



Tânia Regina Leite

Gustavo Dahl:
cartas de um arquivista de filmes

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em História Social da Cultura.

Orientador: Prof. Sergio Bruno Guimarães Martins

Rio de Janeiro
Março de 2018



Tânia Regina Leite

Gustavo Dahl:
cartas de um arquivista de filmes

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Sergio Bruno Guimarães Martins
Orientador
Departamento de História - PUC-Rio

Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida
Departamento de Filosofia - PUC-Rio

Prof. Daniel Pecego Vieira Caetano
Departamento de Artes e Estudos Culturais - UFF

Prof. Augusto César Pinheiro da Silva
Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 28 de março de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Tânia Regina Leite

Graduanda em História pela PUC-Rio, possui ampla experiência profissional em produção cultural, gestão governamental, conteúdo audiovisual, elaboração e implantação de projetos culturais. Trabalhou na Empresa Distribuidora de Filmes - RioFilme, na Agência Nacional do Cinema - Ancine, na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e na TV Brasil.

Ficha Catalográfica

Leite, Tânia Regina

Gustavo Dahl : cartas de um arquivista de filmes / Tânia Regina Leite ; orientador: Sergio Bruno Guimarães Martins. – 2018.

154 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Escrita-de-si. 4. Cinema novo. 5. Manifesto. 6. Vanguarda. I. Martins, Sergio Bruno Guimarães. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

A Gustavo Dahl, *in memoriam*.

A Giovanni Bonelli, por andar ao meu lado, por estar por perto em todos os campos da minha vida e porque não me deixou desistir.

Agradecimentos

A Sérgio B. Martins, por ter acreditado no tema desta dissertação, por me mostrar o caminho e pelo cuidado no trato do meu texto.

A Catarina Dahl, pela generosidade da acolhida, pela confiança e também por me apresentar a escrita preciosa de sua avó, Elza Dahl.

A Jean-Claude Bernardet, pela cessão das três cartas que me levaram a querer fazer este trabalho.

A Patrícia França e Suzana Falcão, pela paciência das inúmeras leituras, pela generosidade da acolhida e por estarem sempre disponíveis para a discussão de ideias.

A Bia Gross, pelo trabalho criterioso com meu texto, mas principalmente por me ouvir com generosidade.

A Henrique Estrada Rodrigues, que me mostrou, pela primeira vez, que eu podia ousar ir além.

A Vera Zaverucha, pelo incentivo e também pelo empréstimo de obras que foram fundamentais para este trabalho.

Ao José Zimmerman, pela generosidade com que compartilhou seu imenso conhecimento sobre o cinema brasileiro.

A Clicia Zarur, pelas palavras incentivadoras.

A Eduardo Raposo, o primeiro a incentivar meu retorno aos estudos.

Ao Miguel Moraes, a maior graça da minha vida, pela paciência com minha falta de talento com a tecnologia.

Aos professores do Departamento de História da PUC-Rio.

Aos funcionários do Departamento de História da PUC-Rio.

Ao CNPq.

Resumo

Leite, Tânia Regina; Martins, Sergio Bruno Guimarães. **Gustavo Dahl : cartas de um arquivista de filmes**. Rio de Janeiro, 2018. 154p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Gustavo Dahl (1938-2011), conhecido principalmente pelo seu trabalho de gestor nas duas principais instituições de cinema no Brasil: a Embrafilme (1975-1979) e a Ancine (2002-2006), começou sua carreira como crítico de jornal e depois cineasta. Este trabalho debruça-se sobre os anos iniciais dessa trajetória quando o então jovem estudante, convidado por Paulo Emílio Sales Gomes, publica o primeiro artigo para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* (1958 -1961) e estende-se pelo período de estudos de cinema na Europa (1960-1964). Como método, privilegia-se a análise dos artigos e as correspondências do período europeu, quando Dahl teve por interlocutores: Paulo Emílio, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade. Na análise dos artigos observou-se o processo de aproximação do jovem crítico paulista com os jovens *bossa novíssimos*, nome que Glauber Rocha utilizou para nomear o grupo de diretores cujos primeiros filmes deram origem ao movimento. Na análise das cartas foi possível um entendimento mais alargado das relações entre Dahl e os jovens diretores de modo a ressaltar as diversas fases desse processo de aproximação, da desconfiança inicial para a profunda cumplicidade na defesa do novo cinema brasileiro. Por esta intersecção, foi possível apreender a atuação estratégica de Dahl na origem do Cinema Novo. Em jogo, o desejo de modernização do cinema brasileiro e sua inserção nas vanguardas artísticas da década de 1960, em consonância com os jovens cinemas do período: a *nouvelle vague* francesa, o cinema independente americano e o cinema revolucionário cubano.

Palavras-chave

Escrita-de-si; Cinema Novo; Manifesto; Vanguarda.

Abstract

Leite, Tânia Regina; Martins, Sergio Bruno Guimarães. (Advisor). **Gustavo Dahl: letters from a film archivist**. Rio de Janeiro, 2018. 154p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Gustavo Dahl (1938-2011), known mainly for his managerial work at the two major Brazilian film institutions: Embrafilme (1975-1979) and Ancine (2002-2006), began his career as a film critic in newspapers and then became a filmmaker. This work focuses on the early years of this trajectory when the then young student, invited by Paulo Emílio Sales Gomes, publishes the first article for the Literary Supplement of the newspaper O Estado de S. Paulo (1958 -1961) and extends for the period of film studies in Europe (1960-1964). As a method, the analysis of articles and correspondence of the European period is favored, when Dahl had as interlocutors Paulo Emílio, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni and Joaquim Pedro de Andrade. In the analysis of the articles, we observed the process of approaching the young São Paulo critic with the Young *bossa novissimos*, as Glauber Rocha used to name the group of directors whose first films gave rise to the movement. In the analysis of the letters it was possible to have a broader understanding of the relationship among Dahl and the young directors in order to emphasize the different phases of this process of approximation, from initial mistrust to deep complicity in the defense of the new Brazilian cinema. Through this intersection, it was possible to apprehend Dahl's strategic performance at the origin of Cinema Novo. At stake was the desire for the modernization of Brazilian cinema and its insertion in the artistic avant-garde of the 1960s, in consonance with the young cinemas of the period: the French *nouvelle vague*, the American independent cinema and the Cuban revolutionary cinema.

Keywords

Writing-of-him; New Cinema; Manifest; Vanguard.

Sumário

1. Introdução	11
2. A origem de todos nós é sempre o cineclube	33
2.1. Eles fizeram filmes, nós fizemos Delírio	36
2.2. A gente ficava se lendo e se sacando! De longe!	45
3. Porque bem ou mal, a nossa atividade cinematográfica tem sido literária	54
3.1. Não se esqueça de seu país. Veja se politiza o Gustavo	59
3.2. Te digo, Gustavo está 100 por cento	68
4. Minha capacidade de ação se exerce sobre um terreno brasileiro	78
4.1. Se eu te contar como sou hoje, verás muito melhor como sou hoje e como eu era ontem	85
4.2. Já era hora de sair o manifesto	94
5. Considerações finais	107
6. Referências bibliográficas	112
Anexos	124

Lista de figuras

Figura1: Programa da primeira aula de Paulo Emílio Sales Gomes	43
Figura 2: Capa e contracapa do primeiro número da Revista <i>Delírio</i>	49
Figura 3: Carta de Dahl para Bernardet, 1/11/60	58
Figura 4: Primeira folha do relatório sobre o Festival de Sta. Margherita	76

A certa altura da vida, vai ficando possível dar balanço no passado sem cair em autocomplacência, pois nosso testemunho se torna registro da experiência de muitos, de todos que, pertencendo ao que se denomina uma geração, julgam-se a princípio diferentes uns dos outros e vão, aos poucos, ficando tão iguais, que acabam desaparecendo como indivíduos para se dissolverem nas características gerais da época.

Antônio Cândido, 1967

1. Introdução

Por enquanto no meu passaporte está escrito “profissão: arquivista de filmes” e não “cineasta”. E isto me basta. Tenho bastante problemas hoje para não pensar nos futuros.

Gustavo Dahl¹

Esta dissertação debruça-se sobre os anos iniciais do movimento Cinema Novo, prioritariamente no período que vai de 1958 até 1963. Os eventos acontecidos durante esses anos foram determinantes na trajetória cinematográfica de um dos atores do movimento, o jovem Gustavo Dahl, personagem central deste trabalho. É a partir de seu ponto de vista, expresso em cartas e artigos, que construiremos a nossa narrativa. Em 1958, Dahl participou da criação do cineclubes do Centro Dom Vital, frequentou o curso para dirigentes de cineclubes na Cinemateca Brasileira e publicou o primeiro artigo no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. E 1963 foi o ano em que Dahl terminou os cursos de cinema na Europa – no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma (1960-1962), e no *Musée de L’Homme*, em Paris (1963).

Para reconstruir essa trajetória, tomamos como fonte documental os escritos de Dahl no período: as correspondências com Jean-Claude Bernardet, Glauber Rocha e Paulo Emílio Sales Gomes e os artigos do Suplemento Literário. Como documentação complementar, cartas e artigos dos demais personagens, além de entrevistas e biografias. Entre 1960 e 1964, Dahl foi estudar cinema na Europa. Foi primeiro para Roma, no segundo semestre de 1960, com uma bolsa de estudos para o curso no *Centro Sperimentale* e, no final de 1962, para Paris, com bolsa para o curso de cinema etnológico no *Musée de l’Homme*. Voltou para o Brasil em março de 1964. O conjunto epistolar do período europeu é formado por vinte e quatro cartas², sendo que o único completo é o da correspondência de

¹ DAHL, Carta para Paulo Emílio Sales Gomes, 21 de fevereiro de 1963.

² Relação das 24 cartas: 1. Carta de Gustavo Dahl para Glauber Rocha, Roma, 31 de janeiro de 1960; 2. Carta de Paulo Emílio Sales Gomes para Gustavo Dahl, São Paulo, 22 de outubro de 1960; 3. Carta de Gustavo Dahl para Jean-Claude Bernardet, Roma, 1º de novembro de 1960; 4. Carta de Paulo Emílio para Gustavo Dahl, São Paulo, 14 de março de 1961; 5. Carta de Paulo Emílio Sales Gomes para Gustavo Dahl, São Paulo, 6 de abril de 1961; 6. Carta de Paulo Emílio Sales Gomes para Gustavo Dahl, São Paulo, 9 de junho de 1961; 7. Carta de Glauber Rocha para Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade, Salvador, 13 de junho de 1961; 8. Carta de

Gustavo Dahl com Paulo Emílio Sales Gomes – as cartas escritas pelo conservador-chefe da Cinemateca, cargo ocupado por Paulo Emílio no período, tinham as cópias arquivadas pela secretária da instituição. Da correspondência que Dahl manteve com Jean-Claude Bernardet, só restaram quatro cartas, três delas foram escritas por Dahl e apenas uma por Bernardet. Das cartas trocadas por Dahl com Glauber Rocha, tivemos acesso às cinco que foram publicadas no livro *Glauber Rocha – cartas ao mundo* e uma que se encontra no acervo da família Dahl.

Apesar da proposta deste texto não ser a análise detalhada de cada uma dessas cartas, a escolha de trabalhar com um texto “tão escorregadio e indefinível como o epistolar”³ exige que se façam algumas considerações preliminares. É fato que nas últimas décadas, principalmente a partir dos anos 1990 no Brasil, tem ocorrido um aumento impressionante no número de obras dedicadas à publicação de cartas: de escritores, poetas e de inúmeros “personagens notáveis”, assim como na quantidade de estudos sobre o assunto.⁴ Parte significativa dessas publicações situa-se no campo da literatura, com destaque para os estudos sobre as correspondências dos *modernistas* da década de 1920. Em menor quantidade, aparecem os estudos dedicados às pesquisas históricas que fazem uso das cartas como documentação. Entre estes, a Revista *Estudos Históricos* que em 1998

Gustavo Dahl para Jean-Claude Bernardet, Roma, 29 de agosto de 1961; 9. Carta de Paulo Emílio Sales Gomes para Gustavo Dahl, São Paulo, 1º de novembro de 1961; 10. Carta de Paulo Emílio Sales Gomes para Gustavo Dahl, São Paulo, 27 de dezembro de 1961; 11. Carta de Paulo Emílio Sales Gomes para Gustavo Dahl, São Paulo, 10 de julho de 1962; 12. Carta de Gustavo Dahl para Paulo Emilio Sales Gomes, Roma, 25 de julho de 1962; 13. Carta de Paulo Emilio Sales Gomes para Gustavo Dahl, São Paulo, 28 de agosto de 1962; 14. Carta de Gustavo Dahl para Paulo Emilio Sales Gomes, Roma, 15 de setembro de 1962; 15. Carta de Gustavo Dahl para Jean-Claude Bernardet, Roma, 14 de outubro de 1962; 16. Carta de Jean-Claude Bernardet para Gustavo Dahl, São Paulo, 23 de outubro de 1962; 17. Carta de Paulo Emílio Sales Gomes para Gustavo Dahl, São Paulo, 16 de janeiro de 1963; 18. Carta de Gustavo Dahl para Paulo Emílio Sales Gomes, Paris, 21 de fevereiro de 1963; 19. Carta de Gustavo Dahl para Glauber Rocha, Paris, 10 de março de 1963; 20. Carta de Paulo Emílio Sales Gomes para Gustavo Dahl, São Paulo, 3 de abril de 1963; 21. Carta de Gustavo Dahl para Glauber Rocha, Paris, (provavelmente junho) de 1963; 22. Carta Gustavo Dahl para Glauber Rocha, Paris, 10 de outubro de 1963; 23. Carta de Paulo Cesar Saraceni para Gustavo Dahl, Rio de Janeiro, (provavelmente janeiro) de 1964; 24. Carta de Gustavo Dahl para Paulo Emilio Sales Gomes, Paris, Reis (6 de janeiro) de 1964. Em relação à carta 1, discordamos da data com que foi publicada no livro *Glauber Rocha – cartas ao mundo* (1997) porque ela não condiz com as informações contidas em seu interior. Cf. ROCHA, Glauber. *Glauber Rocha – Cartas ao mundo*, p.114-20.

³ DIAS, *Cartas provincianas*: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira, p.270.

⁴ Como exemplo, cito: GALVÃO e GOTLIB. (Orgs.) *Prezado senhor, Prezada senhora*: estudos sobre cartas; SANTIAGO, Suas cartas, nossas cartas. In: SANTIAGO, Carlos & Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade; TERESA revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH – USP, n.8/9.

dedicou uma edição ao “Arquivos pessoais”⁵ e duas coletâneas organizadas pela historiadora Angela de Castro Gomes: a primeira, no livro *Escrita de si, escrita da história*⁶, com textos voltados para o debate das relações entre história e memória, através da escrita de si; e a segunda, no livro *Em família: a correspondência de Oliveira Lima e Gilberto Freyre*⁷, que reúne as 180 cartas que os dois intelectuais trocaram no período de 1917 a 1928. As considerações apresentadas pela historiadora, assim como as proposições de Philippe Lejeune⁸ sobre “o pacto autobiográfico”, foram fundamentais para a forma como lidamos com esta documentação.

A prática da correspondência pessoal, assim como outras formas de *escrita de si*⁹, expande-se com a afirmação, na sociedade moderna, do valor do indivíduo e a construção de novos códigos de relações sociais de intimidade, processo que levou a uma maior espontaneidade das formas de expressão dos sentimentos como a amizade e amor. A escrita das cartas se diferencia das outras formas de escrita autorreferencial, como a autobiografia, pelo fato delas terem, a priori, um destinatário específico com quem se vai estabelecer relações. A carta implica uma interlocução, um jogo interativo entre quem escreve e quem lê, um “dar-se a ver” que é ao mesmo tempo um “sendo visto”, que permite uma forma de presença, até mesmo física, muito especial. Citemos como exemplo o depoimento de Gustavo Dahl em carta ao amigo Jean-Claude Bernardet: “Tua carta quebrou o encanto, te reconheço (...) O traço da mão, o gesto, ainda que peso molemente caído sobre a letra e transmitido ao papel, conservando ainda a carga orgânica”.¹⁰

Há nas cartas, também, um outro elemento que, mesmo antes da leitura de seu conteúdo, permite ao destinatário antecipar algumas informações – nos referimos à materialidade da carta. Por exemplo, as cartas escritas sem nenhuma outra intenção senão a de enviar notícias sobre si, sobre a família, sobre a vida comezinha em seu fluir sem atropelos eram frequentemente escritas durante os intervalos das tarefas diárias, nos quais o missivista teria o tempo de espera, de

⁵ Revista *Estudos Históricos*, Arquivos pessoais.

⁶ GOMES, *Escrita de si, escrita da história*.

⁷ Id., *Em família: a correspondência de Oliveira Lima e Gilberto Freyre*.

⁸ LEJEUNE, *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*.

⁹ Sobre o conceito de “escrita de si”, conferir o estudo de Michel Foucault “A escrita de Si”. In: FOUCAULT, *Ditos e escritos*, p.140-58.

¹⁰ DAHL, Carta para Jean-Claude Bernardet, 29 de agosto de 1961.

reflexão, de cogitar sobre aquele assunto, de pensar naquela pessoa, características que eram imediatamente percebidas, seja pelo peso do envelope, cartas mais longas exigiam mais folhas, pela letra caprichada e até mesmo pela qualidade do papel. Em outras, a aparência avisa de imediato: trata-se de assunto urgente, o envelope com menos peso que o habitual, a letra pouco caprichada, não há tempo para cuidados, rasga-se o envelope na busca ansiosa pelas notícias. Nem sempre as cartas urgentes são portadoras de más notícias. Por exemplo, da cidade de Furnas, no dia 2 de junho de 1960, Elza Dahl teve urgência em escrever para Gustavo Dahl, seu filho. Não em função de algum problema, mas somente porque “foi tal a minha euforia ao ler o teu segundo artigo, que achei bom, muito bom mesmo, que tive que sentar-me e escrever uma fan letter exteriorizando o meu entusiasmo”. Ou ainda, no dia 26 de maio de 1961, da pequena cidade italiana de Santa Magherita Ligure, os amigos Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl e Paulo César Saraceni, estavam tão ansiosos para compartilhar com o amigo Glauber Rocha as boas notícias do festival de cinema, que deram um jeito de escrever no primeiro papel encontrado: “Este papel aqui a gente pegou no bar do hotel para escrever a você enquanto Vanja Orico e outras brasileiras dão um recital de canto e poesia”¹¹.

De modo geral, a carta é um tipo de “discurso multifacetado” que acumula temas e informações, muitas vezes sem ordenação e sem finalização, que simboliza a ideia de produção e expressão de um “eu” profundo, subjetivo, autêntico, da manifestação de um indivíduo que conquistou o direito de expressar a “verdade” de seus sentimentos e de suas ações. As cartas mobilizadas neste trabalho nem sempre foram escritas “sem finalização” – na verdade, quase nunca – e reside aí grande parte de seu valor como documento da movimentação cinematográfica daquele período. Ivana Bentes, no texto de introdução à coletânea de cartas de Glauber Rocha, define bem a importância dessas cartas na origem do Cinema Novo:

Nas cartas desse período, acompanhamos a gênese do Cinema Novo. Mais do que isso, a articulação e sincronização do movimento é feita através das correspondências. Cria-se uma rede epistolar com estratégias precisas, que iriam concretizar o desejo de transformação política e estética. Lendo a correspondência fica claro como a geografia do Cinema Novo se configura:

¹¹ ANDRADE, Carta para Glauber Rocha, 26 maio de 1961, p.154.

Glauber entre a Bahia e o Rio; Paulo César Saraceni na Itália; Gustavo Dahl entre Roma e Paris; Joaquim Pedro de Andrade pela Europa. No Rio, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, David Neves, Luís Carlos Barreto, Leon Hirszman, Walter Lima Jr., Zelito Viana, Ruy Guerra. Essa base geográfica – o circuito Bahia-Rio-Europa integrado pelas cartas, com São Paulo um pouco à margem (Roberto Santos, Paulo Emilio Sales Gomes...) – é decisiva para o Cinema Novo acontecer como movimento.¹²

Indo ao encontro dessa abordagem, detalharemos essa rede epistolar, jogando luz sobre um personagem que permaneceu às margens dos “estudos canônicos” sobre a origem do Cinema Novo. Nesses estudos, o missivista Gustavo Dahl sempre foi considerado um apêndice do missivista Glauber Rocha, perdendo-se a oportunidade de acompanhar, para além dos temas tratados nas correspondências com Rocha, uma série de outras questões relacionadas aos anos em que a ação de alguns poucos jovens resultou na inserção internacional dos primeiros filmes do movimento, a partir do ponto de vista daquele que é até hoje considerado, o “estrategista do Cinema Novo”¹³.

Nas cartas de Dahl a Bernardet, é possível ver o desenvolvimento de uma narrativa de si muito diferente daquelas encontradas nas cartas aos demais interlocutores. Havia em todas ela, é claro, o desejo de se “manifestar para si mesmo e para os outros”, de se fazer presente “como uma espécie de presença imediata e quase física”¹⁴, mas somente com Bernardet havia a intimidade necessária para a liberdade do que Foucault descreveu como “a escrita da relação consigo: as interferências da alma e do corpo (as impressões mais do que as ações) e as atividades do lazer (mais do que os acontecimentos exteriores); o

¹² BENTES, O devorador de mitos. In: ROCHA, *Glauber Rocha* – Cartas ao mundo, p.24.

¹³ Nos dias que se seguiram à morte de Gustavo Dahl, ocorrida em 26 de junho de 2011, os jornais publicaram matérias sobre sua trajetória no cinema brasileiro, destacando sua atuação como teórico e estrategista e, mais especificamente, sua atuação como “estrategista do Cinema Novo”. O jornal *O Estado de São Paulo*, por exemplo, escreveu: [Gustavo Dahl] Tornou-se um dos grandes formuladores da política cinematográfica no País, sendo considerado um dos “estrategistas do Cinema Novo”. Desde jovem, Dahl tinha a vocação para a política cinematográfica [...] era, do grupo dos cinemanovistas, quem melhor articulava as estratégias de divulgação do novo cinema brasileiro pelo mundo. Dahl entendia, com lucidez, que a divulgação dos filmes no Brasil passava pela sua exposição no circuito internacional de festivais”. (Cf. Luiz Zanin Oricchio, *O Estado de S. Paulo*, 28 Junho 2011, <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-morte-de-gustavo-dahl-imp-737814>). O que pretendemos mostrar neste trabalho é que durante os anos em que Dahl estudou cinema na Europa, no início da década de 1960, sua atuação não ficou restrita à “divulgação do novo cinema brasileiro pelo mundo”. Dahl foi um defensor intransigente do grupo de jovens diretores brasileiros e sua atuação se deu tanto no debate de ideias durante as mesas nos festivais internacionais, quanto na escrita de artigos para o *Suplemento Literário do O Estado de S. Paulo* e ainda na logística da distribuição das cópias dos filmes no mercado europeu. Ao utilizarmos a expressão “estrategista do Cinema Novo” é a esse conjunto de atuações que nos referimos.

¹⁴ FOUCAULT, *Ditos e escritos*, v.5, p.152.

corpo e os dias”¹⁵. Nelas, por exemplo, inexistem as hierarquias que se fazem presentes nas demais: possuem ambos a mesma idade, nasceram em outros países e foram morar em São Paulo, escreviam críticas de cinema e tinham Paulo Emílio Sales Gomes como guru. Além disso, nenhum dos dois tinha tido até então qualquer experiência com o set de filmagem. Para o amigo escrevia com mais franqueza e liberdade, fazia confidências, expunha em detalhes as crises com a mãe, com a namorada, com a escrita, com Glauber, com o cinema, das dores sentidas ao longo do processo de constituição de sua nova identidade. Foi para Bernardet que escreveu a mais longa carta do conjunto encontrado, 16 folhas, carta que mais tarde foi por ele mesmo definida como “a verdadeira carta” ou “a carta monstro” (de agosto de 1961).

Na troca de cartas com Paulo Emílio Sales Gomes as hierarquias estavam presentes nas relações mestre/aprendiz e patrão/empregado. Havia mesmo uma certa tensão que se aprofundou ao longo dos três anos com o ganho de independência do aprendiz em relação ao mestre. Dahl assumia por vezes o personagem de funcionário da cinemateca; nesses momentos a narrativa se configurava como relatório de prestação de contas, no qual contava, então, sua atuação nos encontros internacionais das cinematecas, nos congressos sobre preservação de filmes ou nos debates nos festivais de cinema. Em outras, assumia o papel de jovem contestador, reclamava quando percebia na posição do crítico um alinhamento às posições conservadoras da “velha geração” do *Grupo Clima*¹⁶ e cobrava do mestre maior clareza em relação ao novo cinema brasileiro.

Nas cartas a Glauber Rocha, as hierarquias seguem presentes: apesar de serem da mesma idade, o jovem baiano já tinha feito filmes e era dono de produtora, enquanto o paulista continuava a estudar cinema e era apenas seu

¹⁵ Ibid., p.155.

¹⁶ Fundada em maio de 1941 por um grupo de jovens intelectuais, egressos das primeiras turmas da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, a revista *Clima* foi primeiramente uma ideia do crítico e diretor de teatro Alfredo Mesquita, irmão de Julio de Mesquita, diretor de *O Estado de S. Paulo* e um dos criadores da USP. Os amigos Lourival Gomes Machado e Antonio Candido de Mello e Souza foram os primeiros a entusiasmarem-se com a ideia da revista e foram os responsáveis pelos convites a Décio de Almeida Prado, Gilda Rocha (mais tarde Mello e Souza), Ruy Coelho e Paulo Emilio Sales Gomes. Em seus 16 números, com cerca de mil exemplares por edição, em formato de livro, a revista *Clima* voltou-se para a cobertura cultural da cidade de São Paulo e da produção intelectual em geral. O último número, 16, foi publicado em novembro de 1944. Cf. LORENZOTTI, *Suplemento Literário, que falta ele faz!* 1956-1974 do artístico ao jornalístico: vida e morte de um caderno cultural, p. 15-28.

representante na Europa. De um outro lado, o conflito geracional foi substituído pelo conflito ideológico: o posicionamento radical e o discurso agressivo de Rocha iam frequentemente, de encontro à posição mais “centrista” de Dahl, ou como ele mesmo escreveu a Bernardet: “no fundo minha posição mais *souple* é também mais cômoda”¹⁷. Em função de seu compromisso como representante comercial da produtora de Glauber, as cartas funcionavam também como relatórios sobre a circulação internacional da cópia de *Barravento*. Essas cartas, assim como as trocadas com Paulo Emílio, ajudam a reforçar seu papel de estrategista.

Em 1960, a bolsa para o curso no *Centro* foi conquistada, segundo Dahl, “por méritos e por batalhas”¹⁸ junto à Embaixada da Itália e também graças aos esforços de Paulo Emílio Sales Gomes. Para o conservador-chefe da Cinemateca, a viagem de Dahl seria uma oportunidade do jovem assistente ter uma “compreensão do geral” e mesmo se depois ele resolvesse fazer cinema, isso não o impediria de ser “mais um soldado da causa”.¹⁹

Naquele anos, eram diversas as frentes nas quais Paulo Emílio atuava na tentativa de dar à Cinemateca Brasileira uma fonte de recursos regulares. Em 1959, com a inclusão de seu nome no quadro de funcionários da instituição – o relatório de julho de 1959 listava um total de oito funcionários, incluindo um contínuo e um faxineiro – Gustavo Dahl passou a acompanhar Rudá de Andrade em suas peregrinações pelas salas dos deputados. Paulo Emílio contava com o assistente ainda em outra batalha, a consolidação do Departamento Brasileiro. Criado em 1958 para cuidar dos assuntos relacionados ao cinema nacional, o setor vinha aos poucos mapeando a produção de filmes brasileiros: cinejornais, a grande maioria, mas também cópias de curtas e de longas-metragens.²⁰ Ao contrário de Rudá de Andrade, que foi contra a viagem pois receava que na volta Dahl trocasse a Cinemateca pelos *sets* de filmagem, Paulo Emílio viu ali a oportunidade de ter na Europa uma pessoa com capacidade para representar os

¹⁷ DAHL, Carta para Jean-Claude Bernardet, 14 de outubro de 1962.

¹⁸ DAHL, Entrevista. *Programa Luzes, Câmera* nº 51, f.6.

¹⁹ DAHL, Entrevista. *Programa Luzes, Câmera* nº 51, f.6.

²⁰ Cf. COELHO, *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais*.

interesses da instituição junto aos congressos da Federação Internacional de Arquivos de Filmes – FIAF.

Paulo Emílio não foi o único a apostar na atuação de Dahl nas batalhas no exterior em favor do cinema brasileiro, Glauber Rocha foi outro interessado em arregimentar mais um soldado para sua causa. Mas com uma diferença: enquanto Paulo Emílio contava com a atuação de Dahl em assuntos relacionados ao passado do cinema brasileiro, Rocha contava com sua atuação em relação ao futuro do cinema brasileiro. Até pouco antes de sua viagem, Dahl nunca havia tido um encontro pessoal com Rocha, conhecia suas opiniões porque era leitor do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*²¹, onde o diretor baiano publicava seus artigos: “a gente ficava se lendo e se sacando! De longe!”²². O primeiro encontro aconteceu por intermédio do diretor Trigueirinho Neto²³, que conhecera Rocha em Salvador durante as filmagens do longa-metragem *Bahia de todos os santos*. O encontro foi em um restaurante japonês. Passada a desconfiança inicial em função do estranhamento provocado pelos estilos diferentes: “Gustavo repara na estranheza de um gorro de lã em Glauber, que faz troça do seu terno e das abotoaduras”²⁴, os dois fazem planos para o futuro e Dahl sai do encontro com duas missões: procurar por Paulo César Saraceni²⁵ em Roma e fazer as articulações necessárias para ajudar a divulgar o novo cinema na Europa: “Em São Paulo eu já havia falado com o Glauber, ensaiando uma articulação, daqui da Europa ela foi feita junto com o Paulo César”²⁶.

