituir pela arte a sua inatividade. Frequentemente quanto menor é a participação dos autores maior é a agressividade dos filmes.

JCM - *A relação filme brasileiro-público tem provocado intensas controvérsias. Como você a encara, vendo o problema sob o prisma de <<O Bravo Guerreiro>>?*

GD – A relação filme brasileiro-público brasileiro sofre logo de um <<handicap>> muito grande. Todo povo não-desenvolvido tenda a menosprezar a si mesmo e aquilo que faz, é uma lei sociológica. Bom é o que vem de fora. Logo, o filme brasileiro por princípio é ruim. Além do que as relação filme-público são difíceis no mundo inteiro. Godard é mais compreendido e gostado aqui do que na França. <<O Bravo Guerreiro>> é um filme distanciado, mas este distanciamento só existe para torná-lo mais claro, mais compreendido, mais amado. O filme foi mostrado até hoje em festivais, onde agradou. O públi- [40] co que tem um mínimo de intimidade com o cinema, com a arte em geral gosta. O grande público porém é sempre uma incógnita.

JCM - <<Em Busca do Ouro>> foi acusado por um crítico de nostálgico e crepuscular, sentimentos que caracterizou como típicos de uma épica de depressão e/ou opressão. <<O Bravo Guerreiro>> motivaria também essa interpretação?

GD - A crítica a <<Em Busca do Ouro>> foi feita de uma maneira extremamente limitada. São exatamente os nossos dialetos que vêm fazer uma separação idealista entre passado e presente. Por exemplo, ser subdesenvolvido é viver o presente como o passado. No momento, o presente é o satélite, a Apolo, a energia atômica, a cibernética, que não são nossos. Nós somos uma incômoda introdução do passado no presente dos outros. Por outro lado, às vezes o passado pode revelar, esclarecer aspectos do presente e mesmo do futuro. <<O Bravo Guerreiro>> é um filme atual e como tanto não é um filme eufórico. O mundo vive momentos graves, não é mais possível viver de mitos, é preciso acabar com a festa de medalhas, com a esperança dourada dos planaltos, com este infeliz aparato de glórias.

JCM – *Que pensa dos outros movimentos de <<cinema novo>> no mundo?*

GD – Cinema Novo como movimento só existe no Brasil, no resto do mundo existem jovens autores, que não agem como um movimento. Marco Bellocchio e Bernardo Bertolucci, parecem ser os mais interessantes.

JCM – *Em seus próximos filmes você pretende seguir a mesma linha crítica de <<O Bravo Guerreiro>> ou vai abrir novas áreas de comunicação & discussão política?*

GD - Eu gostaria de fazer com que cada filme fôsse bem diferente do anterior. Embora eu tenha muitos projetos do gênero <<O Bravo Guerreiro>>, acho que encerrei com o cinema de tema político. Agora quero fazer o contrário de <<O Bravo Guerreiro>>, um filme de ação, espetacular, com sentimentos. Será um musical << Um Alegre Carnaval no País das Maravilhas>>, ou então um filme do cangaço. <<E o Sol Secou o Sangue...>> Acho que a comunicação é mais importante que a discussão. E' melhor dizer pouco a muita gente que muito a pouca gente.

JCM – *A crítica brasileira, no meu entender, tem ajudado ou desservido o Cinema Novo? Por quê?*

GD – Os críticos e entendidos brasileiros pararam de evoluir e se cristalizaram numa estética característica dos tempos de sua adolescência. E', por exemplo, gente que acredita na primazia da imagem e não na encenação no expressionismo, que vêem o cinema com os mesmo olhos que o viam seus primeiros críticos, nos tempos do cinema mudo. Os melhores críticos jovens aparecidos nos últimos anos foram quase todos fazer cinema e só aqueles mentalmente ou realmente sexagenários. Entranhados no seu profundo academismo, a experimentação, às vezes frustrada, mas sempre vivificadora do novo cinema brasileiro os agride. Eles não chegam nem a não gostar, simplesmente não entendem. Então em vez de ajudarem revelando os filmes às próprias pessoas que os fazem, eles simplesmente atrapalham defendendo o único cinema que conhecem e atacando todo mundo.

ANEXO E – SUPLEMENTO LITERÁRIO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Algo de novo entre nós, 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. Sobre tudo 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 os 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 Filmoteca 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 de novo vai pelo cinema brasileiro.

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 perda 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 monstrenginhos órficos. 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 *I vitelloni*, Rossellini não pode mais fazer *Roma, città aperta*, *Paisà*, *Germania anno zero*, *Amore, Francesco*, *giullare di Dio*, *Viaggio in 'taifa*. 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 consuma. 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 vero 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.