O passado e o futuro do cinema brasileiro. Foi entre essas duas temporalidades que Dahl atuou por mais de meio século. Ao longo desse trabalho vamos apresentar alguns elementos do início dessa trajetória, em que o passado e o futuro do cinema brasileiro foram bandeiras levantadas de forma ardorosa pelo

²¹ Nessa dissertação usaremos a sigla SDJB como abreviatura para *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*.

²² SCHVARZMAN, *Ensaio de uma autobiografia*, p.6.

²³ José Hipólito Trigueirinho Netto nasceu em São Paulo em 1931, foi roteirista, diretor e produtor cinematográfico. Em 1960, filmou na Bahia o seu único filme, o longa-metragem *Bahia de Todos os Santos*, lançado em março de 1961.

²⁴ SCHVARZMAN, *Ensaio de uma autobiografia*, p.6.

²⁵ Glauber Rocha refere-se ao carioca Paulo César Saraceni. Em 1960, Saraceni viajou para a Itália meses antes de Gustavo Dahl, também com bolsa de estudo para o curso de Cinema no *Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma*. Antes da viagem, Saraceni havia filmado *Arraial do Cabo*, em parceria com Mário Carneiro.

²⁶ DAHL, *Carta para Jean-Claude Bernardet*, 29 de agosto de 1961.

jovem soldado. Nos últimos anos de vida, Dahl alternou períodos nos quais seus esforços estiveram voltados para o futuro do cinema, como por exemplo, quando sua atuação foi decisiva na criação da primeira agência reguladora do audiovisual no Brasil, a *Agência Nacional do Cinema – Ancine*²⁷; em outros, nos quais a preocupação com o passado predominou, temos como exemplo sua última atuação como gestor institucional, quando, à frente do Centro Técnico do Audiovisual – CTAv²⁸, batalhou para a construção do Arquivo de Matrizes, local de preservação dos filmes. Alternando as duas temporalidades, Dahl nunca perdeu de vista o presente do cinema brasileiro.

Em 1975, iniciou sua carreira de gestor institucional na Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme)²⁹, assumindo a Superintendência de Comercialização – SUCOM. Foi durante sua gestão (1975-1979) que o cinema brasileiro alcançou um desempenho inédito: conquistou 35% do *market share*, o que significa dizer que, pela primeira vez, uma distribuidora foi capaz de posicionar-se ao lado, e não abaixo, das poderosas distribuidoras internacionais – as chamadas *majors*.

²⁷ A Agência Nacional do Cinema – Ancine, autarquia sob regime especial, criada pelo art. 5º da Medida Provisória no 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, dotada de autonomia administrativa e financeira, vinculada ao Ministério da Cultura pelo Decreto no 4.858, de 13 de outubro de 2003, com prazo de duração indeterminado, tem por objetivo institucional o fomento, a regulação e a fiscalização das atividades cinematográficas e videofonográficas, de acordo com o estabelecido pelo Decreto nº 4.121, de 7 de fevereiro de 2002, e pelas políticas e diretrizes emanadas do Conselho Superior do Cinema. Fonte: www.ancine.gov.br

²⁸ O CTAv nasceu de uma parceria entre a Embrafilme e o National Film Board (NFB), do Canadá. Um acordo de cooperação técnica, assinado em 1985, possibilitou a criação do Centro Técnico Audiovisual, que na época era vinculado à Diretoria de Operações Não Comerciais da Embrafilme (DONAC). Desde 2003, o Departamento de Cinema e Vídeo (Decine-CTAv) foi incorporado à estrutura da Secretaria do Audiovisual – órgão da administração direta do Ministério da Cultura. Como Gerência da SAV, assume a denominação de Centro Técnico Audiovisual (CTAv/SAV/MinC). Fonte: www.ctav.gov.br.

²⁹ Empresa Brasileira de Filmes S/A, a Embrafilme – criada pelo Decreto nº 862, de 12 de dezembro de 1969, originalmente como distribuidora de filmes brasileiros no mercado externo. A partir de 1973, o governo brasileiro investiu na reestruturação técnica e administrativa da empresa alterando o seu perfil para que a empresa pudesse atuar como distribuidora comercial em duas frentes: na distribuição de filmes prontos e na produção de novos filmes. Durante a gestão de Roberto Farias (1974), foi aprovada a Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975, que ampliava os poderes da Embrafilme e criava o Concine, órgão normatizador e regulador da atividade. Nessa nova conjuntura, a empresa passou a acumular funções culturais, industriais e comerciais, atuando nos seguintes setores: coprodução, aquisição e importação de filmes, comercialização (distribuição e exibição de filmes no Brasil e no exterior), financiamento à indústria cinematográfica, promoção de filmes em festivais nacionais e estrangeiros, criação de subsidiárias, pesquisa, recuperação e conservação de filmes, produção, coprodução e difusão de filmes educativos, científicos, técnicos e culturais, formação profissional, documentação e publicação e manifestações culturais. A multiplicidade de atividades tornou a empresa uma máquina cara e pesada, o que acabou por facilitar a sua dissolução no início do governo Collor de Mello, através do Decreto nº 99.226, de 27 de abril de 1990. Fonte: *Coleção Cadernos de Pesquisa: Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.cena.ufscar.br/wp-content/uploads/embrafilme.pdf> Acesso em: 12 set 2017.

Frustrada a tentativa de assumir a presidência da Embrafilme, assumiu funções em instituições de classe: foi presidente da Associação Brasileira de Cineastas – ABRACI (1981-1983), do Conselho Nacional de Cinema – CONCINE (1985-1987) e do Conselho Nacional de Direitos Autorais – CNDA (1989-1990), além de consultor da Federação Nacional das Empresas Exibidoras - FENEC (1990-1992). Ao longo dos anos 1990, trocou a atuação institucional pela reflexão, nesse período escreveu artigos para o *Jornal do Brasil* pondo em discussão o modelo de intervenção estatal no cinema brasileiro. Retornou à esfera política a partir de 1999, quando assumiu a coordenação do III Congresso Brasileiro de Cinema – III CBC (Porto Alegre, entre 28 de junho e 1º de julho de 2000) e com ela a missão de reorganizar politicamente a “classe”. O mesmo aconteceu no ano seguinte, com a realização do IV CBC (Rio de Janeiro, 14 a 17 de novembro de 2001). Com a “Repolitização do Cinema Brasileiro” (título do seu discurso na abertura do III CBC), Dahl

liderou o processo de recuperação do cinema brasileiro através de suas intervenções institucionais e de sua gestão à frente do Congresso, do GEDIC (Grupo de Estudos para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica, formado pelo presidente Fernando Henrique Cardoso, em 2001) e finalmente tornando-se o primeiro presidente da Ancine, em 2002.³⁰

Uma trajetória com esta extensão impõe necessariamente um recorte. O nosso foi determinado pelo fato de acreditarmos que, apesar do relacionamento de Gustavo Dahl com o cinema ter começado antes de 1958 e terminado muito tempo depois de 1963, foi precisamente neste intervalo que se deu o surgimento do “Dahl estrategista do Cinema Novo”, personagem que o acompanharia por toda a vida. Paradoxalmente, apesar de ser esse o limite de sua atuação enquanto *cinemanovista*, não são muito os estudos em que podemos encontrar detalhes de quais teriam sido essas “estratégias”. Talvez seja essa a maior contribuição desse trabalho: tirar da sombra o jovem Gustavo Dahl quando o assunto for a origem do Cinema Novo.³¹

³⁰ Declaração de Carlos Diegues à *Revista Filme Cultura*, v.11, p.11.

³¹ Na historiografia clássica sobre o Cinema Novo, o espaço dedicado ao estudo da atuação de Dahl nos anos iniciais do movimento é eclipsado pela relevância dada aos outros personagens, prioritariamente a Glauber Rocha, cujo protagonismo inegável acabou ofuscando as demais narrativas; a ausência do país, a entrada tardia no grupo de diretores de longas-metragens – *O Bravo Guerreiro* foi lançado somente em 1968 – e o relativo fracasso comercial e de crítica foram

Uma outra contribuição para os estudos sobre esse período poderá vir da apresentação de aspectos de sua biografia. Sem perder de vista todas as singularidades de que foi feita a história do indivíduo Gustavo Dahl, recuperar algumas das experiências que foram marcantes em sua trajetória pode contribuir para a sistematização de informações sobre experiências compartilhadas por outros jovens³² entre o fim da década de 1950 e o início da década de 1960, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo.

No início de 1960, quando Glauber Rocha foi ao encontro de Gustavo Dahl em São Paulo, determinado a fazer do jovem crítico um soldado da causa do novo cinema brasileiro, ele foi movido pelo desejo de ampliar as possibilidades de inserção dos novos filmes, os curtas-metragens que ele e seus amigos tinham acabado de dirigir, no mercado internacional. Nesse sentido, o fato de Paulo César Saraceni e de Gustavo Dahl estarem indo para a Itália tinha vindo a calhar. A aposta no mercado internacional era uma forma de compensar a difícil situação no mercado brasileiro, onde os jovens diretores, em sua maioria recém saídos do movimento cineclubista, se viam pressionados por todo tipo de dificuldade, da falta de recursos e equipamentos aos preconceitos dos diretores “consagrados”.

Com exceção do curta-metragem de Glauber Rocha, *Pátio* (1959), filmado na Bahia, todos os outros novos filmes tinham sido feitos no Rio de Janeiro: *Caminhos* (1959), de Paulo César Saraceni e *O mestre de Apipucos* (1959) e *Poeta do castelo* (1959), ambos de Joaquim Pedro de Andrade. Apesar de ter sido

outros fatores que contribuíram para isso. Sobre sua atuação na Embrafilme, conferir: ROSA, Gustavo Dahl e a Embrafilme: Teórico e gestor.

³² A utilização do termo “jovem”, e de seu correlato “juventude”, é dificultada pelo fato de não se tratar de palavra isenta e, sim, de categoria socialmente construída, cujo significado sofreu variações ao longo do tempo e que não se restringe a simples definição etária – alguns organismos internacionais ligados à ONU, como por exemplo a Organização Mundial para a Saúde (OMS), definem juventude a partir de um recorte etário que vai dos 15 aos 24 anos. Sobre esse assunto sugerimos o artigo: CASSAB, Clarice: Contribuição à construção das categorias jovem e juventude: uma introdução. *Locus: Revista de História*. Juiz de Fora, v.17, n.2. p.145-59, 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/nugea/files/2010/09/Locus.pdf>. Acesso em: 19 jan 2018. Nesse texto, o uso do termo jovem (e de juventude) como definidor do personagem Gustavo Dahl obedece a um outro critério: o de manter proximidade com o sentido que os próprios atores deram ao termo no período estudado. Nas cartas e artigos, principal fonte documental da pesquisa, os termos jovem, juventude e novo são utilizados com frequência e sempre para conferir identidade aos “novos” diretores que, a partir da segunda metade da década de 1950, não só no Brasil como também na França e nos Estados Unidos, por exemplo, iniciaram um movimento de renovação do cinema mundial. No artigo “Coisas nossas” (14 de janeiro de 1961), Dahl escreveu: “hoje ou ontem, alemães ou russos, franceses ou poloneses. São sempre jovens os grandes movimentos. A única solução e salvação para o cinema brasileiro é a juventude.”

filmado na Bahia, *Pátio* foi montado no Rio de Janeiro, o que favoreceu a aproximação de Rocha com jovens diretores cariocas. Em 1959, o laboratório Líder, em Botafogo, era ponto de encontro para a turma de cinema, todos, os novos e os velhos cineastas, se encontravam nos corredores do laboratório e nos bares ao redor. Foi ali que os jovens diretores se reuniram e fundaram o Grupo de Cinema Brasileiro – GCB, que, de acordo com as informações publicadas no SDJB em 26 de julho de 1959, estava perto de completar dois anos de idade e teria sido fundado por “oito rapazes que gostam de cinema e frequentam cineclubes”. Ainda segundo a nota do SDJB, o grupo já tinha três filmes prontos e mais dois em fase de produção: “contando apenas com a boa vontade de cada participante e com duas velhas câmeras de 35 e 16 milímetros, o G.C.B. vem desenvolvendo suas atividades ininterruptamente”. E continua

Caminhos é o título do primeiro filme produzido pelos jovens cineastas. Paulo César Saraceni fez a adaptação cinematográfica de uma história de Otávio de Faria e foi ao mesmo tempo diretor e editor do filme. O *Pátio* foi a segunda experiência cinematográfica do Grupo. É um filme experimental de pesquisa plástica, realizado por Glauber Rocha. O *Mercado Modelo*, produzido na Bahia por Luís Paulino dos Santos, é um documentário sobre um velho mercado existente na cidade de Salvador. O *Maquinista*, ainda em fase de acabamento, conta a história de um maquinista da Estrada de Ferro Leopoldina, mostrando o lado de sua existência. Realizado por Marcos de Faria, que usou como astro do filme um maquinista autêntico da Leopoldina. O quinto filme, que se acha no momento parado por defeito da câmera, é um documentário sobre a Escola Brasileira de Administração Pública da Fundação Getúlio Vargas. Seu realizador é Miguel Borges, que ressalta a importância da E.B.A.P. na atual conjuntura socioeconômica, [os colegas de faculdade] se quotizaram para a realização do documentário sobre a Escola. “Nosso objetivo – informa Miguel Borges – é produzir filmes documentários para entidades, filmes culturais e artísticos. Não temos objetivo de lucro imediato. Desejamos aprender e tornar-nos um dia profissionais da cinematografia nacional”. Revela ainda Miguel Borges que dentro em breve o Grupo pretende se organizar como sociedade civil, a fim de dar uma estruturação jurídica às suas atividades.³³

Um pouco adiante voltaremos ao conteúdo dessa nota, bem como ao do manifesto bola-bola, pois ambos são fundamentais para a compreensão do tipo de pressão a que estavam submetidos os jovens diretores e o nascente novo cinema brasileiro, causa que o jovem Dahl estava pronto a abraçar. No mesmo ano em que o SDJB publicou a nota, aconteceram dois outros eventos que se relacionam diretamente com este fato: o primeiro foi uma sessão de cinema na casa da artista plástica Lygia Pape, onde foram exibidos pela primeira vez os dois curtas-

³³ SDJB, 26 de agosto de 1959.

metragens, *Pátio* e *Caminhos*; o segundo foi o já mencionado manifesto bola-bola. Foi Glauber Rocha quem combinou a exibição dos filmes “para o movimento neoconcretista e o SDJB”³⁴. O diretor de *Pátio*, começara a publicar artigos sobre cinema no *Jornal do Brasil* no início de 1959, o que ajuda a explicar sua proximidade com o editor do caderno cultural Reynaldo Jardim, que, por sua vez, além de editor do SDJB, foi um dos signatários do “Manifesto Neoconcreto”.

Mário Pedrosa, Lygia Clark, Jean Boghici, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Hélio Oiticica e Reynaldo Jardim foram alguns dos neoconcretistas presentes na sessão.³⁵ Em 1959, o grupo do neoconcretismo carioca acabava de ser formado e o posicionamento do grupo era em oposição ao grupo dos concretos paulistas, e não ao concretismo em geral, o que justifica, em parte, que Rocha, cujo filme traz referências explícitas ao movimento concretista – sobre um tabuleiro preto e branco, formado pelo desenho dos azulejos, abre-se um espaço onde são projetadas as palavras “montagem sonora em música concreta –, tenha organizado uma sessão para os artistas neoconcretos. A outra parte da explicação é que, naquele momento, era muito mais importante para os jovens cineastas estabelecer uma rede de relacionamentos com “a fração atuante de intelectuais do Rio de Janeiro”³⁶ do que ser coerente com a opção por determinada expressão artística. Afinal, como disse Saraceni a respeito do filme de Rocha:

Eu achei ótimo o filme, era meio concretista, ou neoconcretista, nunca percebi a diferença. Sabia apenas que um movimento, o concretista, era paulista, o outro era carioca, mas era a mesma coisa, o de São Paulo tinha mais consistência e o do Rio mais bossa. Mas era a mesma coisa.³⁷

³⁴ SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.46.

³⁵ Ibidem, loc. cit. Em 1959, ao promover uma sessão de cinema na casa de amigos, Glauber Rocha e Saraceni reproduziam um comportamento que, na década anterior, fora adotado por Paulo Emilio como parte “das provas iniciatórias” para o aprendizado cinematográfico. Segundo Gilda de Mello e Souza, ela e outros de sua geração aprenderam o que era cinema nas sessões que o mestre organizava nas casas dos amigos para a exibição dos clássicos: *Metrópolis* e *Os Espiões* (Fritz Lang), *O Gabinete do dr. Caligari* (Robert Wiene), *O Encouraçado Potemkin* (Eisenstein), entre outros. SOUZA, *Paulo Emilio: A crítica como perícia*, p.61.

³⁶ REBECHI Jr., *A crítica cultural do jovem Glauber Rocha no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, p.35.

³⁷ SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.44.

O curta de Saraceni, apesar de não trazer nenhuma informação explícita sobre os movimentos concreto e neoconcreto, teria sido muito bem recebido pela plateia de artistas:

Já *Caminhos* teve boa acolhida, ou entre a geração mais velha, que tinha vivido o cinema mudo, ou entre aqueles como Lígia Clark, Jean Boghici e Hélio Oiticica, que queriam o supermodernismo, o sentimento da realidade que não necessitasse de nenhum limite, como a moldura, ou a tela. Filme que rompesse a tela.³⁸

Depois da sessão, Reynaldo Jardim, entusiasmado com a discussão provocada pelos filmes, convidou os dois jovens diretores a publicarem no SDJB um manifesto do novo cinema. Foi então que surgiu o manifesto bola-bola. A tarefa de redigir um manifesto ficou a cargo de Miguel Borges, que na época trabalhava como redator no *Jornal do Comércio*. Tarefa difícil a dele, dar coesão às ideias de um grupo no qual “havia discordância política e estética”³⁹ e que ainda não estava suficientemente maduro “para exercer um projeto intelectual coeso que refletisse em manifesto afinado político e esteticamente”⁴⁰. Se os jovens diretores não tinham clareza à respeito de seus objetivos – “Mas o que queríamos? Tudo era confuso”⁴¹, é a pergunta que Glauber Rocha irá se fazer anos depois, quando se referir àquele momento – eles não tinham dúvida que o timing era perfeito: “Tínhamos uma página prometida no suplemento cultural de maior sucesso no Brasil. Não dava para esperar mais, íamos tentar”⁴².

E Miguel Borges tentou. Dias depois da sessão, um grupo de jovens ansiosos reuniu-se no *Alcazar*, um dos bares no Rio de Janeiro que era frequentados pelo grupo, para ouvir a leitura do manifesto: “Não queremos mais cinema-literatura. Não queremos mais cinema-escultura. Não queremos mais cinema-música. Não queremos mais cinema-dança. Não queremos mais cinema-teatro. Queremos cinema-cinema”⁴³. Segundo os relatos que tanto Rocha quanto Saraceni fizeram do episódio, a leitura não teria passado daí, pois o diretor de *Caminhos* teria respondido que aquilo não era um manifesto e estava mais parecido com a história do menino que, depois de pedir ao pai que lhe desse de

³⁸ Ibid., loc. cit.

³⁹ Ibid., p.47.

⁴⁰ REBECHI Jr., *A crítica cultural do jovem Glauber Rocha no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, p.35.

⁴¹ ROCHA, O Cinema Novo 62. In: ROCHA, *Revolução do Cinema Novo*. p.16.

⁴² SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.47.

⁴³ SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.47.

presente uma bola, achasse necessário enfatizar que deveria ser uma bola-bola: “Quero uma bola. Não uma bola de futebol, não uma bola de basquetebol, não uma bola de vôlei, não uma bola de pólo aquático, não uma bola de tênis, não uma bola de bilhar, não uma bola de pingue-pongue”⁴⁴. E, por causa disso, o pai ficou sem saber que bola era. Foi assim que, segundo Rocha, “o movimento do cinema-cinema entrou pelos canos, com muito romantismo”⁴⁵ e, segundo Saraceni, “o movimento nasceu em 1959 com um manifesto frustrado”⁴⁶.

Conscientes da oportunidade que era ter à disposição uma página em um dos mais importantes jornais do país e sem o manifesto para ocupá-la, os jovens perguntaram-se: e agora, o que fazer? Entenderam que podiam falar sobre o grupo, talvez mesmo criar um nome para ele. Que tal GCB, grupo de Cinema Brasileiro? – talvez a pergunta tenha sido feita por Glauber Rocha, afinal, como recente colaborador do SDJB ele não tinha interesse em frustrar a expectativa do editor. O que estamos fazendo é um exercício de interpretação com a intenção de cobrir as muitas lacunas existentes na narrativa sobre esse momento específico. Durante nossa pesquisa, não encontramos em nenhum outro documento do [sobre] período qualquer outra menção sobre o GCB. O que nos leva a trabalhar com a hipótese que o Grupo de Cinema Brasileiro foi uma criação que procurou responder a uma pressão surgida num contexto muito particular e evidenciada pela iniciativa de um manifesto impossível: o de afirmação dos movimentos de vanguarda. Exemplificamos com esta declaração de Glauber Rocha, publicada no primeiro número da Revista Civilização Brasileira, em março de 1965:

Foi quando, há uns cinco anos, eu conheci o Paulo César Saraceni, o Leon Hirszman, o Miguel Borges, o Marcos Farias, o Joaquim Pedro de Andrade. Eram os cineclubistas que queriam fazer cinema. Foi um fenômeno mais ou menos novo no cinema brasileiro. Alguns continuaram como cineclubistas, outros foram para a crítica.⁴⁷

“Resolveram fundar um grupo cinematográfico com o objetivo de fazer filmes artísticos e documentários”. Não foi o que aconteceu. Especificamente no caso dos filmes citados, as filmagens não aconteceram a partir de algum acordo pré-estabelecido, cada um dos jovens diretores fez seu filme a partir de

⁴⁴ Ibid., loc. cit.

⁴⁵ ROCHA, O Cinema Novo 62. In: ROCHA, *Revolução do Cinema Novo*, p.16.

⁴⁶ SARACENI, op. cit., p.48.

⁴⁷ VIANY, *Cinema Novo*, p.186-7.

motivações pessoais e eles só se conheceram depois dos filmes prontos. “O Grupo fundado em agosto de 1957 já produziu três filmes de curta-metragem e tem mais dois em fase de produção.” Talvez o ano de 1957 tenha sido escolhido em função de ser o ano em que Saraceni foi trabalhar com Joaquim Pedro de Andrade na Saga Filmes:

Os sócios eram os cineastas Sérgio Montagna, que tinha feito o IDHEC, de Paris, e o Gerson Tavares, que fez o Centro Sperimentale de Cinematografia de Roma (...) Eles pretendiam fazer comerciais para tevê e documentários institucionais. Eu e Joaquim, que andávamos muito juntos naquele tempo, partimos para a Saga com muita esperança e acreditando no Projeto. Eles tinham um bom equipamento de filmagem: Cameflex, câmera que tinha sido de Frederico Fellini.⁴⁸

Ou a escolha pode ter se dado em função de dois dos filmes citados terem, aparentemente, sido produzidos naquele ano. Um deles é o filme que aparece em quarto lugar na listagem: *O Mercado Modelo*, de Luís Paulino dos Santos (*Um dia na rampa* é o título final). Precisar a data de filmagem deste documentário não é tarefa muito fácil, depoimentos recolhidos na internet apresentam os anos de 1955, 1957 e 1960 como sendo a data de produção; na ficha técnica que consta da base de dados da Cinemateca Brasileira, o ano de produção do filme é 1960.⁴⁹ O outro, que aparece em quinto lugar, é um documentário sobre a Escola Brasileira de Administração Pública da Fundação Getúlio Vargas (EBAP): “que se acha no momento parado por defeito da câmera.” Trata-se do curta-metragem que foi efetivamente filmado em 1957, por Miguel Borges, financiado pelos alunos da EBAP. O problema é que o filme nunca foi finalizado e tampouco seu roteiro era sobre a EBAP. Vejamos o que o próprio diretor tem a falar sobre este filme:

Ao terminar a faculdade em 1957, fui fazer um curta-metragem, que alguns colegas de faculdade financiaram (...) Era para ser um curta-metragem, um documentário sobre o hábito de tomar café, o cafezinho (...) Haroldo Martins (...) fotografou o filme e cometeu um erro fatal: enquadrou tudo sem corrigir a paralax (...) Muitos quadros saíram distorcidos, deformados, pois a câmera não era reflex, tinha visor lateral (...) Filmamos todo o negativo assim. Quando fomos ver o copião, enfim, foi um fiasco, ficou chato isso, pois eu tinha um compromisso com os colegas que financiaram, de mostrar o trabalho pronto. No

⁴⁸ SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.28.

⁴⁹ Base de dados da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=020824&format=detailed.pft> Acesso em: 15 jan 2018.

meu filme *O Último Malandro*, em 1974, eu fiz questão de filmar uma sequência no último bar onde se tomava um cafezinho sentado, no Rio.⁵⁰

A nota termina com a informação, dada por Miguel Borges, de que o grupo tinha por objetivo “produzir filmes documentários para entidades, filmes educacionais, culturais e artísticos”, e também que seus membros não tinham “objetivo de lucro imediato”, e tinham somente o desejo de “aprender e tornar-nos um dia profissionais da cinematografia nacional”. A fala de Miguel Borges terminava com a informação de que “dentro em breve o Grupo pretende se organizar como sociedade civil, a fim de dar uma estruturação jurídica às suas atividades”. Ao se apresentarem como participantes de um grupo cujo objetivo era produzir filmes “culturais e artísticos” e que recusava a sedução fácil do “lucro imediato”, os jovens diretores marcavam uma posição e deixavam clara a vontade de ocupar um espaço na cinematografia nacional. Como disse Miguel Borges:

Na época tínhamos consciência, às vezes um tanto difusa, às vezes mais precisa, objetiva, de que era preciso apresentar um discurso novo para tomar espaço dos cineastas já estabelecidos. E esse espaço estava acessível, vago, porque os cineastas das chanchadas não se reciclaram.⁵¹

Mesmo que ainda sem um manifesto para chamar de seu, essa foi a primeira vez que o grupo se apresentava enquanto tal, um coletivo formado por diretores cineclubistas que queriam fazer filmes. Gustavo Dahl contou em uma entrevista que, nos anos sessenta, Glauber Rocha costumava dizer: “o Cinema Novo é uma sociedade secreta feita de onze pessoas, mas que na verdade são sete. Mas é tão secreta que nem os sete sabem que participam dela”⁵².

Durante a década de 1950, poesia, pintura e escultura causaram impacto no campo da arte moderna brasileira com dois manifestos: Manifesto Ruptura, lançado em 1952 por ocasião da primeira exposição do grupo concretista paulista, e o Manifesto Neoconcreto, publicado no SDJB em 1959, quando da primeira exposição de arte neoconcreta do grupo carioca. Não à toa esse último foi publicado no suplemento cultural do Jornal do Brasil: dois de seus signatários, Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar, eram, respectivamente, editor e colaborador do caderno. Sem causar tanto impacto, houve ainda um terceiro manifesto no mesmo

⁵⁰ SILVA NETO, *Miguel Borges*, p.73-4.

⁵¹ *Ibid.*, p.58.

⁵² DAHL, Entrevista. In: FERNANDES, *O Estado aos cinemanovistas*, p.441.

período, o Manifesto do Grupo Vanguarda, lançado em 1958, durante a segunda exposição de arte contemporânea, na cidade de Campinas, no interior de São Paulo.⁵³

Esses exemplos foram citados para dar o tom das circunstâncias nas quais os jovens diretores cineclubistas começavam a criar o seu movimento. Lançar um manifesto, além do gesto de afirmação, era a maneira mais rápida e eficiente de arregimentar novos soldados para a causa. “Somos poucos agora, mas, lançado o manifesto, muita gente vai estar dentro do movimento, o Mário Carneiro, o Fernando Campos, o Rogério Duarte, o pessoal de São Paulo, sei lá, o Brasil inteiro”⁵⁴, foi o que pensou Saraceni na época.

Quando cobrou dos jovens diretores de *Pátio e Caminhos* o manifesto para lançar o movimento do novo cinema brasileiro no SDJB, Reynaldo Jardim fazia com o cinema o que, meses depois, iria fazer com o teatro: oferecer o SDJB como espaço de difusão dos movimentos artísticos de vanguarda. A poesia, a pintura e a escultura, já tinham conquistado o *status* de movimento de vanguarda, deixando claras suas intenções de romper com o passado recente e com os paradigmas artísticos vigentes. Mas tanto o cinema quanto o teatro continuavam excluídos dessa movimentação. E o SDJB tinha interesse em promover o alinhamento dessas manifestações, abrindo espaço para a publicação de artigos nos quais os novos artistas, ou os intelectuais a eles ligados, defendessem suas causas. Se no cinema, com o fracasso do manifesto bola-bola, Reynaldo Jardim fez um movimento discreto publicando apenas a nota do GCB, em relação ao teatro a cobrança foi mais direta. No dia 24 de outubro daquele mesmo ano, publicou um bilhete “para pedir aos interessados numa renovação teatral que sobre ele se manifestem”:

Apenas a Poesia, a Pintura e a Escultura conseguiram uma independência expressiva que recolocou esses tipos particulares de criação e expressão no plano verdadeiro de arte. Há ainda a Arquitetura. mas esse é outro problema (...) O Teatro, o Cinema, a Prosa não atingiram a maioria. Ainda não se desligaram nem da paternidade literária e mantêm uma linguagem arcaica e ineficiente.

⁵³ COUTO, *A arte de vanguarda no Brasil e seus manifestos*, p.100.

⁵⁴ SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.47.

Fiquemos, por hoje, no Teatro (...) O teatro puro, o teatro mesmo, precisa nascer.⁵⁵

É interessante observar Reynaldo Jardim cobrando do teatro a pureza artística do “teatro mesmo”, poderíamos mesmo dizer a pureza do teatro-teatro, pois nos parece se tratar da mesma concepção essencialista que Saraceni recusou no texto manifesto proposto por Miguel Borges. Não seria isto, afinal, o que estava em jogo no manifesto bola-bola, aquele do cinema-cinema? Ao afirmar que o texto do amigo era “ridículo”, “manifesto dos anos 20”, “do cinema mudo”, “pretensioso”, não estaria Saraceni confirmando o despreparo do grupo em apresentar um discurso coeso e alinhado com as tendências estéticas daquele momento? Talvez em parte, dependendo do personagem. A postura de Saraceni nos levar a responder que sim, mas ao mesmo tempo, no artigo *Orfeu metafísica de favela*, de Glauber Rocha, que ocupou a mesma página do SDJB onde foi publicado o bilhete de Reynaldo Jardim, podemos observar um alinhamento de posição do jovem crítico à linha política amparada pelo grupo neoconcreto e pelos próprios responsáveis pelo SDJB, Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar. Como escreveu Rebechi Júnior, no artigo, Glauber Rocha não se posicionava somente contra o “excesso de lirismo” presente na obra de Vinícius de Moraes, *Orfeu da Conceição*, da qual o filme era uma adaptação, ele atacava também o “conservadorismo do diretor do filme”, o francês Marcel Camus:

Duas formas, de se fazer cinema e literatura, que conflitavam com a forma política que o jovem crítico se guiava naquele momento nas páginas do veículo carioca. A crítica glauberiana (...) salientava o diálogo entre esta forma do fazer literário e a forma do fazer fílmico presente no tecido discursivo de Orfeu Negro, discordando do que supunha ser uma amarra literária (...) que pouco ou nada diz de substancial para o cinema no mundo das artes (...) Tanto o exemplo de fora como o filme almejado por nossos cineastas, só teriam validade caso houvesse a exploração da forma fílmica em todas as suas particulares potencialidades.⁵⁶

Glauber Rocha estaria, então, propondo tratar o cinema por ele mesmo, ou seja, o cinema-cinema. Tema que será explorado ainda em outros artigos. Em todo caso, não seria em 1959 que os jovens diretores cineclubistas veriam publicado o tão desejado manifesto. Para Saraceni – ele mais uma vez, porque foi quem se mostrou o mais empolgado com o tema – o manifesto somente seria publicado em

⁵⁵ JARDIM, “Bilhete do editor: teatro mesmo”. Artigo.

⁵⁶ REBECHI Jr., *A crítica cultural do jovem Glauber Rocha no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, p.38-9.

12 de agosto de 1961, quando saiu publicado o artigo “*Arraial*, cinema novo e câmera na mão”, também de Rocha, “o manifesto que tínhamos prometido ao Reynaldo Jardim, quase dois anos antes”⁵⁷. Antes dessa data, Gustavo Dahl publicou em São Paulo dois artigos, “Coisas nossas” (14/1/61) e “Algo de novo entre nós” (07/8/61) com conteúdo que faria jus ao epíteto de manifesto do Cinema Novo. Afinal, como disse Cacá Diegues: “E haja manifesto! O Cinema Novo é o único movimento na história do cinema em que os manifestos vieram antes dos filmes serem feitos”⁵⁸.

Ainda em relação ao artigo de Rocha sobre *Orfeu*, o crítico estendeu os ataques para além do filme, direcionando-os ao novo movimento do cinema francês, a *nouvelle vague*, que apenas um mês antes tinha sido objeto de análise elogiosa de Gustavo Dahl, no artigo “Da *nouvelle vague*” (19/9/1959). Como se vê, antes do estabelecimento de um programa comum, arestas teriam que ser aparadas, se não entre todos os jovens, ao menos entre o baiano e o paulista. Afinal, antes do encontro em São Paulo os dois já “se sacavam” e, pelo visto, não sempre em sintonia. Com o passar do tempo e com o novo cinema ganhando filmes e adeptos, a luta pela causa em comum fez com que as diferenças iniciais fossem superadas.

Até este momento, procuramos ressaltar no grupo dos jovens cineastas o desajuste entre intenção e prática. E é nesse sentido que a nota do SDJB se torna paradigmática do ímpeto da escrita de um manifesto como tentativa de se constituir como vanguarda. Nos próximos capítulos, serão analisados outros eventos e assim esperamos, ao final, apresentar o desenho de toda uma geração.

Na primeira parte (no capítulo 2), apresentamos alguns “símbolos” do contexto cinematográfico da cidade de São Paulo na segunda metade da década de 1950: o Cineclube do Centro Dom Vital, a Cinemateca Brasileira e o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. Como guia, a primeira carta que Dahl escreveu ao amigo Bernardet (01/11/1960). Nessa carta, o jovem confessa ao amigo estar saindo de uma crise pessoal e andar “farto de não entender ninguém e não ser entendido” porque os italianos ainda se encontravam na “fase da palavra”;

⁵⁷ SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.118.

⁵⁸ DIEGUES, *Vida de cinema*, p.88.

comenta os muitos filmes assistidos, as paisagens italianas e, sobretudo, demonstra sua preocupação com o destino dos artigos que escreveu para o Suplemento Literário.

Na segunda parte (capítulo 3), a vida na cidade Roma: a convivência com a “turma do Rosati” – bar romano onde Dahl e Saraceni discutiam cinema com Bernardo Bertolucci; o encontro dos amigos – Dahl, Saraceni e Andrade – no festival de cinema em Santa Margherita e as cartas dos três contando as novidades para Rocha; os prêmios internacionais conquistados por *Arraial do Cabo*. Veremos os primeiros artigos de Dahl e o início do diálogo com Glauber Rocha, “de longe!”, em que o crítico paulista e o crítico baiano, ainda antes de se encontrarem pessoalmente, ficavam “se sacando” através dos artigos nos jornais. É também o capítulo da segunda carta a Bernardet, “a carta monstro”, a maior de todas, em que Dahl escreve sobre as relações entre cinema e política e sobre ideologia, questiona o papel do intelectual e elege a “ação modificadora” como a única opção possível para fazer a revolução no cinema e no país.

E por fim, na terceira parte (capítulo 4), o périplo de Glauber Rocha pela Europa, os festivais de cinema de Sestri Levante e de Porretta Terme; exporemos os três últimos artigos que Dahl escreveu para o Suplemento Literário, junto aos primeiros artigos-manifestos de Glauber Rocha, apresentando a transição do grupo *bossa nova* para o grupo *cinemanovo*; *Barravento*, o primeiro longa-metragem do novo cinema e o trabalho de Dahl como representante da Ganga Filmes, a produtora de Glauber Rocha, além do embate geracional com Paulo Emílio.

Procuramos, sempre que possível, manter um alinhamento entre os temas abordados em cada capítulo e a datação das cartas. Dahl foi um missivista atento com o domínio do tempo, suas cartas eram datadas e numeradas (com exceção das cartas a Rocha) e são frequentes as situações em que determinados temas tiveram seguimento por mais de uma. Além disso, a prática da escrita de si pode evidenciar, com muita clareza, não somente o percurso de um sujeito particular no processo de construção de sua identidade, como também – o que mais nos interessa – o movimento de constituição de uma vanguarda, conforme temos procurado apontar. Um percurso no qual o tempo individual pode ser decomposto

em tempos diversos, no nosso caso, no tempo do cineclube e no da cinemateca; no tempo do *Centro* e dos bares romanos; no tempo dos festivais e dos congressos; no tempo das crises pessoais etc. Se nem sempre conseguimos manter esse alinhamento foi porque alguns temas acontecidos no passado ficaram mais compreensíveis quando expostos no futuro.

2.

“A origem de todos nós é sempre o cineclube”

Então o Paulo Emílio me tirou do Itamaraty, me jogou na vida, e me convidou para trabalhar na Cinemateca para dar um mínimo de estabilidade. Meu tio Jatyr, comunista, que se dispunha a financiar meus estudos, nesse momento disse: “Não, se for fazer, vai fazer uma coisa séria, não esse negócio de cinema”. E aí eu voltei para minha mãe, grande guru também, e perguntei: “O que é que eu faço?” Ela olhou para mim e disse: “Gustavo, eu vou te dizer uma coisa, faz o que você tiver vontade. Não escolha. Não tenha uma escolha racional, tenha uma escolha afetiva.” E aí eu me meti em cinema, mas... comecei escrevendo.

Gustavo Dahl, 2005

No primeiro semestre de 1960, Gustavo Dahl recebeu 11 cartas de Elza Dahl, sua mãe.⁵⁹ Nessa época, Elza Dahl deixara o filho morando em São Paulo e fora com o segundo marido, Heinz, e o filho pequeno, Peter, para o interior de Minas. A família foi morar na pequena vila de operários em Furnas, onde Heinz, engenheiro alemão, foi trabalhar. As cartas de Elza Dahl são ilustrativas de uma escrita de si que busca “cobrir um período de tempo ordinário em suas múltiplas temporalidades: a do trabalho, da casa, dos sentimentos íntimos e do lazer cotidiano”⁶⁰. São inúmeros os momentos da narrativa epistolar em que a missivista descreve os problemas com a empregada, com os vizinhos, as gracinhas do filho pequeno e os programas sociais na pequena comunidade. Assim como são frequentes os momentos de aconselhamento do filho – os trechos mais divertidos das cartas são aqueles em que Elza Dahl mistura referências literárias e filosóficas com as dicas de cuidados domésticos:

Sugiro que compres um ferro de passar bem bom, tira-manchas e, como higiene mental aos domingos e nas horas vagas, trata das tuas roupas. Se Spinoza pode elaborar seus sistemas filosóficos enquanto polia vidros, creio eu, o meu orsonwellesinho pode construir seus esquemas para artigos enquanto tira manchas da roupa ou passa com *prontitud y esmero* um par de calças, porém sempre com espírito alerta para não queimar a roupa. Se mal me lembro, nos velhos tempos passavas muito bem. E além de Dostoievski, Spinoza e Gandhi, que aprendeu na África, quando já era advogado, a engomar colarinhos, está

⁵⁹ Datas das cartas de Elza Dahl para Gustavo Dahl, em 1960: 18 fevereiro; 29 março; 21 abril; 1º de maio; 15 de maio; 26 de maio; 29 de maio; 2 de junho; 8 de junho; 19 de junho e 1º de julho. Acervo familiar.

⁶⁰ GOMES, *Escrita de si, escrita da história*, p.18.

mestre Biáfora que lutou contra tudo e contra todos e mesmo sem dinheiro não decaiu.⁶¹

Além de conselhos domésticos, Elza Dahl foi uma grande incentivadora da carreira cinematográfica do filho. Leitora assídua do jornal *O Estado de São Paulo*, costumava saudar entusiasticamente cada um dos artigos do filho: “Foi tal a minha euforia ao ler o teu segundo artigo, que achei bom, muito bom mesmo, que tive que sentar-me e escrever uma fan letter [...] estou com o Paulo: ‘um dos jovens críticos que melhor escreve é o Atavito’”⁶². Na carta anterior (21/4/1960), Elza Dahl afirmara ao filho: “para tua idade já tens realizado bastante”. Gustavo Dahl tinha então 21 anos.

Quais teriam sido essas realizações. Estariam elas inseridas no mesmo contexto da tentativa frustrada do manifesto bola-bola e do GCB, o fictício Grupo de Cinema Brasileiro criado por Glauber Rocha, Paulo César Saraceni e Miguel Borges para atender uma demanda do neoconcretista Reynaldo Jardim? É o que tentaremos responder neste capítulo. Mas, antes disso, cabe conhecer mais detalhadamente o processo de aproximação de Dahl com o cinema.

Nascido em Buenos Aires, em outubro de 1938, Dahl mudou-se para o Brasil ainda muito cedo, logo após a separação dos pais. Morou primeiro no Rio de Janeiro e depois, com aproximadamente 7 anos de idade, mudou-se para São Paulo. Como sua mãe precisava trabalhar, Dahl foi estudar em uma tradicional escola paulista, o Colégio Paes Leme, como aluno interno. Para ocupar o tempo dos alunos internos, eram programadas sessões de filmes e os alunos também tinham liberdade para circular pelas redondezas do colégio e frequentar os cinemas da avenida Paulista:

No Colégio Paes Leme, uma época que foi de [19]47 a 50 e poucos, eu me lembro de filmes de terror, era o grande cinema americano que passava muito e me lembro do ano em que o contrato foi feito com a RKO, então já eram filmes B. Acho que a primeira grande aproximação com o cinema é a aproximação de fã [...] no domingo, sobretudo, eu saía do colégio a diversão era ir ao cinema, então eu pegava um cinema de tarde, um programa duplo no cinema Paulista e ainda

⁶¹ DAHL, Elza. Carta para Gustavo Dahl, 21 de abril de 1960.

⁶² DAHL, Elza. Carta para Gustavo Dahl, 2 de junho de 1960. Ela se refere ao comentário feito pelo crítico Paulo Emílio Sales Gomes no artigo “Uma nova crítica?”, publicado no Suplemento Literário em 16 de janeiro de 1960. GOMES, *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, v.2, p.133-8.

pegava um filme à noite no colégio. Voltava lá pelas 6, 7 da tarde e ainda pegava a projeção do filme da noite.⁶³

Além dos filmes do colégio e dos cinemas na Paulista, Dahl frequentava, com a mãe, as sessões da Filmoteca do Museu de Arte Moderna. Adolescente, descobriu a Revista de Cinema (publicação do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais) e com um amigo “que era ligado ao grupo do Biáfora e do Khouri, passava os recreios inteiros falando de cinema”⁶⁴. Com a Revista de Cinema aprendeu a ver cinema tratado como uma coisa séria: “quando eu descobri que cinema era cultura, eu fiquei inteiramente deslumbrado de ver que aquela minha paixão infantil e mítica não era só diversão, era uma coisa séria”⁶⁵.

A leitura de revistas, o bate-papo com os amigos e as sessões na Filmoteca foram fundamentais para que o jovem passasse a ver o cinema como atividade cultural e não apenas como entretenimento. Descoberta que o levou a querer aproximar-se das “figuras míticas” do cinema de São Paulo: Walter Hugo Khouri, Rubem Biáfora, Rudá de Andrade e Paulo Emílio Sales Gomes. Como companheiro nessas jornadas, Maurice Capovilla:

Eu era colega do Gustavo Dahl no terceiro ano do curso clássico. Nós costumávamos acompanhar as sessões paralelas à programação cinematográfica norte-americana e, volta e meia, éramos espectadores das palestras, discussões e análises críticas promovidas por Rudá de Andrade e Paulo Emílio Sales Gomes. Minha introdução no cinema foi como um jovem entusiasta dos cineclubes, encantado com a descoberta dos processos criativos existentes no interior de um filme.⁶⁶

Foi em um desses encontros que Rudá de Andrade perguntou a Dahl se ele estaria interessado em assumir a responsabilidade pela criação do cineclubes do Centro Dom Vital. Espaço de debates e reflexões, mais do que de exibição de filmes, o Cineclubes Dom Vital foi o palco onde o jovem crítico pode exercitar o seu talento para os debates. Pouco tempo depois, Dahl vai ter à disposição espaços mais importantes nos palcos dos festivais internacionais de cinema, por exemplo no Festival de Santa Margherita, onde, segundo Saraceni: “Gustavo Dahl fez um discurso extraordinário visualizando o nosso movimento que, por enquanto, só

⁶³ DAHL, Entrevista. *Programa Luzes, Câmera nº 51*, f.4.

⁶⁴ Ibidem, loc. cit.

⁶⁵ Ibid., f.3.

⁶⁶ MATTOS, *Maurice Capovilla*, p.38-9.

tinha mostrado *Arraial*. Falava de Glauber e *Barravento* como se o tivesse visto, o mesmo de *Couro de gato*".⁶⁷

2.1.

"Eles fizeram filmes, nós fizemos *Delírio*"

"Durante muito tempo a atitude da Igreja Católica diante do cinema foi desconfiada e hostil, sem discriminações". Essa é a frase inicial do artigo "Catolicismo e cinema" que, em 26 de janeiro de 1957, Paulo Emílio Sales Gomes publicou na sua coluna de cinema do Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*. Apesar desse início pouco promissor, o objetivo do crítico era chamar a atenção para as significativas alterações que, nos últimos anos, estavam ocorrendo na relação da Igreja com o cinema:

Porém, o aprofundamento cultural do fenômeno cinematográfico provocou um alargamento dos horizontes nos meios católicos e a tendência moderna, ainda minoritária mas certamente a mais vigorosa, é a de substituir cada vez mais a repressão negativa e moralizante por uma ação positiva de formação cultural.⁶⁸

Paulo Emílio referia-se ao movimento de "modernização" dos católicos paulistas que viram, na chegada do Centro Dom Vital, uma oportunidade de inserção no meio intelectual e cultural da capital. O Centro Dom Vital foi criado em 1921, no Rio de Janeiro, e em 1954, em São Paulo. A filial paulista nasceu com as mesmas propostas culturais da matriz: "estender a cultura a meios mais amplos do que o ambiente universitário, procurando abordar os problemas com preocupação cristã [e] tornando-se ponto de encontro de quantos se ocupam de assuntos culturais", de acordo com o *Boletim do Centro Dom Vital de São Paulo* divulgado em 1958.⁶⁹

A criação do Centro Dom Vital em São Paulo significou um posicionamento mais moderno em relação à postura "fiscalizadora" predominante na atuação dos grupos católicos durante as décadas anteriores. Dois anos antes, havia chegado ao Brasil uma missão do OCIC (*Office Catholique International du Cinéma*), com o objetivo de organizar cursos e seminários e também de estimular a formação de cineclubes nas instituições ligadas à Igreja. Essas ações respondiam

⁶⁷ SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.108.

⁶⁸ GOMES, *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, v.1, p.71.

⁶⁹ MALUSÁ, *Católicos e Cinema em São Paulo*, p.43.

à preocupação que o cinema pudesse desvirtuar os cristãos dos princípios da moralidade desejada pela Igreja, que temia perder público para as sessões cinematográficas. Nesse sentido, os cineclubes foram fundamentais para a prática da educação pelo cinema nos moldes católicos.

Paulo Emílio foi um dos poucos críticos de cinema que, no final da década de 1950, se interessou pelas atividades dos católicos em relação à formação cultural. O que começou com o estímulo à abertura de cineclubes e cinefóruns, adiante resultou na criação de cursos para a formação prática e técnica de cineastas, movimento que o conservador-chefe da Cinemateca Brasileira procurava analisar deixando de lado os preconceitos de cunho ideológico, pois reconhecia proximidades com as preocupações de caráter formativo da própria cinemateca.

Como parte das preparações para o Congresso Mundial da OCIC, que aconteceria em Paris em 1953, com o tema “A promoção de bons filmes”, o padre Guido Logger, que comandava as ações do Centro Nacional de Orientação Cinematográfica, criado no Rio de Janeiro em 1953 pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), organizou em São Paulo a III Jornada Católica de Cinema. As atividades da Jornada foram precedidas de um curso de cinema, cujas palestras foram dadas por católicos e não católicos, entre os últimos: Walter Hugo Khouri, com o tema “Cinema sueco”; Francisco Luiz de Almeida Salles, com o tema “Problema da crítica”; Paulo Emílio, com o tema “O que é a Cinemateca Brasileira”. Sobre o evento, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou: “Os participantes da III J. Católica acreditam que novos rumos serão impressos às iniciativas dos católicos (...) estabelecendo referências de cultura e de formação e não de simples censura”⁷⁰.

Em 1957, um outro evento de formação reuniria católicos e leigos: o curso de cinema “Educação Cinematográfica”. Previsto para acontecer entre maio e novembro daquele ano, o curso foi promovido pelo “Grupo Cultura e Cinema” e pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, com o apoio do Centro Dom Vital. O Grupo de Cultura e Cinema tinha sido criado no ano anterior por pessoas ligadas a

⁷⁰ MALUSÁ, *Católicos e Cinema em São Paulo* p.29-30.

instituições diversas, entre elas a Cinemateca Brasileira e as “Equipes de Formação Cinematográficas”, que por sua vez eram ligadas à OME (Orientação Moral dos Espetáculos, organismo da Cúria Metropolitana de São Paulo). Entre os leigos: Paulo Emílio Sales Gomes, Almeida Salles, Rudá de Andrade e Caio Scheiby, ou seja, todo o corpo dirigente da Cinemateca Brasileira daquele ano. Segundo Malusá: “O Cineclube do Centro Dom Vital surgiu, então, do desenvolvimento dos debates/cinefóruns, promovidos desde o início das atividades do Centro”.⁷¹

Em entrevista concedida em 2005, Gustavo Dahl conta que o convite para assumir a criação do Cineclube Dom Vital partiu de Rudá de Andrade, durante um encontro na Filмотeca do Museu de Arte Moderna:

Eu comecei também a freqüentar o ambiente da filмотeca, onde estava Caio Scheiby, Rudá de Andrade e também Paulo Emílio Sales Gomes. E eu me aproximei primeiro do Rudá, depois do Paulo Emílio e daquele ambiente cultural. (...) Pela frequentação do ambiente da filмотeca, eu conheci o Rudá. E aí havia um grupinho mais ou menos de jovens que se formou, e houve uma oportunidade: acho que o Centro Dom Vital falou para o Rudá que teria disponibilidade para fazer um cineclube. E aí o Rudá reuniu um grupo de jovens que estava em torno dele (...) O Rudá sugeriu o meu nome para presidente do cineclube do Dom Vital.⁷²

A fundação do cineclube foi divulgada pelo jornal *O Estado de S. Paulo* em 9 de fevereiro de 1958:

Foi fundado o Cineclube do Centro Dom Vital, entidade autônoma dirigida por um grupo de estudiosos de cinema. No dia 15 de janeiro foi eleito o colegiado composto de elementos do Cineclube e um representante do CDV. São os seguintes os membros desse colegiado: presidente, Gustavo Dahl; secretários, Maria Celia S. de Castro e Fernando Seplinski; divulgação, Leonardo Rogero; programação, João Batista Perillo Filho; projeções, Luiz Roberto S. Seabra Malta; representante do CDV, Paulo Cotrim.

Gustavo Dahl acabara de completar 19 anos quando foi eleito presidente do cineclube. Havia terminado o curso clássico no Colégio Paes Leme e trabalhava como auxiliar de redator numa agência de publicidade da loja de departamentos Sears, enquanto decidia se iria entrar para o Itamaraty ou cursar direito na Faculdade Mackenzie. O cineclube do Centro Dom Vital não projetava filmes, a não ser em ocasiões especiais quando era preciso “ir ao Convento dos

⁷¹ Ibid., p.47.

⁷² DAHL, Entrevista. In: FERNANDES, *O Estado aos cinemanovistas*, p.427.

Dominicanos pegar o projetor pra fazer as projeções”⁷³. A atividade principal do cineclubes era a realização de sessões de debates sobre os filmes em cartaz nos cinemas comerciais da cidade, ou os clássicos exibidos na filmoteca do Museu. Em maio de 1958, a Revista de Cultura Cinematográfica – publicação mineira que se pautava pelo pensamento católico e que foi um espaço importante para a divulgação das atividades cineclubistas do país – publicou uma carta de Rudá de Andrade sobre os cineclubes paulistas, citando, entre eles

o *Centro Dom Vital* promove ótimos debates sobre os filmes em cartaz nos circuitos comerciais, todas as terças-feiras, além das exibições próprias e um ótimo programa para o segundo semestre – é um grupo de grande valor, onde se destacam alguns dos melhores elementos jovens que apareceram até hoje por aqui. Trabalham como seriedade e interesse – o meu palpite é que desse grupo surgirão pelo menos dois críticos interessantes. Esse clube proporciona a São Paulo o que faltava: oportunidade para se conversar sobre cinema com inteligência.⁷⁴

As debates não atraíam somente os aficionados pelo cinema, apesar desses serem a maioria, ou pelo menos a paixão pelo cinema não foi sempre a primeira motivação. Jean-Claude Bernardet, por exemplo, conta que se aproximou do Dom Vital interessado em aprender melhor o português. Vindo da França já adolescente, passou os primeiros anos praticamente convivendo num círculo fechado em que a língua francesa era predominante, além de seus primeiros trabalhos terem sido na Difusão Europeia de Livro e na Livraria Francesa. Por isso, quando soube da existência de um cineclubes perto de seu trabalho onde aconteciam discussões sobre filmes, resolveu se aproximar. Nas primeiras vezes, acompanhado por um amigo que falava português, depois acabou por se enturmar:

Esse cineclubes não projetava filmes; havia só uma discussão sobre um filme em cartaz. Então, eles escolhiam um filme que estivesse em cartaz, uma estreia qualquer e havia uma discussão depois. A discussão era organizada da forma seguinte: havia um relator, que devia falar durante uns 20 minutos ou meia hora, e depois se discutia, no fundo, tanto o que ele tinha dito quanto o filme. Era esse o sistema. Aí fui lá e achei interessante e continuei a ir lá. Até aparecer o lançamento de um filme francês inspirado num escritor, num romancista do século XIX, que é Émile Zola. Aí me propuseram de eu fazer o relatório, já que eu era francês, o filme era francês, o romance era francês etc. Aí eu fiz e gostaram muito. Então, pouco a pouco, eu fui me entrosando com eles.⁷⁵

⁷³ Id., Entrevista. *Programa Luzes, Câmera* nº 51, f.5.

⁷⁴ MALUSÁ, *Católicos e Cinema em São Paulo*, p.52.

⁷⁵ BERNARDET, Depoimento CPDOC 2013, p.9.

Nessa mesma entrevista, Bernardet afirmou que além do cineclube, nas conversas com cineastas, nas conversas com críticos, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, os bares eram os espaços em que o futuro do cinema brasileiro era posto na mesa: “Então, além do cineclube, aqui em São Paulo, na praça Dom José Gaspar, havia um bar, o Tourist Bar [em que] apareciam pessoas como o Rubem Biáfora (...) o Walter Hugo Khouri e pessoas do cinema, poetas, escritores.”⁷⁶ Mesmo compartilhando o interesse por cineclubes e bares, paulistas e cariocas nem sempre compartilharam resultados. A base comum das discussões foi sempre a paixão pelo cinema, mas havia diferenças, como Dahl escreveu para Bernardet: “Enquanto nossas posições [paulistas] eram teóricas, as deles [cariocas] eram práticas. Eles fizeram filmes, nós fizemos delírios, eles tem razão”.⁷⁷ Em São Paulo, no mesmo período em que os jovens Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet e Maurice Capovilla viam filmes, discutiam sobre filmes, escreviam sobre filmes e faziam cursos sobre filmes, no Rio de Janeiro, os jovens Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges e Glauber Rocha também faziam todas essas atividades e realizavam filmes. Joaquim Pedro de Andrade começou cedo, sua primeira experiência com cinema se deu ainda em 1953 com três minutos intitulados *O Mendigo*, filme que se perdeu. Depois, em 1959, filmou: *O Poeta do Castelo*, sobre Manuel Bandeira, e *O Mestre de Apipucos*, sobre Gilberto Freyre;⁷⁸ Paulo César Saraceni fez *Caminhos* em 1958; Miguel Borges, em 1957, teve a experiência frustrada do filme *O cafezinho* e Glauber Rocha filmou *Pátio* em 1958.

Os jovens diretores cariocas foram também assíduos frequentadores de cineclubes, foi inclusive no Rio de Janeiro que surgiu o primeiro cineclube brasileiro, o Chaplin Club, fundado em 1928, por Plínio Sussekind Rocha e Otávio de Faria. O primeiro cineclube paulista só foi fundado em 1940, na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, por Paulo Emílio Sales Gomes. Em seu livro de memórias, Saraceni conta dos muitos filmes clássicos assistidos nos cineclubes da Faculdade de Filosofia, na Maison de France, no

⁷⁶ BERNARDET, Depoimento CPDOC 2013, p.9, p.14.

⁷⁷ DAHL, Carta para Jean-Claude Bernardet, 29 de agosto de 1961. *Delírio* foi o título da revista que Bernardet e Rudá de Andrade publicaram na Cinemateca Brasileira, entre 1960 e 1961.

⁷⁸ BENTES, *Joaquim Pedro de Andrade*, p.11-2.

cineclube da ABI, no cineclube do MAM.⁷⁹ Miguel Borges conta ter fundado, com os amigos Marcos Farias e Carlos Perez, o Cineclube EBAP, na faculdade de administração da FGV, em 1957.⁸⁰ Joaquim Pedro descobriu o cinema nas sessões do cineclube da Faculdade Nacional de Filosofia, onde, em 1955 se formara em Física. Mas nenhum desses cineclubes tinha o caráter de cinefóruns, ou seja, de espaço para o debate sobre filmes, como o fundado por Dahl no Centro Dom Vital. Jean-Claude Bernardet define estes anos como “momento de cinefilia”:

Então fomos muito em cineclubes. É um momento de cinefilia. O cineclube é algo, naquele momento, absolutamente fundamental. Todo o pessoal dessa geração, o Gustavo, o Glauber, o Joaquim Pedro, enfim, todos nos formamos em cineclubes. Na Bahia, foi o cineclube de Walter da Silveira; no Rio, houve vários cineclubes, inclusive o da Faculdade de Física, onde o Joaquim estudava com o Plínio Sussekind Rocha. Então todos nós, a nossa origem é sempre o cineclube. E em volta do cineclube, conversas com cineastas, com críticos.⁸¹

Enquanto em 1958 os cariocas corriam atrás de condições para fazer seus filmes, em São Paulo, Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet e outros cineclubistas, da capital e do interior, foram estudar. Na década de 1950 e 1960, os cineclubes eram vistos e reconhecidos como organizações fundamentais para a formação de núcleos de discussão intelectual sobre cinema, assim era preciso dotá-los de gestores competentes. Um bom gestor deveria ter cultura geral, conhecimento da história do cinema e das novas tecnologias de projeção, informações necessárias para a produção dos boletins e dos relatórios que eram distribuídos nas sessões, foi o que pensaram os dirigentes de duas instituições: o Centro dos Cineclubes do Estado de São Paulo e a Cinemateca Brasileira. Juntas, elas promoveram o “I Curso para Dirigentes de Cineclubes”. No texto de abertura do caderno com a programação do curso, Paulo Emílio Sales Gomes, o responsável pela sua realização, escreveu:

Embora lutando com inúmeras dificuldades, entre as quais avulta a carência de recursos financeiros para a obra de conservação do patrimônio de filmes sob sua guarda, nunca interrompeu a Cinemateca Brasileira a sua ação de pesquisa e de estudo dos problemas culturais do cinema e de estímulo a entidades e grupos afins. Em consequência, não lhe foi possível ignorar o apelo unânime lançado por diferentes entidades do Interior e da Capital, por ocasião de uma convenção promovida pelo “Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo”. Foi pedido à Cinemateca que auxiliasse de alguma forma a ampliação e o aprofundamento da

⁷⁹ SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.26.

⁸⁰ SILVA NETO, *Miguel Borges*, p.54-5.

⁸¹ BERNARDET, Depoimento CPDOC 2013, p.13.

formação cinematográfica dos quadros responsáveis pela orientação e difusão cultural das referidas entidades.⁸²

Gustavo Dahl costumava se referir ao curso da cinemateca com o seguinte comentário: “Eu vivo desse curso até hoje”⁸³. Em 2005, contou ainda possuir o exemplar do caderno com a programação do curso:

através do movimento cineclubista a cinemateca promoveu um curso de um ano de Formação para Dirigentes de Cineclubes. O curso era sofisticadíssimo: os professores eram Antonio Candido, Gilda Mello e Souza, a turma da revista *Clima* (Ruy Coelho, Lourival Gomes Machado, Delmiro Gonçalves – Delmiro Gonçalves era ou da revista *Clima* ou do *Suplemento Literário do Estadão*). E esse curso foi um luxo. Eu até tenho o programa: estudava-se estrutura narrativa do romance policial, formação da história da música, pintura... era uma visão bem paulemiliana. E aí eu fiquei amigo do Paulo Emílio. Eu tinha por volta de 20 anos e o Paulo Emílio, 40. Encontros maravilhosos de gerações.⁸⁴

O curso aconteceu durante todo o ano de 1958. Foram 134 aulas, divididas em três módulos: Cultura cinematográfica, 87 aulas e 12 professores; Cultura artística, 33 aulas e 6 professores e Organização de cineclubes, 14 aulas e 7 professores. A aula de abertura coube a Paulo Emílio Sales Gomes, com o título: “As artes que anunciam o cinema: de Altamira ao Barroco”. Para desenvolver o tema, foram utilizadas ilustrações diversas: “Javali de Altamira” (20.000 aC), “Dança egípcia” (1.500 aC), “Asnos em marcha” (1500 aC), Giotto (séc. 14), Signorelli (séc. 15), Tintoretto (séc. 16) e Rubens (séc. 17). Uma dessas ilustrações, “Asnos em marcha”, foi desenhada a lápis, provavelmente por se tratar de um exemplo importante para o conceito de imagem em movimento: “Num outro baixo relevo egípcio representando um grupo de asnos em movimento, dos 8 animais, sete poderiam ser considerados o mesmo ocupando posições sucessivas no espaço. É um esforço de síntese do movimento cuja impressão é conseguida pela técnica do embaralhamento das pernas”⁸⁵.

⁸² Caderno com a programação do “Curso para dirigentes de cineclubes”, promovido pela Cinemateca Brasileira em 1958. Arquivo Biblioteca da Cinemateca Brasileira, nº 44213.

⁸³ SCHVARZMAN, *Ensaio de uma autobiografia*, p.5.

⁸⁴ DAHL, Entrevista. In: FERNANDES, *O Estado aos cinemanovistas*, p.428.

⁸⁵ Texto com duas folhas, datiloscrito com desenho a lápis na segunda folha. Acervo Biblioteca da Cinemateca Brasileira, São Paulo.



Figura1: Programa da primeira aula de Paulo Emílio Sales Gomes.

Em 1958, durante o curso na Cinemateca, Gustavo Dahl destacou-se pelos comentários pertinentes e pelo conhecimento cinematográfico e Paulo Emílio, que nas sessões de discussão do Dom Vital havia percebido o talento do jovem para o debate crítico, aceitou a sugestão de Rudá de Andrade e o convidou para trabalhar na Cinemateca Brasileira. Dahl foi trabalhar como auxiliar na biblioteca, numa função que “pomposamente denominamos secretário-executivo”⁸⁶. O quadro de funcionários era restrito, portanto, trabalhar na biblioteca era muito mais do que simplesmente lidar com os livros. Em entrevista ao *Caderno Margem Esquerda*, Bernardet conta um pouco como era o trabalho nesse período:

O Rudá de Andrade recrutou algumas pessoas do cineclubes Dom Vital para trabalhar na Cinemateca. Primeiro foi o Gustavo Dahl. Quando ele foi para a Itália, fomos o Maurice Capovilla e eu (...) [a biblioteca] foi concebida não como um arquivo de livros, mas como um centro de difusão. Isto significava que, além de trabalhar na área da hemeroteca, também tínhamos que programar cineclubes, produzir material escrito, organizar palestras etc.⁸⁷

A biblioteca da Cinemateca era um dos poucos lugares que recebia as “bíblias” *Cahiers du Cinéma* e *Positif*, oportunidade de ouro para os jovens curiosíssimos sobre revolução que um grupo de diretores, jovens como eles,

⁸⁶ DAHL, Entrevista. FERNANDES, *O Estado aos cinemanovistas*, p.429.

⁸⁷ BERNARDET, Entrevista. *Margem Esquerda*, p.11-2.

estava fazendo no cinema francês. Não à toa, o primeiro artigo sobre a *nouvelle vague* no Brasil foi escrito por Dahl durante a temporada de trabalho na Cinemateca. A leitura das revistas especializadas e a prática da escrita na redação do material de divulgação dos filmes para os cineclubes, fichas técnicas e análises que acompanhavam as cópias dos filmes, capacitaram os jovens assistentes a assumir um desafio maior: escrever críticas de filmes para a coluna de cinema de Paulo Emílio no *Suplemento Literário*.

Um dia eu fiz um relato sobre, eu acho, *Baby Face* e *Face in the Crowd*, de Elia Kazan, e o Rudá de alguma forma comentou com o Paulo Emílio. E Paulo Emílio me convidou para escrever sobre o assunto. Eu tinha 20 anos de idade e o Paulo Emílio me convidou para escrever no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, na coluna dele. A cabeça do Paulo Emílio tinha essa abertura para os jovens. Depois ele fez isso com Jean-Claude, ele fez isso com Capô, o Décio de Almeida Prado fez com o Rogério Sganzerla. Esse final dos anos [19]50, no Brasil (...) tinha também o SDJB, onde Glauber começou a escrever à época do concretismo. Era uma época (...) Imagina hoje um cineclubista, vá lá, digamos, inteligente, brilhante, não sei o quê, imagina se ele vai ter espaço. Na academia, nas publicações. Paulo Emílio era um brasileiro diferenciado.⁸⁸

Com o título de “Ambiguidade de Elia Kazan”, o artigo foi publicado no Suplemento Literário em 27 de dezembro de 1958. O diretor paulista seria tema para mais dois artigos: “Autenticidade de Elia Kazan”, de 3 de janeiro de 1959, e “Atualidade de Elia Kazan”, 10 de janeiro de 1959. O convite a Bernardet demoraria ainda mais um pouco, e a oportunidade surgiu quando Paulo Emílio, por conta de uma viagem, chamou um grupo de pessoas para substituí-lo: “Como eu mal escrevia português, expliquei ao Paulo que aquilo não tinha sentido. No dia que ele foi embora, falei: não vou aceitar. Mas ele respondeu: você vai, e fechou a porta”.⁸⁹ A solução encontrada por Bernardet foi a de escrever em francês e passar para um amigo da Livraria Francesa fazer a tradução. Assim, enquanto discutia com o tradutor a melhor tradução, Bernardet foi dominando o português: “você prefere esta ou aquela palavra? Que a frase seja assim ou de outro modo? Passamos alguns artigos e nessa situação você assimila muito rapidamente”.⁹⁰ Em outubro de 1959, Bernardet juntou-se à Gustavo Dahl e Rudá de Andrade no grupo dos críticos de Paulo Emílio.

⁸⁸ DAHL, Entrevista. In: FERNANDES, *O Estado aos cinemanovistas*, p.432.

⁸⁹ BERNARDET, Entrevista. *Margem Esquerda*, p.12.

⁹⁰ Ibid., loc. cit.

2.2.

“A gente ficava se lendo e se sacando! De longe!”

O primeiro artigo de Jean-Claude Bernardet foi publicado em 31 de outubro de 1959, com o título “Mentira proibida”, sobre o dramaturgo, ator e roteirista francês Antonin Artaud (1896-1948). Antes que Bernardet publicasse o primeiro artigo, Dahl já havia publicado cinco: os três dedicados a Elia Kazan (1909-2003); um sobre o movimento francês, “Da *nouvelle vague*” (19/9/59) e outro sobre o cinema primitivo, “Primitivos” (10/10/59). Sobre este último, Paulo Emílio fez o seguinte comentário: “Dahl reconhece como válidas e expressas nos filmes as intenções dos primeiros cineastas estetizantes. Ele nos convence cada vez que acrescenta o gosto à simpatia ao tratar, por exemplo, da qualidade plástica dessas velhas imagens do cinema”⁹¹.

Leitor assíduo dos artigos das revistas francesas de cinema, Dahl foi o primeiro crítico brasileiro a chamar a atenção para a *nouvelle vague*. Em setembro de 1959, quando publicou o artigo “Da *nouvelle vague*”, do grupo de jovens diretores que ficariam conhecidos como “os jovens turcos”, somente François Truffaut tinha lançado um longa-metragem, o filme *Quatre Cent Coups* (*Os incompreendidos*) vencedor do prêmio de melhor direção no Festival de Cannes (1959). No artigo, Dahl estabelece as primeiras manifestações que prenunciavam a *nouvelle vague*: o manifesto da *câmera-stylo* de Alexandre Astruc, publicado na revista *Écran Français* (março/1948), que Dahl chama de “um documento fundamental”; o movimento *Objectif 49* e o lançamento dos *Cahiers du Cinéma* (1951).⁹²

Em comum, escreveu Dahl ainda nesse mesmo artigo, essas manifestações possuíam “a ânsia de liberdade, a obsessão do estilo e a valorização do autor” e só poderiam ter acontecido na França, “porque era a França o país que mais pensava cinema, no qual o cinema era visto com a maior seriedade e também porque a França possuía, como ainda possui, a melhor cinemateca do mundo”. E então, continua Dahl, por não terem se “esquecido da história viva do cinema” os jovens franceses faziam filmes nos quais “a existência precede a essência” e não estariam interessados em “perseguir uma inatingível essência que se consubstanciaria no

⁹¹ GOMES, “Uma nova crítica?” Artigo.

⁹² DAHL, “Da *nouvelle vague*”. Artigo.

específico filmico ou no *cinema puro*". Sorte de Dahl que o editor de cinema do Suplemento Literário era Paulo Emílio e não Reynaldo Jardim.

Mas o trecho mais importante neste artigo, ao menos para o entendimento da declaração de Dahl que ele e Rocha já se sacavam antes mesmo do primeiro encontro em São Paulo, é quando o crítico paulista discorre sobre o tema da "realidade" no cinema:

O importante não é mostrar uma realidade de maneira eficiente, sem nada lhe acrescentar, e sim criar uma nova realidade que seja a expressão saturada de um universo particular. Eliminam-se as regras de corte e continuidade que não sirvam exclusivamente a fins expressivos, bem como qualquer angulação, enquadração ou posição de câmara que não se ajustem a este novo sentido de funcionalidade, criando-se então uma obra concentrada, toda feita de tensão e carga emocional. O filme adquire um caráter confessional como já o tinham a pintura e a literatura. Vadim entoa, em dois filmes, o canto do amor total à Brigitte Bardot, e Truffaut faz uma crônica autobiográfica das angustias da adolescência. Malle descreve os dramas do mundo da alta burguesia no qual foi criado.⁹³

"Se sacando" não significava "se compreendendo", ao menos não ainda, já que, conforme apontamos anteriormente, no mês seguinte Glauber Rocha publicaria no SDJB o artigo "Orfeu metafísica da favela" (24/10/1959). Neste artigo, Rocha começa a apresentar com um pouco mais de clareza o seu ponto de vista sobre o que seria o novo cinema brasileiro, que a nota sobre o Grupo de Cinema Brasileiro não apresentara. Depois de muito criticar o filme de Marcel Camus, *Orfeu Negro*, Rocha destaca alguns elementos do filme que parecem ser uma resposta à colocação de Dahl, primeiro sobre a *nouvelle vague*. À pergunta por ele mesmo formulada sobre o que seria a *nouvelle vague*, Rocha responde citando René Clair: que teria declarado, em entrevista recente, que a *nouvelle vague* não existia; e a definição dada por Wajda, "o grande cineasta polaco de *Karnal*": para quem os novos diretores seriam "literatos", "virtuosos" e "alienados". Além do que, continuou o crítico baiano não se devia exigir "estrutura revolucionária" de um diretor como Marcel Camus, "nem [de] outro qualquer filho da *nouvelle vague*", pois eles seriam frutos de uma "inversão no sistema de produzir" que teria gerado "um grupo de cineastas de várias idades", que teriam

⁹³ DAHL, "Da *nouvelle vague*". Artigo. No final do texto, Dahl citou suas fontes: o catálogo do Festival do Filme Maldito, realizado em julho/agosto de 1949, pelo movimento *Objectif 49* e a entrevista de François Truffaut ao seminário *Arts*, nº 720, de 29 de abril a 5 de maio de 1959.

saído de outras artes: no caso do diretor de *Orfeu*, da pintura ou da crítica para os estúdios. Não estaria o próprio Glauber Rocha enquadrado neste último caso?

Sobre o tema da realidade, ele afirma não haver tempo nem lugar nenhum para lirismo, para o cinema contemplativo, “cuja mentalidade estaria completamente presa ao literário, ao simbólico, à divagação”, resultado da contravenção estética que era a *nouvelle vague*, por isso que Camus não teria conseguido recriar o mito do poeta no sambista *João qualquer* e da Eurídice na *Maria José*, em que “ninguém tivesse nada a ver com a Grécia”. Então, se o diretor, “homem-artista é francês e lá existe o puro Desespero”, que ele ficasse na França, porque

A favela é a favela. É uma chaga social, uma chaga mesmo. Não nos interessa falar em defesa da favela porque agora mesmo ela vai ser pintada pelo Turismo para ser mais linda. Lá na favela há um drama. Não é de metafísica: é de fome. Não se tem o direito, diante de uma pessoa que passa fome, de se fazer a mínima literatura com a fome.⁹⁴

Se, mesmo depois de expressar ponto de vista tão diferente, Glauber Rocha resolveu convocar Dahl, pode ter sido porque para ele o importante naquele momento era ter mais soldado na causa do novo cinema brasileiro e, não menos importante, lutando na imprescindível frente de batalha europeia. Sim, porque em 1959 Rocha achava que a saída para o novo cinema brasileiro seria a Europa, e foi o que, provavelmente, ele disse em carta ao diretor Walter Hugo Khouri, que lhe respondeu:

Acho muito boa a sua ideia de partir para a Europa com as fitas debaixo do braço. Eu se pudesse faria o mesmo. Acredito que não existe ambiente aqui para o seu tipo de fita [*Pátio*], e o pessoal, tenho certeza, nunca o compreenderia. Estão todos ávidos de fitas exóticas, sobre a “nossa realidade”, e nunca perdoarão um cultivador de cinema absoluto, nem sequer de cinema autêntico e honesto.⁹⁵

Interessante que, além de Dahl, Rocha tivesse procurado saber a opinião de Khouri sobre o seu primeiro filme, pois o diretor paulista era um legítimo representante do “cinema de autor” tão criticado por ele. Glauber Rocha deve ter também sugerido que Khouri lesse o artigo *Orfeu metafísica de favela*. Menos do que provocação, tal atitude pode ser vista como estratégia de aproximação do

⁹⁴ ROCHA, “Orfeu metafísica de favela”. Artigo.

⁹⁵ KHOURI, Carta para Glauber Rocha, 18 de julho de 1959. p.109-10.

grupo de diretores que, para Rocha, estaria fazendo o novo cinema brasileiro, movimento no qual incluía Nelson Pereira dos Santos e Khouri, e que seriam os precursores do novíssimo cinema brasileiro. Na carta, Khouri também escreve:

Sinceramente, acho que a transcendência e a dimensão de grandeza do cinema partem exclusivamente do “approach” do cineasta em relação ao seu meio de expressão. É uma questão de autenticidade intrínseca, de vivência; um fator quase somático. O fato de ter descoberto o filão do tema “cangaço” não confere ao *Cangaceiro* nenhuma transcendência maior. E o sucesso internacional teve suas tristes contrapartes na total inversão de valores que a fita provocou em nosso ambiente. Está certo que nós (os diretores mais jovens) temos feito “draminhas psicológicos” (realmente ruins, reconheço, como construção e estrutura), mas de certa forma ainda é o caminho mais sério e autêntico.⁹⁶

A causa em primeiro lugar é o que algumas das atitudes de Glauber Rocha, em 1959, parecem indicar. Depois de Khouri e de Dahl, ele vai se aproximar de Paulo Emílio Sales Gomes, também sem concordar inteiramente com suas posições, como confessa no artigo “Cinema Novo 62”: “Detestávamos Rubem Biáfora, achávamos Alex Viany sectário e Paulo Emílio Sales Gomes alienado”⁹⁷. Em relação a Gustavo Dahl, por se tratar de alguém da mesma faixa etária – o paulista era 5 meses mais velho – Rocha confiava que, na Europa, Saraceni resolveria o “problema”: “veja se politiza o Gustavo”.⁹⁸

Mas antes de ser “politizado” por Saraceni, Dahl continuou a escrever artigos para o Suplemento Literário. Depois dos cinco que foram publicados até outubro de 1959, data do artigo de Glauber, ele ainda escreveria outros cinco antes de partir para a Europa: “Esperando Gance” (21/11/1959); “Importância de Khouri” (21/5/1960); “Compreender Khouri” (28/05/1960); “Imobilidade de Ozu” (16/07/1960) e “Ignorâncias” (06/08/1960). Ainda participaria da elaboração da revista *Delírio* – Revista bimestral de Cinema. Como declarou Bernardet, a revista foi um projeto coletivo dos jovens discípulos de Paulo Emílio, desenvolvido na Cinemateca Brasileira: “fundamos a revista *Delírio*: Rudá de Andrade, Gustavo Dahl, Sérgio Lima, Fernando Seplinski e eu”.⁹⁹

O primeiro número da *Delírio* ficou pronto em julho de 1960, tendo por coordenador Rudá de Andrade. Os artigos dessa edição foram assinados por Jean-

⁹⁶ KHOURI, Carta para Glauber Rocha, 18 de julho de 1959. p.110.

⁹⁷ ROCHA, *Revolução do Cinema Novo*, p.15.

⁹⁸ ROCHA, Carta para Paulo César Saraceni, entre março e maio de 1961. p.151.

⁹⁹ SCHVARZMAN, *Ensaio de uma autobiografia*, p.9.

Claude, Rubem Biáfora, Sergio Lima e Fernando Seplinski. Na contracapa, o texto de apresentação é publicado “de ponta-cabeça”. Segundo o coordenador, para “facilitar a exposição”.

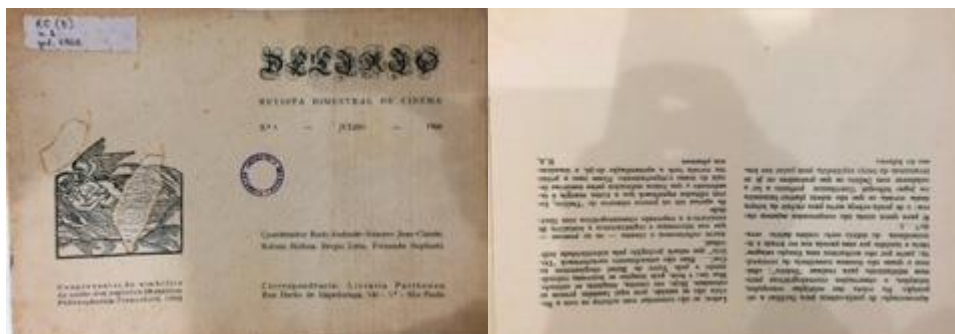


Figura 2: Capa e contracapa do primeiro número da Revista *Delírio*.¹⁰⁰

Na roleta das múltiplas concepções, intuições e observações cinematográficas paramos subitamente para realizar *Delírio*; olhávamos e quase não tivemos consciência da reviravolta; parte por não aceitarmos uma fixação estagnatária e também por essa parada nos ter levado à inconsciência do delírio certo (existe delírio errado?...). E para quem ainda não compreendeu sejamos claros: o de ponta-cabeça serve para excluir da leitura desta revista os que não sabem plantar-bananeira ou jogar bilboquê. Convidamos portanto a ler e colaborar com *Delírio* os que pretendem ou já se levantaram do berço esplêndido para pular nas brasas do Inferno. Leitor, se não concordar com autores ou com a Revista não se suicide, pois aqui também poucos se entendem. Hoje, em cinema, ninguém se entende. Mas isso é bom, pois imagine se houvesse entendimento e pela Torre de Babel chagássemos ao Céu!... Esse não entendimento caracterizará *Delírio* que estará protegida pela autenticidade individual. Assim refletiremos o cinema – ou as pessoas – que nos interessa e registraremos a tentativa de encarmos a expressão cinematográfica com liberdade.¹⁰¹

Em 22 de outubro de 1960, Paulo Emílio escreveu para Gustavo: “Pelo jeito, o 2º número de *Delírio* está para sair, envolvido sempre em segredo. Ouvi um vago rumor a respeito de algo escrito pelo Sérgio, poema ou *science fiction*, não sei, que seria muito bom”.¹⁰² O número 2 saiu em dezembro de 1960 e trouxe como contracapa um cartão natalino, em feltro vermelho com a figura de um demônio e os votos: “Desejamos ao nosso leitor que as festividades da Noite de 21 de dezembro se renovem com o tradicional esplendor”. Como confirmação do prognóstico feito por Rudá de Andrade no texto “de ponta-cabeça” da primeira edição: “Se apenas um ou poucos números de *Delírio* forem editados, significará

¹⁰⁰ Imagens da capa e contracapa da Revista *Delírio*, nº 1. São Paulo, julho de 1960. Arquivo Biblioteca da Cinemateca Brasileira.

¹⁰¹ ANDRADE, Rudá. Texto da contracapa da Revista *Delírio*, nº 1. São Paulo, julho de 1960. Arquivo Biblioteca da Cinemateca Brasileira.

¹⁰² GOMES, Carta para Gustavo Dahl, 22 de outubro de 1960.

que a nossa energia é insuficiente e que fomos sufocados pelas matérias fecais do nosso comportamento”, *Delírio* teve apenas três edições, a última em janeiro/abril de 1961.

Em 1966, passados dois anos de seu retorno ao Brasil, Gustavo Dahl foi entrevistado por Rogério Sganzerla, da segunda geração de jovens críticos recrutados por Paulo Emílio para o Suplemento Literário. Sganzerla mostra-se curioso para saber os motivos que levaram Dahl, “uma das consciências mais agudas do cinema novo”, a trocar São Paulo por Rio de Janeiro: “Por que, afinal de contas, depois de seus estudos na Europa, você, Gustavo, não voltou a São Paulo onde era crítico e participava do ambiente cultural?”¹⁰³

Acho São Paulo uma cidade castradora. Quando em [19]58 ou 59 Glauber ou os cariocas apareciam aqui, o que me espantava era a facilidade com que falavam em fazer filmes, em fazer um cinema novo. Em São Paulo tudo parecia difícil, complicado, tinha que ser tudo muito sério, com grande aparato, com uma fascinação pelo ritual, com uma porção de coisas que afastavam do ato. São Paulo naquela época gerava críticos. Como Minas, até muito pouco tempo. Então, eu quis ir trabalhar no Rio para corrigir os defeitos, as impotências da minha formação de crítico paulista.¹⁰⁴

No final de 1959 e início de 1960, se as coisas não estavam fáceis para os paulistas às voltas com a seriedade exigida por uma postura mais “intelectualizada” em relação ao cinema, tampouco estavam para os baianos e cariocas às voltas com as dificuldades em conseguir recursos para a produção de seus filmes. Depois da frustrante temporada no Rio de Janeiro e em São Paulo, em que não conseguiu vender *Pátio*, nem conseguiu recursos para as novas produções, Rocha voltou para a Bahia para ajudar Luiz Paulino dos Santos na produção de *Barravento* e de *Mandacaru vermelho*, o filme que Nelson Pereira dos Santos teve que fazer em substituição a *Vidas Secas*, que não pode ser filmado por causa das condições climáticas desfavoráveis:

Domingo de carnaval, 1960: o primeiro plano vai ser rodado. Em pleno perímetro das secas – Juazeiro, Petrolina, Petrolândia –, nuvens no céu, escurece, inesperadamente começa a chover. E chove sem parar, durante dias. (...) O dinheiro também ia acabando, nem para o cigarro dava, só mesmo fumo de rolo. E até o jipe cedido pelo governo baiano quebra. (...) Mas, tantos recursos humanos e materiais já haviam sido mobilizados, e o negativo inclusive tinha um tempo limitado, parecia absurdo simplesmente se perder todo aquele esforço. (...)

¹⁰³ SGANZERLA, “Fala Gustavo Dahl”. Artigo.

¹⁰⁴ Ibidem.

E então começaram a falar: *Mandacaru vermelho*. Ou seja, o filme tornara-se outro.¹⁰⁵

Nelson Pereira conseguiu terminar as filmagens de *Mandacaru* e voltou para o Rio de Janeiro para tentar conseguir os recursos para a finalização e montagem do filme, deixando para Glauber Rocha a missão de sossegar os credores baianos: “Aqui estão três mil do Leonardo para pagar parte da dívida. Assim que ele arranjar o resto, nós te enviaremos. Desculpa mais uma vez o atraso”¹⁰⁶. No Rio de Janeiro, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade tampouco estavam satisfeitos. Depois de *Caminhos*, Saraceni e Mário Carneiro conseguiram recursos para filmar *Arraial do Cabo*, com produção de Joaquim Pedro. O dinheiro foi conseguido graças ao empenho de “dona Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional”, que, além de ficar animada com a ideia do filme, “era amiga e admiradora de doutor Rodrigo de Melo Franco, pai de Joaquim e diretor do Patrimônio Histórico, e de Paulo Carneiro, pai de Mário”¹⁰⁷. Mas, antes de começar a filmar, Saraceni havia feito a inscrição para a bolsa de estudos do *Centro Sperimentale*: “Eu tinha resolvido viajar. O Brasil fervendo, estouravam talentos em cada esquina, mas ainda não havia oportunidade de trabalho no cinema, e eu achava que ia demorar”¹⁰⁸. Antes de tomar o navio para a Itália, teve tempo apenas de finalizar as filmagens e montar o negativo, não conseguindo finalizar a mixagem, que ficou sob a responsabilidade do codiretor Mário Carneiro. Saraceni só veria o filme pronto na Itália.

Joaquim Pedro, que em 1959 filmara os curtas *O Poeta do Castelo* e *Mestre de Apipucos*, em 1960 filmou *Couro de Gato* num morro carioca. Sem recursos para a finalização, no ano seguinte parte para Paris, para um estágio no IDHEC, *Institute des Hautes Études Cinématographiques*, com o produtor Sacha Gordini, produtor de *Orfeu Negro*, o filme de Marcel Camus.¹⁰⁹

No dia 6 de agosto de 1960, o Suplemento Literário publicou o último artigo sobre cinema que Gustavo Dahl escreveu antes da viagem para a Itália. Com o título “Ignorâncias”, o artigo começava assim: “Mais uma vez repetindo-

¹⁰⁵ SALEM, Nelson Pereira dos Santos, p.152-3.

¹⁰⁶ NELSON, Carta para Glauber Rocha, 1º de agosto de 1960. p.123.

¹⁰⁷ SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.51.

¹⁰⁸ Ibid., p.49.

¹⁰⁹ BENTES, Joaquim Pedro, p.29.

me repito: ninguém entende nada. Pelo menos em cinema, das poucas coisas que desentender pretendo”. O autor passa, então, a questionar “as imbecilidades ou truísmos” a respeito do cinema italiano. Motivado pela “iminência de quatro meses de cinema italiano”, o crítico conta ter tido o “muito natural impulso de procurar ordenar umas poucas ideias”. Dahl se refere à Retrospectiva de Cinema Italiano, organizada pela Cinemateca Brasileira, que exibiu mais de 150 filmes no Museu de Arte em São Paulo e no MAM do Rio de Janeiro. De acordo com Paulo Emílio, a mostra começou no museu carioca, no dia 25 de julho de 1960 (artigo “Esperando a Itália”, 23/07/60¹¹⁰) com a exibição do filme *Lo Sceicco Bianco*, de Federico Fellini. Em São Paulo, a abertura foi um mês depois, com a exibição de *Il Generale della Rovere*, de Roberto Rossellini (artigo “Il Generale della Rovere”, 13/08/60¹¹¹). O que Dahl deixou de mencionar no artigo era que o interesse pela história do cinema italiano teve também motivação pessoal, o curso no *Centro Sperimentale*.

Visto em retrospecto, não deixa de ser curioso que em seu último artigo o jovem crítico questione “a incompreensão” dos italianos em relação à história do cinema italiano, o que, segundo ele, teria levado a geração surgida entre 1935 e 1945 ao erro de considerar que, ao descobrir e criar o neorrealismo, tivessem “criado não só um movimento, mas o próprio cinema italiano”. Tal erro teria sido evitado se os italianos conhecessem o passado do cinema italiano, mas para esses diretores:

Não lhes era muito grata a visão do seu passado, pois este demonstraria o pouco de novo que o neorrealismo continha. Bem mais agradável era defender a tese que o novo e vencedor cinema italiano sairia do nada, ou então de seus cérebros, como Minerva do de Júpiter.¹¹²

Sem que seu foco fosse o cinema brasileiro, a crítica de Dahl pode ser vista como um alerta à impetuosidade com que os jovens diretores cineclubistas se apresentavam como os únicos capazes de realizar a transformação necessária para que o cinema nacional “evoluisse”. Nesse artigo, o crítico paulista parece estar dialogando, ou seria mais apropriado dizer “sacando”, com os artigos de Glauber Rocha no SDJB. Tomemos como exemplo o artigo “Sete pontos: cinema

¹¹⁰ GOMES, “Esperando a Itália”. Artigo.

¹¹¹ Id., “*Lo Sceicco Bianco*”. Artigo.

¹¹² DAHL, “Ignorâncias”. Artigo.

brasileiro” (05/04/1959), em que Rocha falou da decepção com a “geração atual de cineastas atuantes”, que vinha se mostrando incapaz de realizar o cinema-cinema porque continuava “presa a princípios extrafílmicos” – fazendo referência novamente ao cinema bola-bola e ao alinhamento com o grupo de Reynaldo Jardim. E citou os nomes de Nelson Pereira dos Santos, Galileu Garcia, Rubem Biáfora e Walter Hugo Khouri. Segundo o crítico baiano, “novas gerações devem entrar no profissionalismo mais preparadas que as antecedentes” e mesmo não dispondo de recursos para longas-metragens, deveriam centrar seus esforços em fazer filmes experimentais e documentários. Porque eles, mesmo os cineastas que trabalhavam com 16mm, “significariam mais artisticamente”, uma vez que somente com a experiência teriam o “manejo da câmera, o manejo da moviola, o manejo do filme. E, saber tais ‘manejos’ é mais importante do que saber muita literatura e não possuir nenhuma visão fílmica”¹¹³.

Desse ponto de vista, o título “Ignorâncias”, dado por Dahl ao seu último artigo, pode ser tomado hoje como sintomático de um certo “desalinhamento” presente no pensamento dos jovens dos anos 1959 e 1960, que, apesar de compartilharem idade e objetivos, teriam pela frente um percurso de ajustamento. Percurso que, no próximo capítulo, vamos tentar acompanhar através das cartas trocadas entre eles. Mas podemos adiantar que, já em 1961, Dahl vai se mostrar totalmente alinhado à causa de Glauber Rocha:

O movimento que começa apenas é a coisa mais importante do cinema brasileiro. Veja até onde já se conseguiu chegar. A força é pouca, o sentido é vago, mas a possibilidade de atuação é grande. Mas se a atuação se expandir cada vez mais, se encontrará um sentido e se fará uma força!¹¹⁴

¹¹³ ROCHA, “Sete pontos: Cinema Brasileiro”. Artigo.

¹¹⁴ DAHL, Carta para Jean-Claude Bernardet, 29 de agosto de 1961.

3.

“Porque bem ou mal, a nossa atividade cinematográfica tem sido literária”

Bons amigos, censuraram, em tempos de há muito já passados, meter-me eu, apenas chegado à península, a cogitar de coisas nossas, como se nada do que aqui houvesse fosse digno de nota, ou interesse. E como explicar esta súbita consciência que tudo que acontecesse neste meu “viaggio in Itália” só adquiriria valor e sentido se integrado naquela experiência que se fazia simultaneamente à europeia, em grau mais elevado, e que era brasileira, aliando à descoberta do desconhecido, a redescoberta do conhecido.

Gustavo Dahl, s/d¹¹⁵

Como um bom soldado, tão logo chegou a Roma, Dahl fez o que havia cominado com Glauber Rocha, foi procurar o carioca Paulo César Saraceni. Em 1960, o caminho mais seguro para encontrar um estudante brasileiro na capital italiana era deixando um recado na embaixada do Brasil. Foi lá, por exemplo, que Saraceni recebeu a cópia de *Arraial do Cabo*; assistiu ao filme pronto pela primeira vez e, também pela primeira vez, comercializou a cópia do filme: a adida cultural da embaixada, Regina Castelo Branco, “fada boa, comprou a cópia em 16mm por 340 dólares, e pagou na hora”.¹¹⁶ Foi lá que Saraceni recebeu o aviso que “o sr. Gustavo Dahl tinha chegado a Roma e gostaria de marcar um encontro”.¹¹⁷

Recebido o recado, Saraceni, que sabia que o jovem Dahl era colaborador de Paulo Emílio na Cinemateca de São Paulo, combinou o encontro num bar perto do prédio da embaixada do Brasil.

Fui com Geraldo, que era mineiro e também queria conhecer o paulista. Entramos num bar e vimos um jovem encapotado com um belo chapéu de feltro francês, esnobe paca, lendo o *Cahiers du Cinéma*. Caímos fora do bar quase correndo. No dia seguinte sim, encontrei Gustavo e nos tornamos grandes amigos.¹¹⁸

Os dois, junto com Geraldo Magalhães, jornalista e poeta mineiro que ainda aguardava a aprovação de sua bolsa de estudos, alugaram um apartamento na Via Marco Valerio Corvo. O apartamento era grande e confortável, tinha o aluguel

¹¹⁵ DAHL, “Canção do exílio”. Artigo não publicado.

¹¹⁶ SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.80.

¹¹⁷ Ibid., p.85.

¹¹⁸ Ibid., loc. cit.

barato e ficava perto do *Centro Sperimentale*. Saraceni, que estava em Roma há mais tempo, apresentou Dahl “aos amigos e Bernardo [Bertolucci], e ele logo entrou para a turma e para a geração Rosati”¹¹⁹. Rosati era um bar da Piazza del Popolo, onde era comum esbarrar com o casal Michelangelo Antonioni e Monica Vitti, Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini, além de ser ponto de encontro de Saraceni e seus novos amigos italianos: Sandro Franchina, ator em início de carreira, e Bernardo Bertolucci, ainda assistente de direção. “Com Sandro, Gustavo competia muito, mas com Bertolucci ficou unha e carne.”¹²⁰

Com o carioca, Dahl passou a frequentar a casa do poeta brasileiro Murilo Mendes – professor de literatura brasileira em Roma e casado com Saudade Cortesão, filha do escritor português Jaime Cortesão. Murilo Mendes recebia em casa os jovens estudantes, dando-lhes oportunidade de conviver com “a fina flor da aristocracia do espírito da primeira metade do século XX”. Posteriormente, num texto intitulado “Memórias de Sandro”, Dahl faz uma bela descrição do ambiente na casa do poeta brasileiro. Não seria exagerado afirmar que o “menino metido a internacional”¹²¹ fica fascinado com a “intelectualidade aristocrática” da família Mendes. Fascinação decorrente do pendor para o “classicismo” que ele reconhece como característico de sua personalidade e que, sem lograr sucesso, tentou, por vezes, combater: “Fiquei contente por ti. Foi vendo *You live only once* [Vive-se uma só vez, Fritz Lang, 1937], que eu descobri que o anticlassicismo que eu um pouco apressadamente construí dentro de mim era falso parcialmente”¹²².

Em setembro de 1960, Roma e o mundo ainda eram chiques. (...) A atitude negligentemente aristocrática do casal não deixava de abrir espaço para uma irreverência sistemática (...) Desde que fossem inteligentes e tivessem personalidade, acolhiam os jovens estudantes brasileiros que chegavam ou passavam por Roma. Murilo, de extensa cultura, era também crítico musical e de artes plásticas (...) Frequentava discretamente o *milieu peintre-écrivain romano*, onde tinha ficado amigo do casal Nino Franchina-Gina Severina. Nino trabalhava

¹¹⁹ SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.85.

¹²⁰ Ibid., p.85.

¹²¹ Na entrevista de 2005, Dahl reconhece em sua formação traços de um certo esnobismo: “Francês eu aprendi sozinho, na escola, de tanto que eu gostava. Espanhol, eu aprendi por conta da minha mãe. Minha mãe também era professora. Quando ela se separou, ela viabilizou sua sobrevivência aprendendo inglês, 1942, o inglês não era ainda a língua franca [...] Minha mãe do Rio da Prata, Jatyr [tio] diplomata vindo da Inglaterra. Comunista, mas ensinando a combinar cor da meia com a cor da gravata. Depois, Paulo Emílio vindo de Paris. E eu já era todo metido. Resultou um menino metido a internacional”. Cf. DAHL, Entrevista. In: FERNANDES, *O Estado aos cinemanovistas*, p.434.

¹²² DAHL, Carta para Jean Claude Bernardet, 1º de novembro de 1960.

com ferro e solda metálica, esculturas por vezes enormes, usando aqueles óculos protetores contra fagulha, que décadas mais tarde fariam a alegria de Pina Bausch. Fazia um charme operário. Gina (...) era herdeira do cubismo paterno que conseguia juntar planos e ângulos, com Arlechino, Colombina e Pulcinella. Pensando bem, Gino tinha percebido que Pulcinella já era o cubismo, nos losangos multicoloridos e na linha sinuosa do chapéu. Gina também. Só na Itália.¹²³

Os primeiros meses em Roma foram passados assim, nos intervalos das aulas no curso do *Centro Sperimentale*, Dahl e Saraceni frequentavam o Rosati, o restaurante do Luigi, as festas do poeta, os museus e principalmente os cinemas. Como o dinheiro era pouco, os jovens optavam por programas baratos, o que significava comer fiado na cantina do Luigi – Saraceni conta que chegou a “dever três meses, fora o dinheiro que eles nos emprestavam para irmos ao cinema”¹²⁴ – e ver muitos filmes – na primeira carta enviada para os amigos da Cinemateca, Dahl cita mais de vinte títulos.¹²⁵ Economizavam até mesmo no gasto com selos, Saraceni optou em escrever cartas curtas, como explicou a Glauber Rocha: “Consola-te com a letra pequena e feia, porque as cartas são caras, o dinheiro pouco, e muito a dizer”¹²⁶, e Dahl por escrever menos, opção que resultou em cobranças diversas, principalmente da parte de Paulo Emílio, insatisfeito com a irregularidade epistolar do jovem assistente.

A sessão de gala do primeiro filme de Jean-Luc Godard, *À bout de souffle* (*Acossado*), em Roma, foi no dia 30 de setembro de 1960, não muito tempo depois da chegada de Dahl. Sobre o evento, Saraceni conta que:

Éramos convidados para avant-premières e vernissages. O tal dia esperado chegou: a estreia romana de *À bout de souffle* (*Acossado*) de Godard. Todo mundo de terno e gravata vendo descer pela escadaria do cinema Luchino Visconti, ladeado por Claudia Cardinale e Alain Delon. Que trio! Todo *Rocco e seus irmãos* esperava por eles. O filme de Godard era genial. Que leveza. Extraía tudo do real, fazendo Rimbaud. Poesia cinematográfica da mais alta qualidade. E

¹²³ DAHL, “Memórias de Sandro”. Artigo não publicado.

¹²⁴ SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.86.

¹²⁵ Os filmes citados são os seguintes: *La Passion de Jeanne D’Arc*, *A Bout de Souffle*, *Gyclarnas Afton*, M. (Lang), *Il Belli’Antonio*, *Son and Lovers* (Laurence, the Great), *Hiroshima*, *Nuit et Brouillard*, *East of Eden*, *Sunset Boulevard*, *The Paradine Case* (Hitchcock), *Johnny Guitar* (“le cinema c’est Nicholas Ray”), *Notorius*, *La Lunga Notte del 43* (Vancini, jovem italiano), *Verbotten* (Fuller é um malandro), *Ossessione*, *La Dolce Vita*, *Senso* (o melhor espetáculo sobre a terra), *Rocco e I Suoi Fratelli* (ainda sem os cortes da censura), *Era Notte a Roma*, (le cinema c’est la métaphysique, son profete, Rossellini), *Spiral Staircase* (Siodmak, décors parecidos com Ravina, tempestade com Estranho Encontro), *Rio Bravo*, *I Delfini*, *La Terra Trema* (prefiro *Senso* e *Ossessione*). DAHL, Carta a Jean-Claude Bernardet, Roma, 1º de novembro de 1960.

¹²⁶ SARACENI, Carta para Glauber Rocha, 15 de maio de 1960.

citava Faulkner – fiquei impressionado, chegando mesmo a gozar com orgasmo, pau duro, tesão para filmar. Que transgressor formidável. Gustavo chegou até Luchino Visconti e perguntou-lhe: “O mestre gostou?” “Superficial”, respondeu Visconti. “Muita pele, não é?”, disse Dahl, e eu me afastei. Eles conversaram muito.¹²⁷

Um ano antes de Godard lançar este seu primeiro longa-metragem, Dahl já havia demonstrado entusiasmo com o movimento francês no artigo “Da *nouvelle vague*”, no qual expôs o seu ponto de vista sobre a concepção inovadora do movimento francês (escrevemos sobre isso no capítulo anterior). Se o seu entusiasmo com a *nouvelle vague* foi apresentado criticamente, a sua euforia com o filme *À bout de souffle* resultou em manifestações muito mais particulares. Em carta ao amigo Jean-Claude Bernardet, Dahl não apenas imprimiu o ritmo da montagem *godardiana* à narrativa epistolar, como também “incorporou” o personagem Michel Poiccard. Não à toa, essa liberdade de expressão só foi possível na carta ao amigo mais íntimo, num daqueles momentos nos quais a carta se transforma no espaço de expressão de um “eu” profundo e subjetivo, no espaço por excelência da “escrita de si”.

Sabemos que ele conheceu a primeira namorada europeia durante um passeio ao museu. Como um jovem apaixonado, não resistiu ao desejo de compartilhar a novidade com o amigo e o faz como se fosse Poiccard, no carro à caminho de Paris, descrevendo as moças que pedem carona na estrada: “olhos azuis, profundos, cílios longos, abundantes, escuros no rosto loiro. É um oásis no meio da feminilidade agressiva das italianas, feita de seios enormes, pernas grossas, mãos vulgares”. Foi no Museu Nacional Romano que conheceu a moça: “um pouco Jean Seberg, cabelos bem curtos, corpo fino, de adolescente, como dos jovens hermafroditas das antigas estátuas gregas”¹²⁸. No ano seguinte, em outra carta para Bernardet, Dahl comenta sua identificação com o filme e com o personagem:

¹²⁷ SARACENI, *Por Dentro do Cinema Novo*, p.88-9.

¹²⁸ DAHL, Carta para Jean-Claude Bernardet, 1º de novembro de 1960. Em seu livro de memórias, Saraceni contou que “Gustavo não queria saber de italianas, só namorava polaca, holandesa ou francesa” e que “namorava com a polaca Cristina, aluna e atriz do Centro, e que tinha debutado com o primeiro filme de Polanski, teste para o seu curso na Escola Polonesa de Cinema. Era linda, vermelha e rosa, com muito dengo”. Cf. SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.86-8.

Eu gosto de *À Bout de Souffle*, principalmente por seu lado político, do qual me sinto muito perto. Poiccard não tem nada de um alienado. É um revolucionário, como a única coisa que ele tem certeza é que como está não está certo, ele destrói. É um anarquista, como Buñuel. Os santos e os criminosos são os verdadeiros revolucionários. Eu sou um revolucionário.¹²⁹

Em relação ao ritmo da carta, Dahl escreve como se pretendesse imprimir à linguagem escrita a velocidade que Godard imprimiu às imagens: combina fragmentos, alterna os títulos no original e em português, faz citações e depois comentários, que por sua vez são novamente seguidos por outras citações, grifos, o azul das anotações feitas à caneta, na margem, todos esses elementos conferem velocidade à narrativa. O que Dahl copiava não era apenas o ritmo que Godard imprimiu ao seu filme, era todo um estilo de vida. Afinal, como Dahl vai dizer anos depois: “éramos jovens, inteligentes, namoradores, metidos também. Esse clima anos 60, sabe, de sexo, política e cinema”.¹³⁰

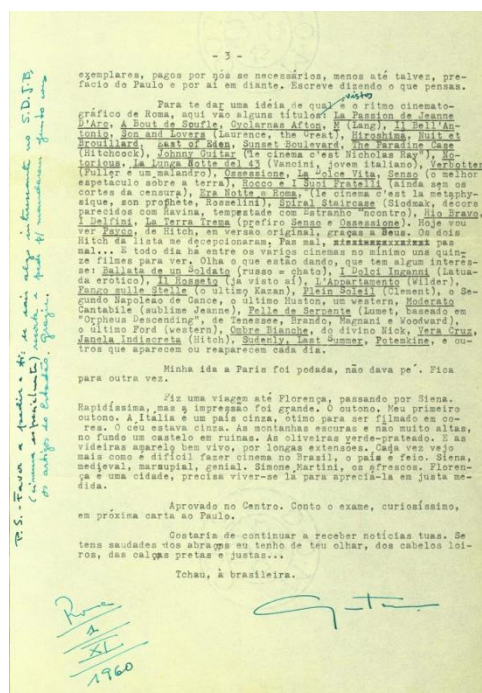


Figura 3: Carta de Dahl para Bernardet, 1/11/60.

O ritmo intenso da frequência cinematográfica não seria mantido por muito mais tempo. Já na segunda carta a Bernardet, em agosto de 1961, Dahl continuará a citar muitos títulos, mas não mais para se gabar da quantidade de filmes assistidos. Os títulos citados não serão apenas os últimos lançamentos,

¹²⁹ DAHL, Carta para Jean-Claude Bernardet, 29 de agosto de 1961.

¹³⁰ DAHL, Entrevista. In: FERNANDES, *O Estado aos cinemanovistas*, p.441.

Dahl vai escolher filmes e diretores para mostrar ao amigo que a sua percepção cinematográfica já não é mais a mesma. De agosto de 1960 para novembro de 1961, não se passou muito tempo, foram apenas alguns meses, mas foi tempo suficiente para que o jovem turista da primeira carta cedesse lugar ao jovem politizado da segunda.

3.1.

“Não se esqueça de seu país. Veja se politiza o Gustavo”

No texto “Canção do exílio”, Dahl escreveu sobre a dificuldade que teve em não romper o equilíbrio “entre a experiência europeia, que se desenvolvia em dois planos, vital e intelectual, e a brasileira, que continuava a desenrolar-se, mas somente na esfera das ideias, e não dos fatos”¹³¹. No entanto, as cartas e os artigos enviados da Europa para o Brasil mostram que os pratos da balança com as duas experiências nunca estiveram muito equilibrados. Ainda que somente no âmbito das ideias, a experiência brasileira teve peso maior. Os filmes assistidos, os encontros com os diretores europeus, os debates, as conversas, o mercado, os festivais, os congressos, as dicas dos mestres: “Hoje conversamos com Jean Rouch e ele nos contou como fez *Pirâmide humana* e *Moi un noir*. Sem dinheiro nenhum, com a câmera na mão”¹³² – tudo importava e tudo era compartilhado com os amigos no Brasil. Através das cartas, na maior parte das vezes, embora os artigos para os jornais também tenham sido meios eficazes para a transmissão, se não de informações, ao menos de reflexões.

Foi nesse espírito que os jovens Dahl e Saraceni propuseram a Paulo Emílio o envio de uma série de entrevistas com os diretores italianos. As entrevistas seriam uma forma de proporcionar aos brasileiros um contato mais próximo com o pensamento dos *maestri* do neorrealismo, e também com os novos diretores italianos, como Pier Paolo Pasolini. Saraceni conta como surgiu a ideia:

Eu queria continuar na Europa, e combinamos de fazer uma entrevista com Pasolini e vender para a *Manchete* ou *Cruzeiro*. Pier Paolo era figurinha fácil no pedaço. Vivia na Via Panico, uma rua atrás da Cucina do Luigi. Às vezes o encontravam cheio de porrada e ensanguentado, jogado ao chão, às margens do Lungotevere (Tibre), o rio que banha Roma. Pasolini, além de famoso poeta e romancista, era o melhor roteirista do momento e ia passar a dirigir. Ou melhor,

¹³¹ DAHL, “Canção do exílio”. Artigo não publicado.

¹³² SARACENI, Carta para Glauber Rocha, 26 de maio de 1961. p.156.

ia fazer seu primeiro filme. A *Manchete* ia querer. Isto podia até dar uns mil dólares.¹³³

Esse era um dos dois objetivos, o outro era conseguir uma “graninha” extra para complementar o pouco que recebiam com as bolsas de estudo: “A minha bolsa era italiana, a do Paulo César era italiana. Eram bolsas cavadas junto à Europa. Do Itamaraty, nós recebíamos um *auxiliozinho* para estudante, de 100 dólares por mês”¹³⁴. No dia 22 de outubro de 1960, Paulo Emílio escreve para Dahl e dá o aval para a proposta, mas com uma ressalva: “A série de entrevistas com a colaboração PCS [Paulo César Saraceni] me parece muito boa. Mas não penso que vocês devam publicar como entrevistas”. Por que não em forma de entrevistas? Estaria Paulo Emílio preocupado com o desgaste do neorrealismo no Brasil? Ou por desconhecimento dos novos diretores, como Pasolini? Provavelmente pelos dois motivos. Vejamos o restante de seu argumento, pois ele parece responder à primeira pergunta:

O material recolhido pelo magnetofone seria utilizado por vocês como matéria-prima para artigos e ensaios. Um conselho: evitem cair em discussão sobre neorrealismo, e se possível evitem até o termo, e façam os homens falar muito, o máximo sobre assuntos extracinematográficos.

Em relação a Pasolini, é curioso que em 1960 os jovens brasileiros o considerassem um personagem capaz de interessar uma publicação como a revista *Manchete*, a não ser que Saraceni estivesse de olho no potencial “socialmente explosivo” da vida particular do diretor italiano. O que conferiria sentido à segunda parte da ressalva de Paulo Emílio:

PCS que não se impressione. Tudo indica que a era do PCB (Partido Comunista Burro) está superada. Se o S do PC dele for inicial ao mesmo tempo de sal, saudável, sabedoria, solidão, salto, saboroso, sargaço, sedução, sede, semideus, sacrilégio, salada, santo, sarcasmo, sardinha, satã, sazonar, século, seio, senhorial, simultâneo, sorriso, supino, surra, sutil, suxo, então será ótimo. Mas que se evite saudade, sedição, sebáceo, semicadáver, sopitar, sacristão, sapor, salamaleque, sabido, simonia, sapo, serrado, serrador, sabão, sarcófago, semana, sentenciar, sesgo, servente, serôdio, saco, sarna.¹³⁵

Entre junho e julho de 1960, dois fatos de crônica policial envolvendo o escritor rechearam páginas e páginas de jornais e revistas italianos. No primeiro

¹³³ SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.79.

¹³⁴ DAHL, Entrevista. In: FERNANDES, *O Estado aos cinemanovistas*, p.450.

¹³⁵ GOMES, Carta para Gustavo Dahl, 22 de outubro de 1960.

evento, ocorrido em 30 de junho de 1960, Pasolini foi acusado pela polícia de Roma de ter facilitado a fuga de um criminoso em uma rua no centro de Roma – a rua, que era conhecida como “rua dos ladrões”, passou a ser conhecida depois como “a turbulenta área de Pasolini” –, e no segundo, em 11 de julho de 1960, Pasolini foi denunciado por corrupção de menores.¹³⁶

Mas o mais provável é que Dahl e Saraceni conhecessem o Pasolini escritor. Pasolini ficara publicamente reconhecido como escritor com a publicação de seu primeiro romance, *Ragazzi di vita*, em 1955. No mesmo ano, participou do lançamento da revista *Officina*, publicação que se tornou local privilegiado de debates críticos sobre cultura e literatura na Itália. A partir de 1956 começou a se tornar conhecido nos meios cinematográficos italianos, foi o ano em que trabalhou no roteiro do filme de Federico Fellini, *Noites de Cabíria* (1957). Com o sucesso do filme de Fellini, passou a ser um dos roteiristas mais requisitados pelos diretores italianos. No mesmo período, dois outros livros tiveram sucesso editorial: *As cinzas de Gramsci* (*Le ceneri di Gramsci*), de 1957, e *Uma vida violenta* (*Una vita violenta*), de 1959, ambos inspirados na crise política e ideológica que assolou o Partido Comunista Italiano (PCI) com as denúncias sobre Stalin. Além do sucesso como escritor e roteirista, 1960 foi o ano em que Pasolini começou a escrever crônicas para a revista *Vie Nuove*, órgão oficial do Partido Comunista Italiano (PCI). Em sua coluna, intitulada “Dialoghi con Pasolini” (1960-1965), dirigida aos jovens comunistas, as crônicas eram escritas em respostas às cartas enviadas pelos leitores e tratavam de assuntos diversos: política, cultura, literatura, cinema.

Mesmo considerando que os dois brasileiros não fossem leitores dos livros e das colunas de Pasolini, certamente não desconheciam sua trajetória de roteirista, afinal eram amigos de Bernardo Bertolucci, que trabalhou como assistente de direção no primeiro filme de Pasolini, *Desajuste social* (*Accattone*) de 1961: “Pier Paolo Pasolini começara seu primeiro filme como diretor /autor,

¹³⁶ Cf. BUAES, *Protegido pelas contradições*, em nota de rodapé n.179, p.113.

tendo Bernardo Bertolucci como assistente. Ele me diz em *romanaccio*: *Chi me ne lo fa' fa*”¹³⁷.

Maria Bethânia Amoroso, no artigo “As periferias do mundo: Pasolini e o Brasil”, defende que a ideia de entrevistar Pasolini pode ter surgido a partir dos encontros nas *piazze* romanas: “impressionado pela força das discussões travadas entre intelectuais e cineastas que se reuniam em lendários bares romanos, Saraceni, tocado pela inteligência e eloquência de Pasolini, e pelas suas ideias sobre o cinema, pensa em apresentá-lo ao público brasileiro”¹³⁸. A autora utiliza a citação de Saraceni sobre a entrevista com Pasolini como indício da “familiaridade existente no círculo dos *cinemanovistas* em relação ao intelectual italiano”¹³⁹.

Sem dúvida alguma Pier Paolo Pasolini surgiu, nos anos 1960, no Brasil, como diretor de cinema. Aliás, em boa parte do mundo Pasolini se torna conhecido através de seus filmes, e, entre um público mais especializado, pela sua teorização sobre o *cinema de poesia*, que expôs em 1965, na Primeira Mostra Internacional do Novo Cinema, realizada em Pesaro, na Itália.¹⁴⁰

Os ensaios nos quais Pasolini tratou especificamente da linguagem cinematográfica foram escritos a partir de 1965: “Il ‘cinema di poesia’” (1965), “La lingua scritta della realtà” (1966), “Osservazioni sul piano-sequenza” (1967) e “Essere è naturale?” (1967). Neles o então já consagrado cineasta desenvolve sua teoria da semiologia da realidade ou semiologia da ação, nos quais cinema e poesia seriam apenas meios para se pensar a complexidade da “realidade bruta”. Para Pasolini, na nossa própria vivência cotidiana esbarramos constantemente com os “signos da realidade”, e estamos acostumados a interpretá-los graças às imagens que trazemos das nossas memórias e de nossos sonhos:

O caminhar só pela estrada, mesmo com os ouvidos tapados, é um contínuo colóquio entre nós e o ambiente que se expressa através das imagens que o compõem: a fisionomia da gente que passa, os seus gestos, os seus acenos, os seus actos, os seus silêncios, as suas expressões, as suas “cenas”, as suas reações coletivas (multidões paradas nos semáforos, ajuntamentos em torno de

¹³⁷ *Romanaccio* é o dialeto falado em Roma. Em tradução livre: “Se ele me deixa fazer, eu faço”. Cf. SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.92.

¹³⁸ AMOROSO, *As Periferias do Mundo*, p.87.

¹³⁹ Ibid., loc. cit. Outras informações sobre a influência de Pasolini no Brasil podem ser encontradas em: XAVIER, *O cinema moderno segundo Pasolini*, e PEREIRA, *Um olhar sobre o cinema de Pasolini*.

¹⁴⁰ AMOROSO, op. cit., p.86.

acidentes...); os sinais de sinalização, as indicações de trânsito, o contornar de praças em sentido inverso e, em suma, os objetos e coisas que se apresentam carregados de significados e por isso “falam” brutalmente através de sua própria presença, são outros tantos exemplos possíveis.¹⁴¹

O projeto das entrevistas não foi em frente. O motivo pode ter sido a venda da cópia de *Arraial do Cabo* para a Embaixada do Brasil, tendo o dinheiro arrefecido o ânimo jornalístico dos estudantes. Talvez tenha sido melhor, em 1960 Pasolini corria o risco de ficar conhecido no Brasil mais pelos escândalos de sua vida pessoal do que pela maneira inovadora como abordou a linguagem cinematográfica.

Paulo Emílio não desistiria da ideia com tanta facilidade, tampouco conformava-se com o pouco ânimo que Dahl demonstrava na escrita de novos artigos: “As tais entrevistas, você não sente nenhum estímulo em tocá-las pra diante? Então escreve artigos mesmo”. Nessa mesma carta, cobra ainda o envio de artigos com atualidades: “Além dos artigos para o *Estado*, pode fazer uns ligeiros estilo *Visão* com muita atualidade, que procurarei colocar na própria. Se você conseguisse dar forma adequada ao seu esnobismo, eu sugeriria também alguma coisa para *Senhor*”. Além de irritado com a falta de artigos, Paulo Emílio aproveita a carta para outras considerações: “ter estado em Paris e não ter ido à C.F. [Cinemateca Francesa] porque ‘não foi possível’ me parece *incroyable*” e “você certamente irá a Santa Margherita, de forma que prepare-se interiormente para, na sua qualidade de membro do *staff* da Cinemateca Brasileira, falar longamente nas mesas redondas”¹⁴².

São cobranças decorrentes do comportamento errático do estudante nos primeiros meses em Roma. O período de adaptação foi difícil, resultou em “crise existencial agravada por uma angústia, por uma solidão impenetrável e intransponível. E andava farto de não entender ninguém, e não ser entendido”¹⁴³. Por isso, nesse primeiro momento, os interesses de Dahl continuavam voltados para a experiência brasileira, como declara na primeira carta que escreve ao amigo Jean-Claude Bernardet:

¹⁴¹ PASOLINI, *Empirismo Herege*, p.162-3.

¹⁴² GOMES, Carta para Gustavo Dahl, 14 de março de 1961.

¹⁴³ DAHL, Carta para Jean-Claude Bernardet, 1º de novembro de 1960.

O pretexto que eu tinha para escrever-te era importante. É uma proposta indecorosa. Já havíamos falado a respeito. Publicar nossos artigos em livro. Primeiro porque eles são bons demais para ficarem perdidos no Estadão e na memória da turma, que fraca, não lembra mais que o assunto é uma impressão na época. Segundo porque bem ou mal a nossa atividade cinematográfica tem sido literária, e consequentemente ela deve cristalizar-se num livro. Terceiro porque como disse o grande Luc Moullet [crítico e diretor francês, do grupo do movimento *nouvelle vague*], o escritor de cinema jamais escreve um livro, apenas refunde o que tinha feito antes. O que leva ao perigo de que quando se apresentar a ocasião nós já não estaremos mais de acordo com o que havíamos escrito. E por outro lado justifica plenamente, se necessidade houvesse, a republicação de artigos. Quarto porque nós dois somos um fenômeno muito importante na história do cinema brasileiro.¹⁴⁴

Depois de destacar a qualidade literária dos textos, Dahl chamou a atenção do amigo para uma outra característica que lhe pareceu importante: o fato de ambos fazerem cinema “com” literatura. Em 1962, numa entrevista à *Cahiers du Cinéma*, o então jovem diretor francês, Jean-Luc Godard, expressou de forma muito parecida a relação dos jovens diretores franceses com a escrita:

Todos nós, nos *Cahiers*, nos considerávamos futuros diretores. Frequentar os cineclubes e a Cinemateca já era uma forma de pensar cinema e pensar sobre o cinema. Escrever já era uma forma de fazer filmes, pois a diferença entre escrever e dirigir é quantitativa, não qualitativa [...] As pessoas dizem que nós fizemos uso da crítica. Não. Nós estávamos pensando cinema e, em um determinado momento, nós sentimos a necessidade de estender este pensamento.¹⁴⁵

Algumas características da época podem ter contribuído para que a fronteira entre as duas atividades perdesse nitidez. Não era incomum que o crítico, antes de escrever sobre determinado filme, passasse horas debruçado sobre a moviola e seu diálogo era sempre uma relação privada com a imagem, com cada frame do filme. Todo esse esforço tinha por resultado um aguçamento dos sentidos e da capacidade de observação que foi estendida para o visor da câmera. A diferença das duas formulações é que se em 1962 Godard reflete sobre um dado real – ele e seus amigos críticos já tinham atravessado a fronteira e feito filmes: *Os Incompreendidos* (Truffaut, 1959); *Acossado* (Godard, 1960); *O ano passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961) e *Jules et Jim* (Truffaut, 1962) são anteriores à entrevista – em 1960, as reflexões de Dahl são feitas muito mais de suposições

¹⁴⁴ DAHL, Carta para Jean Claude Bernadet, 1º de novembro de 1960.

¹⁴⁵ GODARD, Jean-Luc Godard, *Cahiers du Cinéma* n.138, Dezembro 1962. Apud SANTOS, Carlos Vinicius Silva dos. *Acossado (1960): uma representação da juventude no cinema francês*. p.165.

do que de realizações, do grupo dos jovens críticos que mantinham regularidade na escrita para os jornais somente Rocha tinha atravessado a fronteira.

O comentário na primeira carta para Bernardet foi a única manifestação de Dahl em que ele demonstrou um sentimento de orgulho em relação às suas críticas do Suplemento Literário – talvez ainda ressoassem em sua memória os elogios que Paulo Emílio fizera-lhe publicamente no artigo “Uma nova crítica?”. Aproveitando o lançamento do catálogo da mostra do cinema francês, o crítico traçou um panorama da crítica cinematográfica brasileira e chamou a atenção para o fato que, dos quinze textos publicados no catálogo, nove foram escritos por uma nova geração de críticos, todos entre vinte e trinta anos. Entre eles, mereceu destaque o jovem presidente do cineclubes Dom Vital:

Gustavo Dahl não é estreante, mas um novíssimo da crítica cujos primeiros trabalhos foram editados no ano passado. Entre os jovens é o que melhor escreve (...) Cultivando certas tendências pessimísticas [sic], mas na realidade com a curiosidade dispersada por tudo o que houve ou há no cinema, o método de trabalho de Gustavo Dahl consiste essencialmente na identificação pela simpatia (...) Participando com extrema convicção da moderna corrente de pensamento que se eleva contra o desprezo tradicional por esse momento do cinema, Dahl reconhece como válidas e expressas nos filmes as intenções dos primeiros cineastas estetizantes. Ele nos convence cada vez que acrescenta o gosto à simpatia, ao tratar, por exemplo, da qualidade plástica dessas velhas imagens do cinema.¹⁴⁶

Além de Paulo Emílio, outro personagem mostrava-se preocupado com a fraca atuação de Dahl no período: Glauber Rocha. No Brasil, o diretor e crítico baiano seguia na luta em defesa do novo cinema brasileiro, ocupando os espaços disponíveis nos jornais da Bahia e do Rio de Janeiro. No SDJB publicou, em 12 de março de 1960, o artigo “*Bossa nova* no cinema brasileiro”. Nele, não deixava dúvidas de sua crença no processo de renovação que vinha ocorrendo no cinema brasileiro. Processo em que ele e o grupo dos seus amigos cineclubistas eram a segunda geração, a geração *bossanovíssima*, pois o movimento de renovação começara antes, com a geração dos diretores *bossa nova*. Retomaremos este artigo um pouco mais à frente, pois ele será referência para o primeiro artigo que Dahl vai enviar, de Roma, para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*. Por enquanto nos interessa destacar a impaciência de Rocha com a

¹⁴⁶ GOMES, “Uma nova crítica?”. Artigo. p.137. O crítico provavelmente se referia ao artigo “Primitivos”, de Gustavo Dahl, publicado em 10 de outubro de 1959.

inatividade de seu soldado, na verdade de seus dois soldados, pois ainda no ano de 1960 Rocha escreve uma carta pedindo para Saraceni retornar ao Brasil: “estamos recriando nosso cinema e você precisa voltar para ser soldado nesta luta. Não quero que você fique mais tempo na Itália”¹⁴⁷. Na mesma carta, pergunta se o amigo recebeu na Itália o artigo sobre *Arraial do Cabo* que ele havia escrito para o SDJB. O artigo a que se refere foi publicado no dia 6 de agosto de 1960, com o título “Dois documentários: *Arraial do Cabo* e *Aruanda*”.

Glauber Rocha começou o artigo com a frase: “O documentário brasileiro também não existe”. O “também” faz referência à frase inicial de outro artigo: “O cinema brasileiro não existe”, utilizada por Dahl no artigo “Importância de Khouri”, publicado no Suplemento Literário no dia 21 de maio do mesmo ano. Observa-se os dois críticos “se sacando” outra vez. Em seu artigo, Dahl saía em defesa de Walter Hugo Khouri, afirmando que o diretor paulista podia ser considerado o “eventual pai do cinema brasileiro”, por sua coragem em filmar “como queria Bazin” [o crítico francês André Bazin]¹⁴⁸ ou seja, por ele ter a coragem de “escrever diretamente em cinema”, “de criar a realidade, a sua realidade”, porque um filme não deveria “servir de veículo a uma visão de mundo existente a priori, mas ser ele próprio uma visão do mundo”. Em maio de 1960, Dahl defendia que o cinema de valor era aquele em que os diretores

tendo em si o gênio criador, podem com a câmara, fecundar a realidade. Mas para que sintamos num filme o calor da carne e a vibração do ser é mister que se processe antes este antropomorfismo da câmara que ora existe em Khouri, graças à sua vontade e seu grande amor ao cinema. O fato de Khouri ainda não ter disto total consciência, e tanto não o tem que se preocupa com a linguagem e com “fazer cinema”, nada significa, pois nem que fosse contra sua vontade, a câmara de Khouri já é “o olho na cabeça de um poeta” de que falava Welles.¹⁴⁹

Em oposição ao texto de Dahl, menos de três meses depois, o artigo de Glauber Rocha dava provas que o jovem diretor baiano continuava em sua saga de defesa do GCB. De fato, o nome Grupo do Cinema Brasileiro, nunca mais foi utilizado, Rocha se refere sempre ao grupo dos novíssimos diretores, mas a composição é a mesma, com o acréscimo de um ou outro nome. Neste artigo, o

¹⁴⁷ ROCHA, Carta para Paulo César Saraceni, setembro de 1960. p.123.

¹⁴⁸ No final do texto, Dahl coloca a referência da obra de Bazin: *Qu’ est-ce que le Cinéma?* (Ontologie et langage) – Collection “7e. Art”, Les Éditions du Cerf – Paris, 1958 – p.148.

¹⁴⁹ DAHL, “Importância de Khouri”. Artigo.

crítico saiu em defesa dos novos documentaristas. Segundo ele, os filmes *Arraial do Cabo* e *Aruanda* estariam fazendo nascer no Brasil o gênero documentário, pois os documentários anteriores, surgidos “na chamada fase moderna do nosso cinema, aquela iniciada na Vera Cruz”, não fizeram mais do que apenas oferecer “avanço técnico”. Enquanto que *Arraial* e *Aruanda*, “frutos do trabalho atual de dois grupos de novíssimos cineastas, um do Rio e outro da longínqua e árida Paraíba do Norte, seriam os primeiros sinais de vida do documentário brasileiro”. Os filmes possuem, apesar de alguns “defeitos estruturais”, que o crítico não se furta a destacar, inovações suficientes que os distinguem dos documentários anteriores: não pretendem “ser academia” e em ambos “a narrativa está em último plano”. Além disso,

Estes rapazes também pertencem ao mesmo grupo, cuja sede é no Rio e para o qual convergem as colaborações do movimento que nasce na Bahia, em Minas, Paraíba e mais cedo ou mais tarde no Rio Grande do Sul (...) Então quando nascem nossos filmes de longa-metragem, das mãos e do talento de Khouri, Lima Barreto, Trigueirinho, Roberto Santos e Roberto Faria, Nelson Pereira dos Santos e mais outros, os filmes curtos começam a surgir de Paulo César Saraceni, Mário Carneiro Vieira e Noronha, Luís Paulino dos Santos, Joaquim Pedro, Marcos Farias, Gerson Tavares etc. O surto cresce e, por mais que sejamos visionários, afirmaremos que a cultura brasileira está entrando na idade do cinema, quando o velho mundo consome o último pensamento de uma débil *nouvelle-vague*. Isto será um bem ou um mal?¹⁵⁰

Os dois documentários, junto com outros importantes “filmes curtos” como *Rampa*, de Luís Paulino dos Santos, ou *Manuel Bandeira*, de Joaquim Pedro, traziam, além de tudo, uma outra novidade: “Pela primeira vez, sentimos valor intelectual nos cineastas que são homens vindos da cultura cinematográfica para o cinema, e não do rádio, teatro ou literatura”. Neste artigo, Rocha consegue manter proximidade com o editor Reynaldo Jardim, na defesa do cinema-puro, ao mesmo tempo que faz um aceno a Gustavo Dahl ao reconhecer a importância da cultura cinematográfica como critério significativo na formação de um diretor, conforme defesa feita anteriormente pelo crítico paulista, e também ao incluir Khouri no grupo dos diretores com talento. As arestas começam a ser aparadas. Rocha sabe que o movimento não pode abrir mão de um quadro tão qualificado quanto Dahl, só é preciso algum ajuste, para isso ele conta com Saraceni:

¹⁵⁰ ROCHA, “Dois documentários”. Artigo.

Não se esqueça de seu país, veja se politiza o Gustavo. Cuba é o máximo, eles estão construindo uma civilização nova no coração do capitalismo. São machos, raçudos [sic], jovens geniais. Estão fazendo um novo cinema, possuem uma grande revista, vários filmes longos e curtos. (...) Vamos agir em bloco, fazendo política.¹⁵¹

A estratégia vai funcionar. A convivência com Saraceni, a experiência do Festival de Santa Margherita, os artigos de Glauber Rocha no Brasil, as discussões no Rosati, juntos todos esses elementos ajudarão no processo de politização do jovem Dahl.

3.2. “Te digo, Gustavo está 100 por cento”

Em maio de 1961, Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni e Bernardo Bertolucci pegaram carona com Sandro Franchina – os dois últimos faziam parte do grupo dos jovens italianos que os brasileiros conheceram no Rosati, o bar onde eles costumavam se encontrar para beber e conversar sobre cinema. O objetivo era chegar até a pequena cidade de Santa Margherita Ligure, cuja distância aproximada é a mesma que separa o Rio de Janeiro de São Paulo, sede do Festival de Cinema de Santa Margherita (19 a 27 de maio), cujo título oficial era *Seconda Rassegna del Cinema Latino-Americano*.¹⁵² Além de aproveitar as belas paisagens – a região da Ligúria, onde fica a pequena cidade de Santa Margherita, é conhecida como a *Riviera* italiana, por conta da beleza de suas encostas – os jovens pretendiam aproveitar para conhecer algumas das belas cidades da região e beber muito vinho. Dahl e Saraceni estavam felizes porque finalmente Joaquim Pedro de Andrade havia confirmado sua ida ao Festival, os dois estavam preocupados com o amigo porque sabiam das dificuldades que ele enfrentava para sonorizar *Couro de gato*.¹⁵³ Pretendiam assistir ao maior número possível de

¹⁵¹ Id., Carta para Paulo César Saraceni, entre março e maio de 1961.

¹⁵² A partir de 1960 o processo de relacionamento cultural entre a Europa, especialmente a Itália, e o Terceiro Mundo ganhou um aliado de peso, o *Instituto Columbianum*, criado pelo padre jesuíta Angelo Arpa, no final dos anos 1950, que foi o responsável pela organização dos festivais de cinema latino-americano na primeira metade da década de 1960. O Instituto teve uma importância fundamental não apenas na divulgação do cinema latino-americano na Europa, mas também como espaço privilegiado de avaliação crítica da produção e de discussão sobre propostas estéticas, além de grandes retrospectivas do cinema argentino, mexicano e brasileiro. A história da *Rassegna* não foi muito longa, aconteceram apenas quatro edições: duas em Santa Margherita e duas em Sestri-Levante. Cf. PEREIRA, *O Columbianum e o cinema brasileiro*.

¹⁵³ Um mês depois do Festival, Joaquim Pedro de Andrade escreveu a Paulo Emílio Sales Gomes, contando detalhes das dificuldades com a sonorização do filme em Paris: “Escrevi uma carta circular lacônica oferecendo aos distribuidores e exibidores o filme curto que eu trouxe do Brasil

filmes e conhecer os diretores dos novos cinemas argentino e cubano, estes últimos em sua primeira exibição na Itália depois da revolução de 1959.

Os jovens tinham mesmo motivo para tanta excitação. Na primeira edição do Festival (7 a 15 de junho de 1960), o júri foi presidido por Roberto Rossellini e teve por membros: Carlos Cuenca, G. B. Cavallaro, Agnes Varda, Andrzej Munk, Roger Bastide, Edgar Morin e John Gillett. Nessa segunda edição, que teve Jean Rouch como presidente do júri, o destaque ficaria por conta das jornadas de estudos sobre as cinematografias da Argentina, do Brasil e do México, do lançamento de uma pesquisa sobre o tema do herói no cinema, coordenada por Edgar Morin e do encontro sobre a ação dos cineclubes e das cinematecas na América Latina, coordenado pelo brasileiro Rudá de Andrade. Sobre os filmes brasileiros, no entanto, eles sabiam que não teriam muito o que comemorar:

Já mandamos ao Itamarati [as cópias para] o Festival Retrospectivo Brasileiro para Santa Margherita, bastante fraco, mediocramente representativo, praticamente sem nada do Rio, mas é o que foi possível, ei-lo: *S. Paulo Sinfonia da Metrópole, Caiçara, Ganga Bruta, O Segredo do Corcunda, O Canto do Mar, Angela, Fragmentos da vida, Exemplo regenerador, Simão o Caolho, Sacy, Estranho Encontro, A Estrada, O Sobrado*. Pelo que me disse o Rudá, você irá certamente a Santa Margherita, de forma que prepara-se interiormente para, na sua qualidade de membro do “staff” da Cinemateca Brasileira, falar longamente nas mesas redondas ou na entrevista à imprensa, a respeito do cinema brasileiro primitivo, clássico, moderno, contemporâneo.¹⁵⁴

O Festival de Santa Margherita superou as expectativas. Animados, Dahl, Saraceni e Joaquim Pedro foram comemorar no bar hotel e chegando lá, ansiosos para compartilhar as boas novas com Glauber Rocha, usaram os guardanapos do bar como papel de carta. Foram duas cartas, a primeira assinada por Joaquim Pedro e a segunda por Saraceni. Mais importante do que falar do sucesso de *Arraial*, o filme de Saraceni ganhou o prêmio de melhor documentário, os amigos queriam compartilhar “acontecimentos”, entre eles a desastrosa participação da

ainda inacabado. Esperava que algum desses tipos se interessasse pelo filme e me adiantasse o dinheiro necessário para acabar a sonorização. Exibi uma cópia muda para os três sujeitos que responderam à minha carta e um deles, um barbudo chamado Paulin, quase me leva à ruína. Ele guardou a cópia e o disco com a música original do filme durante quase três meses, afirmando que tinha um comprador certo e adiando sempre, com as mais variadas desculpas o meu encontro com esse tal personagem. Ao cabo dos três meses ele me chamou ao seu escritório e pediu que eu aumentasse o filme de 15 para 20 minutos. Entrei numa depressão bárbara que durou algum tempo e foi afinal substituída por um estado de irresponsabilidade meio eufórica. Só me curei quando fui ao festival de cinema latino-americano, em Sta. Marguerita Ligure”. ANDRADE, Carta para Paulo Emílio Sales Gomes, 9 de junho de 1961.

¹⁵⁴ GOMES, Carta para Gustavo Dahl, 14 de março de 1961.

delegação brasileira e a empolgação com o cinema argentino. A carta de Joaquim Pedro não poupa críticas à participação da delegação brasileira:

Vi o vexame da delegação brasileira. Incrível! Fernando de Barros abriu como diretor, mas fechou como membro do GEICINE. Num francês horrendo, com uma arrogância, uma segurança que só a burrice total dele poderia justificar. Falou na lei de distribuição compulsória de filmes brasileiros, disse que dentro de muito pouco nós teríamos um cinema agressivo, poderoso, etc. Depois falou Almeida Sales, da Cinemateca de São Paulo, membro do GEICINE. Fez um discursozinho chinfrim, boa-praça como ele.¹⁵⁵

Nem elogios aos filmes e aos membros da delegação argentina: “Foi para nós todos, os que você chamou de *bossa nova*, importantíssimo vir a Sta. Margherita. Primeiro porque descobrimos o novo cinema argentino. Segundo porque nos encontramos, brasileiros e argentinos, discutimos entre nós e com eles” e ainda que “Paulo e Gustavo choraram” ao ouvir a “análise comprometida, apaixonada e lúcida e entusiasmada do movimento deles”. E para matar os brasileiros de inveja, além da qualidade “intelectual” da delegação argentina, os filmes eram “de primeira linha, novos, originais, com uma técnica, uma invenção plástica, surpreendentes”. Só tinha um porém, “os argentinos são ótimos, mas tematicamente formaram um caminho menos bom que o nosso. Todos os prêmios do festival vão para eles, menos um que vai para *Arraial*”. A honra nacional estava salva.

Saraceni estava ainda mais empolgado: “Glauber querido, aproveitamos que estamos juntos, eu, Joaquim e Gustavo, num festival genial, nunca vi tanto interesse pela América Latina. Aqui nós conhecemos os argentinos – o novo cinema argentino é impressionante – conhecemos Jean Rouch¹⁵⁶ e amanhã eu ganharei o prêmio de melhor documentário”. O encontro com o cineasta francês

¹⁵⁵ ANDRADE, Carta para Glauber Rocha, 26 de maio de 1961. p.154. GEICINE - Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, criado pelo Decreto nº 50.278, no dia 17 de fevereiro de 1961, diretamente subordinado à Presidência da República, a fim de dar execução às diretrizes básicas para incentivo à indústria cinematográfica brasileira.

¹⁵⁶ Jean-Rouch e Edgar Morin estavam envolvidos com o chamado “cinema-verdade”, ou *cinéma-vérité*, movimento iniciado na década de 1920 pelo cineasta russo Dziga Vertov. Em 1960, Morin havia publicado o artigo *Pour un nouveau cinéma-vérité* – France Observateur, nº 506, 14/01/1960. Com o documentário *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, 1960), foram premiados, dias antes de Santa Margherita, com o prêmio da crítica no *Festival de Cannes* (3 a 18 de maio de 1961). *Crônica de um Verão* coloca em crise o documentário clássico-idealista, simulador de apreensão ou síntese do real, e reinventa a não ficção como linguagem e como conceito. EDUARDO, Cléber. *Crônica de um verão: Reflexo e invenção de seu próprio tempo. Contracampo Revista de Cinema*. s/d. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/60/cronicadeumverao.htm> Acesso em: 28 jan 2018.

merece mais detalhes, Saraceni ficou entusiasmado quando o diretor contou sobre as condições em que fizera seu último filme:

Hoje conversamos com Jean Rouch, ele nos contou como fez *Pirâmide humana* [1961] e *Moi un noir* [1958]. Sem dinheiro nenhum, com a câmera na mão. Disse ele que no cinema moderno não existe mais tripé, que os *travellings* são feitos com a mão, com a câmera andando, seguindo o personagem. Só a verdade importa.¹⁵⁷

Essa foi a primeira vez que Saraceni falou sobre a câmera na mão, a segunda vez foi quando, de volta ao Brasil, foi entrevistado por Glauber Rocha para um artigo para o SDJB. No artigo, Rocha escreve que no balanço da temporada europeia, Saraceni destacou o contato com Jean Rouch, um dos diretores mais importantes da cinematografia francesa e que, apesar de ser mais velho que os jovens turcos da *nouvelle vague*, continuava merecedor da admiração dos jovens brasileiros, pelas características de sua obra: “É preciso não esquecer Jean Rouch”, pois ele é “autor de um cinema-verdade, sem qualquer artifício, cinema sem tripé, sem maquiagem, sem ambientes que não sejam os reais” e continua: “*Câmera não mão, baixo preço de produção, para mostrar o verdadeiro rosto e gesto do homem*”¹⁵⁸.

Saraceni contou ainda que, durante a entrevista Rocha, se empolgou com a seguinte declaração: “O negócio é juntar Jean Rouch com Rossellini. Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. Ele gostou tanto que “saiu usando, a frase que virou dele também, de tanto que ele a espalhou”¹⁵⁹. De tão disseminada por Rocha, a frase virou o *slogan* do Cinema Novo. Os ensinamentos do mestre francês adequavam-se perfeitamente aos objetivos dos jovens cineastas. O recente fracasso da Vera Cruz – tentativa de produzir cinema industrial no Brasil, aos moldes de Hollywood – não lhes deixava outra alternativa a não ser a da produção de filmes independentes.

Além de compartilhar as impressões sobre a vergonhosa participação da delegação brasileira, a qualidade dos filmes argentinos e o prêmio de *Arraial*, Joaquim Pedro e Saraceni fazem questão de destacar a união do grupo dos jovens amigos. Escreve o primeiro: “Aqui em Santa Margherita vamos brigando com todos os canalhas e no Brasil a briga será maior. Você, Paulo César, Gustavo,

¹⁵⁷ ROCHA, Glauber Rocha – Cartas ao mundo, p.156.

¹⁵⁸ SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.121. Grifo do autor.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.117.

Mário e eu, outros mais que tiverem força e entusiasmo, vamos arrasar com os Fernando de Barros todos”. Saraceni segue na mesma linha, o importante era convencer Glauber Rocha que ele não estava sozinho: “Aguenta a parada, caro amigo – agora que a coisa começou – eu, Joaquim e Gustavo estamos unidos e estamos contigo, chegou o tempo da gente fazer o filme que queremos fazer”¹⁶⁰.

Algumas ocasiões exigem de suas testemunhas um esforço maior na divulgação dos acontecimentos, principalmente quando se trata de eventos geradores de expectativas, como eram os festivais internacionais de cinema: “Nessas coisas é preciso um esforço consciente e deliberado. É claro que quando as coisas estão acontecendo, se desenvolvendo, que a gente tem inclusive a proximidade de companheiros com quem comentar e conversar, escrever é um esforço”, são as primeiras palavras de Paulo Emílio na carta em que cobra de Dahl o envio das notícias do festival. O conservador da Cinemateca Brasileira explica ao representante da instituição que, no Brasil, eram muitos os interessados em receber tais notícias, dos cadernos de cultura dos jornais brasileiros, que não contavam com repórteres para cobrir os festivais, à própria cinemateca, que tinha o compromisso de distribuir relatórios com o balanço da participação da delegação brasileira, inclusive para órgãos oficiais.

E enquanto isso, enquanto se desenrolava o Festival, os jornais pedindo notícias, notícias pelas quais agora não mais se interessam, pois a coisa está sendo considerada acabada e morta, passemos pra diante. (...) Você poderia mandar um, dois, três desses artigos já. Para o suplemento sobre Santa Margherita, a Retrospectiva, as pessoas, as conversas, a atmosfera enfim um artigo ao mesmo tempo objetivo e pessoal. Todos os assuntos que já passaram, que você tende a considerar já engolidos, mastigados etc., ainda podem, bem tratados por artigos para aqui, adquirir muita vitalidade e interesse as discussões sobre os brasileiros sobre o GEICINE, as opiniões do Cavalcanti, como os jovens de Paris e de Roma estão vendo as coisas, o que significou para eles esse encontro com gente de cinema do Brasil e com fitas brasileiras, tanta coisa, meu Deus! Será que minha função agora é de dar ideias?¹⁶¹

O problema se dá quando o responsável pelo envio de tais informações estava em crise com a “escrita”, e não escreve os tais relatórios, esse foi o caso de Gustavo Dahl no Festival de Santa Margherita. No dia 9 de junho, quando escreveu a carta cobrando notícias de Dahl, Paulo Emílio não tinha como saber que a solução de seu problema, ou de parte dele, estava a caminho. Nesse mesmo

¹⁶⁰ Id., Carta para Glauber Rocha, 26 de maio de 1961.

¹⁶¹ GOMES, Carta para Gustavo Dahl, 9 de junho de 1961.

dia, Joaquim Pedro de Andrade, tendo voltado a Paris depois de ter permanecido na Itália por mais uns dias após o festival, escreveu uma carta ao conservador da cinemateca e, junto com ela, um relatório com as tão aguardadas notícias do Festival de Santa Margherita. Joaquim Pedro escreve sobre as dificuldades em conseguir recursos para a sonorização de *Couro de gato* – sabemos que sua intenção ao sair do país era procurar Sacha Gordini, que havia produzido no Brasil o filme de Marcel Camus, *Orfeu Negro*. Mas as coisas não estavam saindo como o planejado. A carta de Joaquim Pedro é ilustrativa do tipo de expectativa que os jovens diretores brasileiros mantinham em relação ao mercado internacional.

Não foi à toa que Walter Hugo Khouri concordou com Glauber Rocha, quando este manifestou o desejo de sair do país com as cópias dos filmes debaixo do braço. A falta de perspectivas em conseguir recursos para a produção de filmes no Brasil, dificuldade aliás de toda a cinematografia nacional – que ficava mais grave nos casos dos filmes de curta-metragem e documentários dirigidos por jovens cineastas e produzidos de forma independente – fazia com que esses jovens depositassem suas esperanças no mercado estrangeiro, não apenas como possível fonte de recursos, mas também pela aposta que o sucesso internacional contrabalancearia, aos olhos dos poucos investidores nacionais, a falta de experiência e a juventude. A presença na imprensa nacional também era vista pelo grupo como estratégia fundamental: se ainda não tinham produzido nenhum filme cujo sucesso por si só daria visibilidade aos novos diretores, era preciso ocupar os espaços com os artigos. Nesse sentido, Glauber Rocha junta-se a Paulo Emílio para cobrar de Dahl o envio de notícias. Em resposta às cartas enviadas de Santa Margherita, Rocha escreve: “O Gustavo devia mandar a história de Santa Margherita para *O Estado de S. Paulo*. É importante que no Brasil se fique sabendo do que houve”¹⁶².

Voltando à carta de Joaquim Pedro, que por não morar em São Paulo e não frequentar a Cinemateca Brasileira dirige-se ao conservador de maneira formal.

¹⁶² ROCHA, Carta para Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade, 13 de junho de 1961.

Prezado Dr. Paulo Emílio,

Peço ao senhor que me desculpe o imenso atraso com que respondo à sua carta e agradeço o bilhete de apresentação a François Truffaut, que lhe pedi e acabei não usando. Quando a sua carta chegou aqui, depois de fazer uma escala no Rio, eu já tinha tentado algumas aproximações usando esse processo do bilhete de apresentação, sempre com mau resultado. Os bilhetes funcionavam como um cartão de chato que se faz anunciar. Desisti assim de me abrir um caminho na base da conversa, que nunca foi o meu forte, e adotei outra estratégia. Escrevi uma carta circular lacônica oferecendo aos distribuidores e exibidores o filme curto que eu trouxe do Brasil ainda inacabado. Esperava que algum desses tipos se interessasse pelo filme e me adiantasse o dinheiro necessário para acabar a sonorização. Exibi uma cópia muda para os três sujeitos que responderam à minha carta e um deles, um barbudo chamado Paulin, quase me leva à ruína. Ele guardou a cópia e o disco com a música original do filme durante quase três meses, afirmando que tinha um comprador certo e adiando sempre, com as mais variadas desculpas, o meu encontro com esse tal personagem. Ao cabo dos três meses ele me chamou ao seu escritório e pediu que eu aumentasse o filme de 15 para 20 minutos. Entrei numa depressão bárbara que durou algum tempo e foi afinal substituída por um estado de irresponsabilidade meio eufórica.¹⁶³

Joaquim Pedro conta que só saiu da depressão em Santa Margherita, pois “o festival foi a experiência mais importante em matéria de cinema que eu tive até agora na Europa”. E repete os comentários feitos na carta anterior a Glauber Rocha: “Foi ótimo encontrar os argentinos novos, foi ótimo firmar a solidariedade com Paulo Cesar Saraceni e Gustavo Dahl (...) para discutir com o pessoal da velha guarda, nem tão velha e sempre dominante, do cinema brasileiro”. Fala do desastre que foi a participação da delegação brasileira, elogia a qualidade da apresentação de Rudá de Andrade – ele se refere ao relatório em que Rudá de Andrade expôs a situação dos cineclubes e das cinematecas na América Latina, citado anteriormente – e também elogia o artigo de Paulo Emílio, “Uma situação colonial?”¹⁶⁴: “A tomada de posição dentro da realidade do cinema brasileiro que o senhor faz como crítico (...) no artigo que fecha o livro publicado pelo Columbianum, é exemplar”.

Faz também comentários sobre a visita ao Centro de Estudos Cinematográficos de Milão, avisa ao conservador sobre a possibilidade de serem

¹⁶³ ANDRADE, Carta para Paulo Emílio, 9 de junho de 1961.

¹⁶⁴ O artigo “Uma situação colonial?”, foi publicado pela primeira vez no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* em 19 de novembro de 1960 e republicado na catálogo do Festival de Santa Margherita. Nesse artigo, o crítico faz um diagnóstico histórico da situação do cinema brasileiro e defende a tese que o cinema no Brasil encontrava-se numa situação parecida com o estilo “colonial”, em função de sua dependência e alienação. A compreensão trazida sobre a “mediocridade” e a “marca cruel do subdesenvolvimento” das atividades relacionadas ao cinema brasileiro foi fundamental no processo de conscientização dos futuros *cinemanovistas*. GOMES, “Uma situação colonial?”. Artigo.

concedidas bolsas de estudos para os brasileiros interessados em frequentar os cursos de férias oferecidos naquela instituição, e avisa que, como o curso não arcaria com as despesas com passagens, talvez fosse interessante convidar o Dahl, porque ele estava de acordo com a importância de “formar críticos novos no Brasil, tudo conforme as conclusões de seu artigo”. Termina a carta contando que finalmente conseguira a chance de finalizar *Couro de gato*: “O filme é bem fracote, esquemático e muito convencional. Mas a gente precisa ter o direito de errar, como disse o Jean Rouch”. A próxima etapa seria dedicada à comercialização do filme: “porque torrei nele tudo que eu tinha, mais bastante dinheiro e trabalho dos amigos. Vou continuar pelejando”¹⁶⁵.

Junto com a carta, Paulo Emílio recebeu o relatório que Joaquim Pedro fizera sobre o Festival de Santa Margherita. Três folhas datilografadas, nas quais o jovem diretor começa falando da goleada que a Argentina deu no Brasil: “*Argentina über alles*, botou em manchete um jornal de Milão, comentando os resultados do festival. E foi isso mesmo. Uma lavagem total”. Repete mais uma vez os elogios aos filmes argentinos, que “de dois anos para cá, estão fazendo cinema de 1º nível internacional”, com exceção da montagem dos filmes, que segundo o jovem diretor não trazia nenhuma inovação, “a não ser no curta-metragem de Tomayo, *Bazan*, que dividiu o prêmio com *Arraial do Cabo*”¹⁶⁶. Depois dos filmes da *nouvelle vague* inovarem na montagem, esse passou a ser critério fundamental para definir a modernidade da obra cinematográfica. Conta que ele, Saraceni e Dahl ficaram entusiasmados com os diretores argentinos, o que os ajudou a superar “a humilhação e a raiva de levar uma surra tamanha numa competição com os argentinos”, que piorou quando “um cantor de tango, aderente à delegação ótima que eles mandaram, disse que o festival parecia um jogo do Real Madrid contra o Bonsucesso: não tinha graça”¹⁶⁷.

¹⁶⁵ ANDRADE, Carta para Paulo Emílio, 9 de junho de 1961.

¹⁶⁶ Além do relatório, só encontramos a informação que *Arraial do Cabo* dividiu o prêmio com o curta argentino no artigo de Miguel Pereira: “A Argentina levou pela segunda vez o *Giano d’Oro*, com o filme *Alias Gardelito*, de Lauro Murua, embora *Arraial do Cabo*, de Paulo Cesar Saraceni, tenha dividido o prêmio de melhor documentário com outro argentino, *Bazan*, de Ramito Tamayo”. Cf. PEREIRA, *O Columbianum e o cinema brasileiro*, p.135. A informação não consta de nenhuma carta e tampouco do livro de memórias de Saraceni.

¹⁶⁷ ANDRADE, Carta para Paulo Emílio, 9 de junho de 1961.

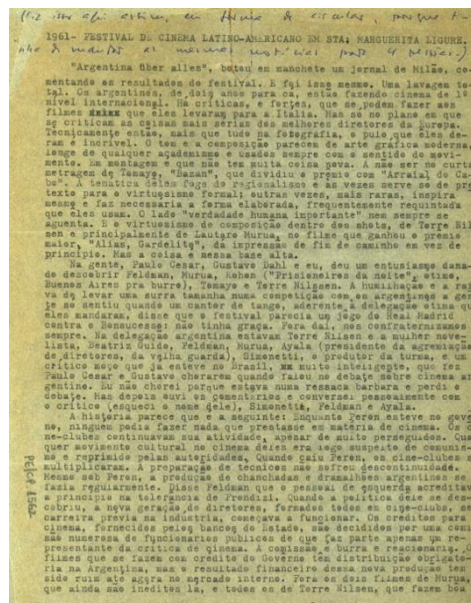


Figura 4: Primeira folha do relatório sobre o Festival de Sta. Margherita¹⁶⁸

No dia 22 de junho, Paulo Emílio respondeu a Joaquim Pedro agradecendo o envio das notícias e informando ter entregue “o material editorial para a Revista Visão acerca de Santa Margherita” e ter utilizado “elementos de sua circular, citando a fonte”. Afirmou também estar convencido que “o eixo você-Paulo César- Gustavo foi a coisa mais significativa e de mais consequências que saiu de Santa Margherita na perspectiva brasileira”¹⁶⁹. Fica a dúvida se a decisão de enviar a cópia do relatório sobre Santa Margherita para a Cinemateca Brasileira foi tomada espontaneamente por Joaquim Pedro ou, como parece provável, ela foi tomada em atenção ao amigo. Sabendo que Joaquim Pedro tinha o compromisso de enviar um relatório para outras pessoas no Brasil, Dahl pode ter solicitado ao amigo que incluísse Paulo Emílio nessa lista. Nunca saberemos ao certo se foi assim que as coisas aconteceram. O que as cartas nos informam é que se Dahl não foi tão rápido no compartilhamento de suas impressões sobre os eventos em Santa Margherita, em forma de relatórios ou artigos, foi porque precisou de um tempo maior para isso. A primeira vez em um festival internacional de cinema deixou o jovem crítico com questões que precisaram de algum tempo para serem, se não respondidas, ao menos assimiladas. Em agosto, quando retomou a correspondência com Bernardet, ele estava pronto para opinar sobre Santa

¹⁶⁸ Ibidem. O relatório que foi enviado como anexo tem 3 folhas no total.

¹⁶⁹ GOMES, Carta para Joaquim Pedro de Andrade, 22 de junho de 1961.

Margherita, sobre o cinema brasileiro, sobre o movimento de Glauber Rocha, sobre a crítica cinematográfica, sobre tudo. Como escreveu Saraceni, em 1961 Gustavo estava 100%.¹⁷⁰.

¹⁷⁰ SARACENI, Carta para Glauber Rocha, 26 de maio de 1961. p.156.

4.

“Minha capacidade de ação se exerce sobre um terreno brasileiro”

Gustavo Dahl gritou em Santa Margherita Ligure (quando Arraial do Cabo tirou o grande prêmio) que nós não queremos saber de cinema. Queremos ouvir a voz do homem. Gustavo definiu nosso pensamento.

Glauber Rocha, 1981

No dia 14 de janeiro de 1961, o Suplemento Literário publicou o artigo “Coisas nossas”. Era o primeiro artigo escrito por Gustavo Dahl na Europa, meses antes do Festival de Santa Margherita, portanto, antes de *Arraial do Cabo* ter recebido o prêmio de melhor curta-metragem, antes da descoberta do novo cinema argentino, antes de Jean Rouch pronunciar a frase “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” e antes, até mesmo, de Ely Azeredo, o crítico de cinema do SDJB, batizar o movimento dos jovens cineastas de Cinema Novo, que teria ocorrido, segundo Saraceni, em junho de 1961.¹⁷¹ Se o artigo foi escrito antes de todos esses eventos, quais seriam as “coisas nossas” referidas por Dahl? Sejam quais forem, o pronome possessivo indica que o jovem se sente parte do grupo.

Ao longo deste texto, um dos nossos objetivos foi apresentar dados que comprovassem a declaração de Dahl que ele e Glauber Rocha, antes mesmo de se encontrarem pela primeira vez, “se sacavam, de longe”. O motivo que nos levou a buscar tal confirmação é que a declaração parecia conter mais possibilidades interpretativas do que a intenção do locutor. Dahl parecia estar interessado apenas em apontar a existência, entre ele e o crítico do jornal carioca, de uma pré-afinidade de pensamentos. Se isso se confirmasse, seria um indício de que a movimentação dos jovens cineclubistas/críticos/curta-metragistas, na virada dos anos de 1959/60, teria se dado da mesma maneira no Rio de Janeiro e em São Paulo, o que nos pareceu problemático. Um dos motivos é que nenhum dos primeiros filmes dos futuros *cinemanovistas* foi feito na capital paulista. Por outro lado, não é, de maneira nenhuma, estranho que o crítico paulista lesse as colunas do *Jornal do Brasil* e o crítico baiano/carioca lesse as colunas do *Estado*.

¹⁷¹ SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.109.

A partir da leitura dos artigos, pudemos confirmar que existiu realmente um diálogo entre os dois jovens, que ficou demonstrado nos capítulos anteriores com o recorte dos trechos dos artigos. O mais interessante foi que, ao recuperar os momentos desse “diálogo jornalístico”, tivemos a oportunidade de acompanhar o movimento de construção da relação entre os dois jovens críticos, movimento que ajudou a desenhar a estrutura deste texto.

Por volta de 1959, o “se sacando” significava que cada um se valia do artigo do outro para apresentar posições, senão contrárias, ao menos dissonantes. No *Jornal do Brasil*, Glauber Rocha se mostrou aliado às posições do grupo dos neoconcretos, que no SDJB era representado por Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar, e já a partir dos primeiros artigos comprou a briga da defesa do cinema brasileiro, combatendo o caráter industrial das produções paulistas da Companhia Vera Cruz e insistindo que fossem criadas as condições para que os jovens diretores pudessem fazer seus filmes. Em *O Estado de São Paulo*, Gustavo Dahl, no mesmo período, escreveu artigos sobre filmes, diretores e movimentos cinematográficos estrangeiros, com exceção de dois artigos sobre o diretor paulista Walter Hugo Khouri. Talvez porque para Dahl, diferentemente de Rocha, ser cineasta não estivesse em seus planos, por isso a questão da produção cinematográfica nacional não era uma briga a ser comprada.

Em 1959/60, para o jovem paulista a paixão pelo cinema era indissociável do prazer da leitura e da escrita das críticas dos filmes. Um bom filme merecia ser visto, lido e discutido, de preferência em textos elegantes, com a dose certa de erudição e de conhecimento sobre a linguagem cinematográfica. Jean-Claude Bernardet, outro jovem crítico da coluna de cinema do Suplemento Literário, escreveu que no início da década de sessenta o crítico de cinema não passava de “um escrevente” que se relacionava com o filme de forma “contemplativa”, cujo resultado só poderia ser o de uma crítica “eufemisticamente chamada de impressionista”, ou seja, ele e Gustavo Dahl fariam parte da categoria de críticos CCC: “É mais ou menos assim que funciona o CCC (crítico cinematográfico colonizado)”¹⁷².

¹⁷² BERNARDET, *Trajetória Crítica*, p.33-4.

Se em 1959 e 1960 havia uma considerável distância no “se sacando” dos dois críticos, entre o pensamento propositivo de um e o pensamento contemplativo do outro, em 1961 a distância entre Dahl e Rocha será apenas a das águas do Atlântico. Com o artigo “Coisas nossas”, Dahl vai demonstrar ter tido um ganho de consciência em relação ao cinema brasileiro, passando a se assumir de uma vez por todas como parte do “movimento do Glauber”. Mas, esse movimento não pode ser tomado como sinal de total assimilação dos princípios defendidos por Rocha. Passada a insegurança inicial, Dahl vai aos poucos apontar o que considera serem as fragilidades do movimento, como, por exemplo, neste trecho da carta para Paulo Emílio:

Meu querido Glauber, estivemos juntos em Sestri, em Roma e em Porreta, falamos tanto que as mulheres ciumentas queriam nos trair. Planos grandiosos, questões pessoais, nossa vida passada e presente, os amigos conhecidos e por conhecer, tudo foi exaurido e esgotado. *Barravento* eu gosto muito, é típico dele e do Brasil, mandarei logo um artigo para o Estadão. Os meninos cariocas vão pra frente, fizeram um filme, devem ser ótimos, mas tenho a impressão que a política deve servir, ao mesmo tempo, para orientá-los e para desorientá-los, isto é, orientá-los em demasia. E depois a confusão.¹⁷³

Mas ainda é cedo para Dahl fazer esse tipo de julgamento. Em janeiro de 1961, quando escreve o artigo “Coisas nossas”, sua preocupação é retomar proposições apresentadas por Rocha no artigo “Bossa Nova”, publicado no SDJB em 12 de março de 1960. Talvez porque, mesmo um ano mais tarde, o crítico paulista não tenha achado nomes melhores que *bossa nova* e *bossa novíssima* para denominar os dois grupos de diretores que, apesar de algumas diferenças, entre elas a etária, vinham produzindo o novo cinema brasileiro. Ou ainda porque usar os nomes e critérios propostos por Rocha era uma forma eficiente de Dahl mostrar para os amigos no Brasil seu alinhamento com o movimento dos cariocas. Em novembro de 1960, Saraceni havia escrito para Glauber Rocha contando que: “O Gustavo se convenceu, com argumentos inclusive da *nouvelle vague*, que ele adora, que o negócio principal é criar a atmosfera “bossa-nova” e que só pode ser com ajuda e trabalhos em conjunto”¹⁷⁴.

¹⁷³ DAHL, Carta para Paulo Emílio Sales Gomes, 25 de julho de 1962.

¹⁷⁴ SARACENI, Carta para Glauber Rocha, 3 de novembro de 1960. p.129.

Foi Glauber Rocha quem primeiro dividiu as novas gerações de cineastas brasileiros em *geração bossa nova* e *geração bossa novíssima*:

Querendo ou não, apesar de ser impossível uma conversa sobre *geração* ou *movimento* no cinema brasileiro, existe uma *bossa nova*, aparecida com os jovens cineastas que começaram a produzir depois do curto período industrial – Vera Cruz, Multifilmes, Maristela e outras companhias que faliram espetacularmente. Nelson Pereira dos Santos, Walter Hugo Khouri, Galileu Garcia, Roberto Santos, Carlos Alberto de Souza Barros & César Memolo e Trigueirinho Neto estão na ponta da nova consciência que se toma, formando, lentamente, um processo que vai gerar um filme capaz de resistir e realizar, internacionalmente, as exigências de cultura, indústria e estética do cinema. (...) Unidos pela igualdade de juventude (variam de 30 a 35 anos), a divergência de concepções e práticas que os separa é necessariamente positiva para a consequência de outras experiências.

(...) A grande perspectiva do cinema brasileiro poderia ser o adiantamento e o encontro da *bossa nova* e a *bossa novíssima*. No Rio, em outros Estados, surgem também jovens voltados para o problema, quebrando a eterna monotonia de gerações literárias e plásticas. Há uma nova geração de cineastas já iniciados em curtas-metragens, dentre os quais, podemos citar Joaquim Pedro de Andrade (*Gilberto Freire* & *Manuel Bandeira*), Paulo César Saraceni (*Caminhos* e *Cabo Frio*), Luís Paulino dos Santos (*Rampa*) e mais outros como Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Hirszman, Carlos Perez, já com roteiros prontos, planos na cabeça, à espera, apenas, das condições de produção, que estão sendo conseguidas dia a dia.¹⁷⁵

Em março de 1960, ainda eram poucos os produtos da safra *bossa novíssima*. Em comparação com a lista dos filmes que Reynaldo Jardim apresentou na nota sobre o Grupo do Cinema Brasileiro – GCB, em 26/07/1959, Rocha acrescentou apenas os dois curtas de Joaquim Pedro de Andrade, *Gilberto Freire* e *Manuel Bandeira* e o curta de Saraceni, *Cabo Frio* (*Arraial do Cabo*) – *Rampa*, o curta de Luís Paulino dos Santos estava na nota do GCB com o nome de *Mercado Modelo*. Sem poder apresentar um volume significativo de filmes, Rocha procurava demonstrar que estava em curso o movimento de renovação do cinema nacional, que havia começado com os diretores *bossa nova*: “Nélson Pereira dos Santos quebrou o tabu da produção, saindo às ruas para fazer filmes na *raça*, enquanto Walter Hugo Khouri dava um *show* de habilidades artesanais”. Mas seriam “os moços cineclubistas”, que ainda estavam na fase dos curtas-metragens, os responsáveis por produzir “num futuro próximo, os filmes capazes

¹⁷⁵ ROCHA, “‘Bossa nova’ no cinema brasileiro”. Artigo.

de responder se há ou não há no Brasil material muito melhor do que *nouvelle-vague*”¹⁷⁶.

Aproximadamente um ano depois, quando Dahl escreve “Coisas nossas”, a primeira coisa que ele faz é assumir publicamente o compromisso com o cinema brasileiro e pedir desculpas por não ter feito antes:

Boas são todas as ocasiões para pensar, e mais do que pensar, para dizer cinema brasileiro – nunca “nacional” – e eu mesmo me reprocho de não tê-lo feito mais frequentemente. Mas este 1960, talvez porque o censo nos faz olhar para o passado, e as eleições presidenciais, para o futuro, é uma das mais oportunas. Na *Garganta do Diabo*, *Bahia de Todos os Santos*, *Arraial do Cabo*, “Delírio”, “Primeira Convenção Nacional da crítica Cinematográfica”, “Introdução ao Cinema Brasileiro”, tudo é 1960. E Mar del Plata, Santa Margherita Ligure e Bilbao, prêmios para Khouri, Roberto Santos, Paulo Saraceni & Mario Carneiro. Santa Margherita, nossos diretores na imprensa cinematográfica europeia, Galileu García e Walter Hugo Khouri nos “Cahiers”. “Dez Anos de Cinema Paulista”, dez anos de cinema paulista. *Caiçara*, Companhia Cinematográfica Vera Cruz, tempos idos. Vida, paixão, morte e ressurreição capenga do cinema brasileiro. E mais, tudo mais, tudo em dez anos. As dezenas convidam à meditação.¹⁷⁷

Apresentada a lista das conquistas do cinema brasileiro de um modo geral, Dahl, em diálogo com o artigo de Rocha, anuncia a chegada da nova geração de diretores: os *bossa nova*. Segundo o crítico: “*bossa nova* é a nova religião e Glauber Rocha o seu profeta” e nessa nova religião só os jovens serão aceitos, pois “a única solução e salvação para o cinema brasileiro é a juventude”¹⁷⁸. Numa defesa intransigente da nova geração, Dahl se mostrava ainda mais radical que Rocha. Na nova definição de *bossa nova*, Dahl não incluiu os diretores da geração anterior – “entre os trinta e trinta e cinco anos, já responsáveis por longas-metragens” – entre outros motivos porque assim que seus filmes lograssem algum sucesso, eles acabavam “perdendo-se em gêneros menores, como documentário, mínimos, como filme publicitário, ou absorvidos por ocupações paralelas ao cinema”. Dessa geração, “somente Khouri e [Nelson] Pereira dos Santos mantiveram-se fazendo filmes”¹⁷⁹.

Só mesmo um jovem imbuído da crença no cinema como missão, agravada pelo fato de ser, até aquele momento, inexperiente em relação às

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ DAHL, “Coisas nossas”. Artigo.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Ibid.

imensas dificuldades de conseguir sobreviver de cinema no Brasil, poderia justificar a acusação ao diretor “absorvido por ocupações paralelas ao cinema”. Acusação que será retomada tempos depois em carta a Paulo Emílio Sales Gomes. Depois de presenciar, e se frustrar, com “o vexame” da participação da “velha guarda do cinema brasileiro” nas duas *Rassegna del Cinema Latino-americano*, a primeira em Santa Margherita Ligure (1961) e a segunda em Sestri Levante (1962), Dahl vai acusar a geração de Paulo Emílio¹⁸⁰, deixando claro que o conservador era a exceção, de viverem das glórias passadas: “Ora, estes senhores foram os profetas da cultura cinematográfica, e ninguém lhes tira o mérito”. Mas no momento em que o cinema brasileiro mais precisava da dedicação, de união de todos, “na hora de botar o barco para correr”, nenhum desses senhores se dispôs a “largar o seu jornalismo ou a sua advocacia” para “se dedicar profissionalmente a cinema”¹⁸¹. Paulo Emílio, é claro, não ficou muito satisfeito e à impetuosa acusação do jovem assistente envia uma resposta definitiva:

É claro que os tais vinte e poucos anos influem, mas apenas no sentido dos cocozinhos que você mal teve tempo de fazer aqui e ali por enquanto, não é um bom preparo para você compreender a bosta mais espessa e completa que sugerem alguns nomes da minha geração ou quase que você aponta.¹⁸²

Mas, voltando ao artigo “Coisas nossas”, para o jovem crítico era preciso avançar para além da separação entre os que ficavam e os que saíam do grupo *bossa nova*. No grupo dos que ficavam, era necessário possuir características comuns, como por exemplo: “o fator caracterizante da idade” e “a significação que tem a cultura cinematográfica, na formação cinematográfica propriamente dita” ou seja, todos deveriam ser igualmente jovens formados “fora da indústria, na crítica, no cineclubismo, no filme experimental”. Se foi mais radical que Glauber Rocha na restrição etária do grupo, Dahl foi mais flexível em relação à formação dos *bossa-nova*. O critério definidor era ter sido formado fora da indústria – não devemos esquecer do aspecto combativo desses jovens, desejosos

¹⁸⁰ Na carta, Gustavo Dahl faz referência ao artigo “Perfis baianos”, de Paulo Emílio, publicado no Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo*, em 24 de março de 1962, onde o crítico elogia o produtor baiano Walter da Silveira e o compara a Francisco Luiz de Almeida Salles, presidente da Cinemateca Brasileira, Paulo Fontoura, crítico gaúcho e Jacques do Prado Brandão, crítico mineiro. Nesse artigo, Sales Gomes escreveu: “Nenhum é membro da corporação cinematográfica, mas em suas vidas cinema não é passatempo. A ele dedicaram dez, quinze ou vinte anos de contínuas preocupações”. Cf. GOMES, *Crítica de cinema*, v.2, p.401.

¹⁸¹ DAHL, Carta para Paulo Emílio, 25 de julho de 1962.

¹⁸² GOMES, Carta para Gustavo Dahl, 28 de agosto de 1962.

de construir e assumir o protagonismo no cinema brasileiro independente. Precisavam se posicionar claramente em oposição ao modelo industrial vigente, principalmente no cinema paulista, com a experiência Vera Cruz. Se quisesse, como queria, ser incluído no grupo dos *bossa-nova*, Dahl não poderia repetir a proposição de Rocha e restringir o acesso aos diretores de cinema, fossem eles da primeira ou da segunda geração. Por isso, nessa nova proposta de composição do grupo *bossa-nova*, Dahl reservou lugar para o delírio paulistano, ou seja, para si próprio e para o amigo Bernardet:

E se em S. Paulo estes resultados traduzem-se ainda teoricamente através da aparição da revista *Delírio* ou na atividade crítica de Jean-Claude, no Rio ou em Salvador eles são de ordem concreta. De fato, em Salvador, não só já foram produzidos *Pátio*, *Cruz na Praça* e *Rampa*, mas trata-se da realização de *Barravento*, longa-metragem produzido e dirigido por Glauber Rocha. No Rio é onde a “bossa nova” foi mais fecunda, produzindo além de ensaios como *O Maquinista* e *Caminhos*, um documentário de altíssimo nível, logrado não só como documentação antropológica, mas principalmente como criação poética, *Arraial do Cabo*. E Joaquim Pedro, que já chamara a atenção com *Gilberto Freire & Manuel Bandeira*, vem de terminar um média-metragem, de ficção, com atores profissionais, *Couro de Gato*.¹⁸³

Não demorou muito tempo para que o nome *geração bossa nova* fosse substituído por *geração cinemanovista*, mas os artigos de Glauber Rocha e de Gustavo Dahl permaneceram como referências fundamentais para os interessados em conhecer os primeiros anos do Cinema Novo. “Coisas nossas” foi o único dos artigos que Dahl escreveu no início dos anos 1960 a ser republicado. Foi em 1985, no XVIII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, quando o artigo foi incluído no caderno *Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro*, distribuído como subsídio para os debates sobre o futuro do cinema no Brasil.

E se a intenção de Dahl foi também a de mandar para Glauber Rocha o recado que estava cumprindo o compromisso de atuar em favor do novo cinema brasileiro, ele atingiu o objetivo. Poucos meses depois da publicação do artigo, Rocha escreveu para Paulo Emílio Sales Gomes gabando-se de sua atuação na transformação do jovem paulista:

Acho, como já lhe disse, que a turma que está na Europa forma a melhor geração do nosso cinema a ser: o filme de Saraceni tirou prêmios na Europa e dizem que *Couro de Gato* de Joaquim Pedro é também um filme de valor. Escrevo muito a

¹⁸³ DAHL, “Coisas nossas”, Artigo.

ele: o Gustavo sofreu uma operação fantástica e virou brasileiro na Europa. Violentamente (me chamaram de “papal”) eu meti um bisturi na espinha dorsal daquele elegante romântico do inverno paulista (...) e em sua última carta restava apenas a figura viva e cultivada de Paulo Emílio pois todos os outros amigos “snobs” do Tunist Bar eram apenas fantasmas na garoa (...) ¹⁸⁴

Mas “Coisas nossas” foi apenas a primeira demonstração de Dahl das modificações que vinham acontecendo em sua personalidade. Não muito depois do artigo, Dahl vai estar no carro com Saraceni e Bertolucci em direção ao Festival de Cinema de Santa Margherita, e já sabemos que essa experiência vai aprofundar ainda mais os questionamentos do jovem. Como todo processo de amadurecimento sempre traz consigo mais ceticismo e ambiguidade, seja na vida ou na escrita, veremos, a partir de agora, nas cartas e nos dois últimos artigos, um jovem bem diferente daquele que propôs ao amigo publicar em livro os textos antigos “porque eles eram bons demais”. A transformação de Dahl vai resultar na perda de algumas ilusões e numa visão mais complicada em relação aos seus próprios desejos e também ao futuro do cinema brasileiro.

4.1.

“Se eu te contar como sou hoje, verás muito melhor como sou hoje e como eu era ontem”

Tendo se autodesobrigado a enviar relatório e artigos sobre o Festival de Santa Margherita, Dahl só foi escrever sobre o tema em carta para o amigo Jean-Claude Bernardet. Se foi pouco ou muito tempo depois do festival não sabemos, o que temos como saber é que no dia 29 de agosto de 1961 ele escreveu uma carta ao amigo e nela menciona ter escrito uma anterior que não chegou ao destinatário: “Esta carta não chegada é uma traição dos deuses, uma das tragédias de minha vida”. Não foi um acontecimento tolo, consequência do erro banal de um homem qualquer. A perda da carta foi dolorosamente sentida por seu autor, que mais do depressa apresenta as razões para tal distinção:

Era muito, mas muito importante. Ela dava uma trajetória, contava uma experiência, sua existência dependia de um momento. O conteúdo eu me lembro, mas o importante é a forma. Não a forma formal, mas a forma que é concreção de um momento, que contém as circunstâncias, que leva a marca do espaço que me rodeia e do espaço que ocupo, do tempo que vivo – momento – do tempo que vivi – memória – e do tempo que vive em mim – história. Não posso hoje lhe contar

¹⁸⁴ ROCHA, Carta para Paulo Emílio, abril de 1961.

como era antes, porque não seria verdade, seria o que eu acho, a minha opinião, o meu juízo de como eu era ontem, mas não eu, como eu realmente era.¹⁸⁵

A experiência do tempo. Como lidar com as diferentes dimensões temporais que Dahl sente que precisam ser articuladas ali, no dia 29 do mês de agosto do ano de 1961, na cidade de Roma. Restabelecer a diacronia dos diferentes acontecimentos, devolvendo-lhes a nitidez necessária para que possam ser compartilhados, afinal faz parte da missão do soldado transmitir com clareza as notícias do front. Com o passar do tempo chega o ponto em que qualquer ação já ficou irreparavelmente no passado e aí aumentam as chances do pensamento tornar-se cada vez mais abstrações vazias no espaço e no tempo. Se pretende produzir uma narrativa que junte o tempo fragmentado das múltiplas experiências – a da cada vez mais distante experiência brasileira; a não tão distante de sua chegada a Roma e, por fim, a mais recente do Festival de Santa Margherita – compreendemos então a dor pela carta perdida.

Na carta a Bernardet, Dahl, ainda refém de uma certa ingenuidade – que pode ser posta na conta dos “cocosinhos” de sua pouca idade – diz procurar pelo “olhar puro e lúcido, puro porque preexiste ao juízo e a razão, ao bem e ao mal, e lúcido porque vê tudo, diretamente, com clareza”, para captar a “verdade” dos acontecimentos, porque, diz ele, fora dessa verdade não existe o “real”, só a opinião sobre ele. Se a verdade se encontra na sinceridade do narrador é na escrita de si que ela pode ser evidenciada com mais clareza e não na escrita pública de artigos ou relatórios. Somente na carta para o amigo com quem desfruta de uma maior intimidade, e para quem não precisa se apresentar performativamente, é que Dahl encontra o espaço ideal para a manifestar “a sua verdade”.

E é preciso usar *toujours* a forma de comunicação mais forte, mais direta. É claro que se eu te contar hoje como eu era ontem poderás ver também como sou hoje. Mas se eu te contar como sou hoje, verás muito melhor como sou hoje e como eu era ontem. Sei que compreendes e que não preciso ir avante. E a trajetória reconstitue-la [sic] tu, sem possibilidade de erro.¹⁸⁶

Dahl compara o olhar puro e lúcido com a câmera do diretor Roberto Rossellini. Para Dahl, a câmara *rosselliniana* era capaz de apreender o mundo e a vida em sua grandeza, “com toda a verdade e totalidade, termos correlatos,

¹⁸⁵ DAHL, Carta para Jean-Claude Bernardet, 29 de agosto de 1961.

¹⁸⁶ DAHL, Carta para Jean-Claude Bernardet, 29 de agosto de 1961.

complementares, interferentes entre si”. Como no filme *Viaggio in Itália*, escreve ele, em que “uma pedra é uma pedra e não uma pedra no meio do caminho”, porque “ela só será minha pedra e só estará no meio do meu caminho, se antes for pedra. É de consistência o problema”¹⁸⁷. Como não foi aleatória a escolha de um diretor neorrealista como modelo para a busca da verdade crua do real, também não o foi a escolha da pedra. A pedra *rosselliniana* foi o elemento de destaque no artigo “Viaggio in Itália” (7/01/1961), de Jean-Claude Bernardet¹⁸⁸. Presente no Arco do Triunfo na lembrança do amigo morto, no poeta que amava as pedras, nos fósseis da cratera do Vesúvio, a pedra *rosselliniana* aparece como metáfora do desejo de apreensão da realidade a partir de um confronto direto com o real.

No tempo da experiência brasileira, diz Dahl ao amigo, “sentia-me um pouco em um beco sem saída, fazia mal ou bem uma atividade social que, entanto, não era coerente com a minha posição teórica de isolamento social”, eram tempos do hermetismo da revista *Delírio*. Sobre a revista, Dahl conta que sua adesão ao projeto “era e continua sendo afetiva e de afinidade, e que (...) achava que se [se] decidiu a fórmula, se precisa ir até o fim, mas que (...) não era a fórmula ideal”. Porque, agora, continua ele, “eu vejo bem qual é o problema. A minha intransigência só me leva a conceber a política como ação, como ação direta. Se o cara é comunista, vá conspirar, não tem problema. Se não conspira é um diletante. E não há meio termo. Só existe a ação”. Mas como equacionar a necessidade da ação, que “se exerce sobre um terreno brasileiro, recusada em princípio a ação aqui”?¹⁸⁹ Uma parte da resposta ele encontra na atuação como distribuidor dos filmes dos amigos no mercado internacional, a outra somente no Brasil, dirigindo os próprios filmes. Enquanto isso, é fundamental saber lidar com a crise, pois ela

é um processo natural, irreversível, que não pode ser acelerado ou forçado. A única solução para queimar as etapas rapidamente sem desnaturar o processo é *aller jusqu’au bout* [ir até o fim], viver o momento integralmente, em toda a sua complexidade. Importância da violência, que permite que te jogues na luta de cabeça, com o peito aberto, dando os socos de todas as maneiras, mais preocupado em bater muito que em apanhar pouco, pois não são os socos que dás que te fazem evoluir, mas os que levas. Os que dás fazem evoluir os outros, o mundo.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Idibem.

¹⁸⁸ BERNARDET, “*Viaggio in Italia*”. Artigo.

¹⁸⁹ DAHL, Carta para Paulo Emilio, 15 de setembro de 1962.

¹⁹⁰ Id., Carta para Jean-Claude Bernardet, 29 de agosto de 1961.

Dahl interessa-se pela política em sua dimensão sensível: “Ao homem é necessário sentir e pensar. Política é uma questão de tripa”, escreveu na mesma carta, antecipando ao amigo os eventos que poucos anos depois iriam mobilizar uma parcela da juventude brasileira. Aquela que, insatisfeita com o comportamento da militância burocrática cujas ações se davam à margem de qualquer ação, descobrem na linguagem corporal o quê de petulância, de desafio à ordem política instituída e à ordem social dada, trazendo o corpo para uma discussão política cujo âmago era deslocado da discussão sobre a mais valia para a discussão sobre a repressão.

Pedro Duarte, no artigo “A filosofia e os anos 1960”¹⁹¹, se refere aos anos sessenta como “momentos de passagem” nos quais estiveram presentes “os últimos sinais contundentes da época moderna, ao mesmo tempo que já anunciavam uma nova fase em que entrava o mundo ocidental”. Contexto no qual a leitura de *Eros e civilização*, de Herbert Marcuse “foi preciosa” para os jovens brasileiros, mostrando-lhes que era possível ter um pouco de esperança mesmo em meio à situação barra pesada do governo militar. Segundo Marcuse, muito da repressão social era apenas uma etapa histórica da cultura que poderia ser superada dando mais espaço para o princípio do prazer.

Não encontramos nas cartas de Dahl referências às suas leituras no período. Não sabemos, por exemplo, se ele leu *Eros e civilização*, disponível na Itália desde 1955. Saraceni, em seu livro de memórias, apresenta uma relação dos autores que ele leu na Itália, sem citar Marcuse: “Em Roma fiquei muito comunista. Comecei a ler Lukács, Gramsci, Umberto Barbaro, a só pensar na revolução. Lia Rosa Luxemburgo e Brecht e fazia discursos inflamados para os operários que frequentavam a Cucina do Luigi”¹⁹². Dahl, por sua vez, declarou em uma entrevista que suas influências literárias e filosóficas foram sempre cinematográficas:

A leitura era os *Cahiers du cinéma*, *Sight and Sound*, *Revista de Cinema* (...) Isso remete a um artigo da época, do Luc Moullet que era um dos jovens que escreviam. Um dia Paulo Emílio chegou para mim, porque nós tínhamos os *Cahiers du cinéma* como a Bíblia: “São todos jovens, como vocês”. Tem então

¹⁹¹ ANDRADE, *A filosofia e os anos 1960*, p.13-30.

¹⁹² SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.76.

um artigo do Luc Moullet que dizia o seguinte; “Foi vendo Rossellini que eu aprendi que existia um cara chamado Matisse, foi vendo Orson Welles que eu aprendi que existia um cara chamado William Shakespeare.” Então a cabeça cultural foi toda feita a partir de uma visão crítica do cinema.¹⁹³

Nessa longa carta que Dahl escreveu para Bernardet se não encontramos indicações sobre os livros empilhados em sua mesa de cabeceira, encontramos muitos depoimentos, que, subjetividade à parte, são sustentados por uma aguda percepção dos fenômenos que acontecem em seu entorno. Em alguns trechos, por exemplo quando conta sobre o vexame da participação brasileira em Santa Margherita, o narrador nos oferece um retrato quase que etnográfico dos personagens:

Santa Margherita foi o seguinte: os imbecis do cinema brasileiro atualmente no poder, que ignoram tudo do cinema, sob qualquer aspecto, demonstraram a falta de seriedade e a incompetência, falando todo o tempo na boa vontade do Pres. Quadros e em produções. Você conhece F. de Barros e P. Garcia Sanches. O primeiro era o teórico da delegação e o porta-voz. Os produtores presentes queriam diretores que fossem seus empregados. Bons assistentes por dez anos, depois fitas comerciais. Incompetência, ignorância, má fé. Em vez de tentarem analisar o fenômeno do cinema argentino para saber por que ele era melhor que o brasileiro, iam procurar os diretores mais comerciais p/ fazer coproduções. O sonho é fazer fitas com bastante dinheiro, cretinas mas bem feitinhas (...) E Paulo César, Joaquim e eu (...) nos chamavam os “geniozinhos”. Ou geniózinhos, digo eu. A única pessoa que entende de cinema no Brasil é o Paulo Emílio. Só ele pode se responsabilizar pelo futuro do cinema brasileiro. Ele não se interessa. Então temos que interessarmo-nos nós.¹⁹⁴

Interessarmo-nos nós pelo futuro do cinema brasileiro é a forma que Dahl encontrou para introduzir aquilo que para ele era “a coisa mais importante desta carta, que será nosso assunto espero que por muito tempo”: a participação de Jean-Claude Bernardet no movimento de Glauber. Tratava-se de tema a ser abordado com cuidado para não ferir sentimentos. Dias antes de Dahl escrever a carta, Bernardet havia publicado o artigo “Dois documentários” (12/08/1961)¹⁹⁵. Nele, o jovem crítico, assim como havia feito Rocha, acusava *Arraial* de adotar uma posição romântica e tradicional, além de ter abusado de uma tal “visão rousseouniana”, ou seja, segundo Bernardet, os diretores repetiam o clichê de contrapor o “homem que trabalhando os elementos naturais com as mãos, conhece uma espécie de paz, é feliz” à infelicidade do “homem na fábrica” – o filme

¹⁹³ DAHL, Entrevista. In: FERNANDES, *O Estado aos cinemanovistas*, p.436.

¹⁹⁴ DAHL, Carta para Jean-Claude Bernardet, 29 de agosto de 1961.

¹⁹⁵ BERNARDET, “Dois documentários”. Artigo.

estaria mergulhado numa “atmosfera de realidade superficial”, na qual “os pescadores sentem constantemente a presença da câmara e o público sente constantemente a presença dos realizadores”. Tal equívoco fazia com que o filme passasse uma imagem de “falsa realidade”, distante do que seria a sua função mais importante: ajudar a criar no público uma consciência social.

“Compreensível portanto que Saraceni ficasse em choque ao ler o artigo”, escreve Dahl, e coube-lhe, como amigo de ambos, pedir ao crítico paulista que fizesse um esforço e na próxima visita ao Rio de Janeiro procurasse o diretor carioca. Enquanto isso, ele mesmo trataria de escrever uma carta acalmando Saraceni. E finaliza a carta dizendo: “o Glauber procure também. Atualmente ele está no Rio. E se vocês se entenderem, se o milagre acontecer, eu serei um homem feliz”. Depois da demonstração pública com o artigo “Coisa nossa”, Dahl dava mais uma mostra do alinhamento com o movimento de Glauber Rocha, desta vez promovendo a paz entre os membros do grupo. Se ainda não dirigira filmes, o jovem apostava no talento para as estratégias organizacionais como moeda forte que lhe garantia o status de *bossa nova*.

Talvez, em mim, a vocação cinematográfica fosse menor, ou menos inquietante, e a vocação política, de uma forma inconsciente, a vocação de quadro, ou de estrategista, tanto faz, fosse maior (...) Eu digo sempre que eu tinha uma grande vocação para secretário do grêmio lá no Colégio Paes Leme. E eu tinha, digamos assim, o Glauber tinha essa vocação de agitação do movimento, e eu tinha a vocação de um organizador (...) O Glauber é ligado a uma linha mais insurrecional, e eu sou ligado a uma linha mais organizacional (...) Era como se fosse um mais trotskista, e o outro mais leninista. Então essa preocupação dos resultados políticos para o movimento, a preocupação com a Europa, com os festivais, era alguma forma de obter resultados políticos que fortalecessem o movimento e permitissem a chegada dele ao poder.¹⁹⁶

No ano seguinte, em 1962, Dahl teria outros palcos para exercitar o papel de estrategista: dois festivais de cinema, o de Sestri Levante e o de Porretta Terme, o congresso mundial de cinematecas e o mais intenso deles, a ida de Glauber Rocha para a Europa. O diretor baiano, pegara carona com a equipe do filme *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte.¹⁹⁷ Sua intenção era divulgar *Barravento* nos festivais internacionais: Festival de Cannes (7 a 23/5), na França,

¹⁹⁶ DAHL, Entrevista. In: FERNANDES, *O Estado aos cinemanovistas*, p.442-3.

¹⁹⁷ Informações sobre a viagem da comitiva podem ser encontradas no blog *Cadernos de Cinema*, entrevista de Guido Araújo: *Barravento em Karlovy Vary, Cz.* Disponível em: <http://cadernodecinema.com.br/blog/barravento-50-anos/> Acesso em 15 fev 2018.

onde *Pagador* ganhou a *Palma de Ouro* de melhor filme; os festivais italianos nas cidades de Sestri Levante (1 a 8/6) e Porretta Terme (7 a 15/7) e por último o festival na cidade de Karlovy Vary (9 a 24/07), na antiga Tchecoslováquia (hoje República Tcheca). Rocha cumpria assim o que havia escrito, um ano antes, na carta a Paulo Emílio Sales Gomes: “Se você quiser um depoimento pessoal (e confidencial) eu lhe diria que em *Barravento* tive apenas duas intenções: um protesto ou um manifesto (verei depois da montagem) sobre a problemática do negro e ao mesmo tempo uma penetração nos mercados de Oropas, França e Bahia”.¹⁹⁸

Nos festivais italianos, Gustavo Dahl juntou-se à comitiva brasileira. Sem contar com o relatório de Joaquim Pedro, dessa vez Dahl foi rápido em enviar as notícias ao conservador da Cinemateca e, mais uma vez, optou pela informalidade da carta à formalidade do relatório ou do artigo para o Suplemento Literário. A carta para Paulo Emílio é a expressão de relatos ricos em detalhes, de comentários e de reflexões que são narrados num elevado teor confessional.

Começou a contar pelo festival na cidade de Porretta Terme, onde aconteceu a segunda edição da Mostra internazionale del cinema libero (7 a 15 de julho de 1962)¹⁹⁹. Depois da exibição do filme *A grande feira* (dirigido por Roberto Pires e que teve Glauber Rocha como produtor executivo, 1961) – segundo Dahl o filme não merecia sair do Brasil: “é um filme de esquerda com tomadas de direita (...) um pequeno burguês (...) que um dia encontrou um jovem intelectual que lhe turvou as ideias de maneira que ele quis conciliar sua vocação primitiva” – aconteceu a mesa redonda sobre o cinema brasileiro, e para sorte de Dahl, com apenas quatro pessoas: Walter da Silveira, Anselmo Duarte, Glauber Rocha e ele, convocado para ser o tradutor: “Este seu criado, em *new look* [novo visual], falou pouco, traduziu prá burro e trabalhou para que fosse dado um prêmio a *Couro de gato* [o curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade]”. Num estilo em que mistura exibicionismo, preconceito e provavelmente uma boa dose de verdade, Dahl reproduz um trecho do que teria sido o primeiro discurso:

¹⁹⁸ ROCHA, Carta para Paulo Emílio, abril de 1961.

¹⁹⁹ No festival de cinema na cidade de Porretta Terme, o filme de Glauber Rocha, *Barravento*, competiu com o filme de François Truffaut, *Jules e Jim – Uma mulher para dois* (*Jules et Jim*, 1961) e com o filme de Jonas Mekas, *As armas das árvores* (*Guns of the trees*, 1961), que foi o vencedor.

Ésquisse-muá mon mové francé, mé je préfer parle mal dansine langue coní que bién dansine langue anconí. Isto, com as devidas pausas demagógicas de advogado da corte da Bahia, foi repetido quatro ou cinco vezes ao longo de um discurso onde a impropriedade de estilo oratório fazia par com a pobreza intelectual e com a demagogia barata (...) Paulo uma tragédia, besteira atrás de besteira, o Brasil em cada frase e dito com tom enfático (...) Eu sofri, como eu sofri. E tinha que ir traduzindo as besteiras, porque após o primeiro arranque elas iam saindo é mesmo na língua-mãe.²⁰⁰

Segundo ele, o vexame só não foi maior porque “quando falou Glauber, a dignidade que já tinha ido se *faire foutre* [se danar] retomou um pouco (...) quando começaram a atacar o filme Glauber defendeu com muita esperteza, mas sem dizer boçalidade”. Depois do vexame de Porreta Terme, Dahl falou sobre o Festival de Sestri Levante, *III Rassegna del Cinema Latino-Americano*, de 1 a 8 de junho de 1962. Nesse relato, saem os vexames protagonizados pela “velha guarda do cinema brasileiro” e entram as discussões políticas dos jovens *bossa nova*: “Walter da Silveira tinha ido dormir, de maneira que de brasileiros ficamos eu e Glauber”. Sai também o preconceito, ficam apenas o exibicionismo e, novamente, provavelmente uma boa dose de verdade:

Quando Glauber acusou os argentinos de decadência cultural, denunciando a constante escolha do problema particular-psicológico em detrimento do histórico-universal, e eu chamei a atenção para o problema das falsas elites que nós intelectuais latino-americanos representamos, e da limitação dos problemas destas elites, ou quando ajudados por Marcorelles, perguntávamos por que do cinema moderno como influencia eles pegavam Antonioni e Resnais, e não, mas absolutamente não, Godard ou Rouch, eles meio chateados, entravam com a velha concepção clássica da arte dos problemas eternos, a transcendência, os mundo particulares, o artista, etc., etc.²⁰¹

Depois dos festivais italianos, Glauber Rocha foi para o Festival de Karlovy Vary, com *Barravento*. Lá recebeu o primeiro prêmio internacional, Diretor Revelação, o mesmo que Nelson Pereira dos Santos ganhara em 1956 com *Rio, quarenta graus*. Na volta ficou ainda mais uns dias em Roma. Sobre a convivência com Rocha, Dahl contou a Paulo Emílio terem conversado muito,

²⁰⁰ DAHL, Carta para Paulo Emilio, 25 de julho de 1962.

²⁰¹ Ibidem. O crítico francês Louis Marcorelles publicou vários artigos sobre o Cinema Novo na imprensa especializada francesa. Em março de 1963, no número 141 da revista *Cahiers du Cinéma* publicou o artigo “L’autre Amérique”. Em carta a Glauber Rocha (10/03/1963), Gustavo Dahl escreve: “O artigo de Marcorelles nos *Cahiers* é muito bom para nós, só fala da turma, Glauber, Paulo, Joaquim, Leon, e diz que em princípio, ou melhor, em potência, nós somos os primeiros cineastas do mundo”. Em 1965, publicou, no número 164 da mesma revista, outro artigo, desta vez especificamente sobre o Cinema Novo, “*Le cinema novo brésilien*”. Informações mais completas sobre a relação da crítica francesa com o Cinema Novo podem ser encontradas em: FIGUEIRÔA, *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*.

sobre “planos grandiosos, questões pessoais, nossa vida passada e presente, os amigos conhecidos e por conhecer, tudo foi exaurido e esgotado”. Logo depois da volta de Glauber Rocha para o Brasil, Dahl escreve-lhe a primeira carta²⁰². A intenção de Dahl parece ser a de reforçar sua imagem como estrategista para o novo cinema brasileiro, movimento que Dahl começara a fazer lá atrás, com o artigo “Coisa nossa”, com o Festival de Santa Margherita, promovendo a paz entre Bernardet e Saraceni, escrevendo mais dois artigos (“Algo de novo entre nós” e “A solução única”, dos quais trataremos adiante), culminando com as intervenções em Sestri Levante e Porretta Terme.

Dahl apresenta sua visão sobre o mercado cinematográfico. Para conquistar o mercado brasileiro, diz ele, é preciso antes conquistar o mercado internacional, começando pela participação nos festivais internacionais. Para isso, seria necessário, mas difícil,

fazer um filme que seja ao mesmo tempo suficientemente comercial para não meter medo aos distribuidores e exibidores brasileiros, suficientemente brasileiro para que sua comunicabilidade não fique limitada a setores limitados regionalmente e para que satisfaça no Exterior a uma necessidade efetivamente existente de tipicidade, sem cair no exotismo, que é o máximo de degradação da terra em que foi criado em que pode cair um cineasta, e suficientemente “artístico” para impressionar os imbecis críticos que frequentam os festivais.²⁰³

Depois, passa a explicar o que pretendeu dizer quando falou em “tipicidade” para o filme brasileiro, que seria bem diferente da noção de “exotismo”, presente, por exemplo, no filme de Marcel Camus, *Orfeu Negro*. Para ele, os novos filmes deveriam se aproximar da concepção europeia do Brasil, mas “sem trair a realidade brasileira existente, descobrindo os aspectos mais profundos dentro desta noção superficial”, como exemplo cita *Barravento*. Para provar sua tese, vale-se do sucesso do filme *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), pois se antes do sucesso internacional do filme “poucas pessoas fora do Brasil sabiam o que era o Nordeste e o cangaço, hoje, depois da fita, a noção do Brasil inclui necessariamente para muitos a de NE e bandoleiros”. Seria interessante, portanto, continua ele, que o Brasil produzisse “uma fita sobre o Pantanal ou as cidades

²⁰² No livro *Glauber Rocha: Cartas ao mundo*, essa carta foi publicada com a data de 31 de janeiro de 1960. Nessa data, Dahl ainda não havia viajado para a Itália. Cf. DAHL, Carta para Glauber Rocha, 31 de janeiro de 1960, p.114-20.

²⁰³ DAHL, Carta para Glauber Rocha, 31 de janeiro de 1960. p.116.

morre-morrendo do litoral paulista, [que] embora não correspondam à imagem habitual do Brasil, satisfazem esta deficiência”.

Não parece ser apenas uma enorme coincidência que o discurso estratégico de Dahl para o novo cinema brasileiro, cuja centralidade ele reconhece estar em Glauber Rocha, priorize a atuação internacional. Depois de tantas demonstrações de alinhamento e ainda sem um filme para chamar de seu, o jovem busca alternativas que garantam sua permanência no grupo dos *bossa nova*:

E o mercado internacional, para o qual eu acho, como você, indispensável que nos dirijamos, só é conquistável na base dos festivais. E também da ação pessoal, mas muito mais dos festivais. Mas os festivais estão na mão de calhordas e prostitutos da palavra fácil e pena ágil. É indispensável uma ação pessoal. E é indispensável um plano de batalha. (...) E se tiver que ajudar Paulo César no negócio da distribuição aqui, farei com gosto.²⁰⁴

Afinal, quando voltar para o Brasil, Dahl pretende filmar e não quer ficar fora do movimento de Rocha e dos jovens cariocas, que em 1962 já havia assumido o nome de Cinema Novo e, segundo Saraceni, já tinha até mesmo o seu manifesto.

4.2.

“Já era hora de sair o manifesto”

No dia 21 de abril de 1960, Elza Dahl escreveu para seu filho uma dica preciosa:

Um conselho “a la Elza” para quando tenhas dificuldade em escrever ou ler: lembra Dostoievski. Se ele pode escrever o que escreveu no meio das lutas, dos desequilíbrios provocados pela doença e preocupado constantemente com o fator econômico, tu, Gustavo, com o sangue valente dos velhos vikings nas veias e os “rubeiro” por outro lado, rio-grandenses valentes, não podes deixar-te abater.²⁰⁵

Se Dahl não tivesse esquecido do conselho materno, talvez tivesse sido mais fácil superar os momentos em que entrou em crise com a escrita, conforme contou para Jean-Claude Bernardet em duas cartas, enviadas em 1961 e 1962. Na primeira delas (29/08/62), pôs em questão a qualidade de sua escrita: “Não consigo escrever coisa que preste” e na segunda (14/10/62), a própria capacidade de escrever: “Não sei mais escrever”.

²⁰⁴ Ibid., p.116-20.

²⁰⁵ DAHL, Elza. Carta para Gustavo Dahl, 21 de abril de 1960.

A primeira crise aconteceu meses depois do Festival de Santa Margherita e o resultado, já sabemos, foi que Dahl não escreveu o relatório pedido por Paulo Emílio Sales Gomes nem os artigos solicitados por Glauber Rocha. Mas parece que, entre um ano e outro, Dahl conseguiu driblar a crise por alguns momentos, entre eles o da escrita das cartas. Mas o que teria provocado a crise? Retrocedendo um pouco, podemos lembrar que, em novembro de 1960, ele havia proposto a Bernardet publicar os artigos do Suplemento em forma de livro, o que não parece ser demonstração de alguém que tenha dúvidas em relação à qualidade de seu texto. Em janeiro de 1961, ele mandou para o Brasil o artigo “Coisas nossas”, em que também não há indícios de qualquer crise com seu talento para a escrita. O que aconteceu no intervalo de janeiro a agosto, data do primeiro anúncio da crise? Duas coisas: o Festival de Cinema de Santa Margherita e uma carta de Glauber Rocha.²⁰⁶

A carta foi a resposta coletiva de Rocha às duas cartas que lhe foram enviadas no papel guardanapo do bar do hotel, durante o Festival. Nela, Rocha faz alguns movimentos: distribui tarefas aos amigos e dá notícias do novo cinema brasileiro. Para Paulo César Saraceni, que preparava-se para voltar ao Brasil – depois de abandonar o curso do *Centro Sperimentale* – para dar início à produção do filme *A casa assassinada*, pedia atenção redobrada com os diálogos do roteiro, que de maneira nenhuma deviam ficar sob a responsabilidade do autor do livro: “não podem ser escritos por Lúcio Cardoso, muita literatura”. Para Joaquim Pedro, enviava o convite para que assumisse a direção do filme cujo roteiro ele mesmo havia escrito: “é um *western*, contudo ambientado nos sertões da Bahia, sobre vaqueiros encouraçados e jagunços, envolvendo a expansão do latifúndio”.

Contava ainda do progresso com a montagem do seu primeiro longa-metragem, *Barravento*, cuja direção, por problemas amorosos entre o diretor e a atriz, ele se viu na contingência de assumir: “Espero até o fim do ano aprontar *Barravento*: agora o filme se define em minha cabeça e poderá ser um ensaio forte do que pode ser nosso cinema independente”. E ainda aproveitava para elogiar a atuação de Bernardet, redimido depois das críticas feitas ao filme de Saraceni: “O

²⁰⁶ ROCHA, Carta para Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade, 13 de junho de 1961. p.157.

Jean-Claude tem escrito excelentes artigos, dentro da melhor linha. É mais um aliado para a nova luta”.

Faltava distribuir tarefas para o outro membro do grupo, Gustavo Dahl. Por duas vezes, Rocha instiga o jovem a escrever artigos para os jornais. Na primeira delas, escreve: “O Gustavo devia mandar a história de Santa Margherita para *O Estado de S. Paulo*. É importante que no Brasil se fique sabendo o que houve”²⁰⁷, e na segunda: “É importante que Gustavo escreva para o Estadão. Não pode parar”. Pede também a Dahl para “escrever algo ao Cavalcanti, falando em nome da Sra. Lina Bardi e perguntando como o filme [*O Sr. Puntilla e seu criado Matti*] poderia vir a Bahia”²⁰⁸. Pergunta por seus planos e pelo “filminho em 16 que ia fazer”. Sobre o novo cinema, faz os seguintes comentários: O grito de independência já foi dado com *Arraial*. Que filme brasileiro tirou tanto prêmio, filme pobre e sem coberturas oficiais? *Arraial* pode representar o início de uma nova época no cinema nacional e vou escrever sobre isto no *Jornal do Brasil*”²⁰⁹. E convoca os amigos: “Precisamos trabalhar muito, e no Brasil”.²¹⁰

Podemos imaginar que esta carta, recebida logo após Dahl ter presenciado, no Festival de Santa Margherita, a desastrosa performance da comitiva brasileira e a inovação dos filmes argentinos, tenha contribuído para que o jovem entrasse em crise, não somente em relação à sua competência como escritor mas também em relação ao seu futuro no cinema brasileiro. Todas as certezas que até pouco tempo atrás pareciam indicar-lhe estar no caminho certo – a bolsa para o *Centro*, o trabalho na Cinemateca, os elogios de Paulo Emílio, a confiança na qualidade da sua escrita, que o levava, inclusive, a afirmar para Bernardet serem os dois “um fenômeno muito importante na história do cinema brasileiro” – pareciam-lhe, naquele momento, totalmente inadequadas para tomar parte naquilo que realmente interessava: o novo cinema que Glauber Rocha e os jovens diretores cariocas

²⁰⁷ ROCHA, Carta para Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade, 13 de junho de 1961. p.157.

²⁰⁸ Glauber Rocha refere-se ao filme que o brasileiro Alberto Cavalcanti codirigiu com Bertold Brecht e Vladimir Pozner, na Áustria, em 1955. O filme foi uma adaptação da peça de Brecht, *Herr Puntilla und sein Knecht Matti*.

²⁰⁹ ROCHA, Carta para Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade, 13 de junho de 1961. p.157.

²¹⁰ Ibid., p.158.

começavam a fazer. Em novembro de 1960, ele demonstrava confiança em relação à formação recebida em São Paulo:

Há verdadeiramente uma escola “paulista”, de São Paulo, local geográfico apenas, de ver e fazer cinema. Juro como estou convencido, embora não duvide da honestidade e da boa-fé dos demais, que nós estamos na posição mais avançada. Eles estão indo enquanto nós já estamos voltando. Muitas de nossas preocupações e posições podem parecer antiquadas, irracionalismo, lirismo, erotismo. Mas a verdade é que se estas posições representam num processo dialético a tese, as posições contrárias a antítese, se a síntese está no caminho de ser atingida, nós retomamos a tese numa outra base, como contrário da síntese, como etapa seguinte da evolução. Viva nós!²¹¹

Em 1961, essa mesma confiança parecia ter sofrido um abalo. As palavras de Glauber Rocha soavam a um só tempo encorajadoras em relação ao novo movimento e reticentes em relação ao lugar reservado para Dahl. Rocha parecia esperar de Dahl dois movimentos, que voltasse a escrever os artigos necessários para dar visibilidade ao grupo e, de preferência, que seguisse o exemplo de Saraceni e voltasse logo ao Brasil. As duas opções não pareciam contemplar o desejo do jovem paulista, ao menos não por enquanto. Dahl pretendia terminar o curso no *Centro Sperimentale*, o que significava ter pela frente no mínimo mais um ano e meio de Europa – sabemos que o temporada europeia acabou sendo maior, porque depois dos dois anos do curso em Roma, ele ainda ficou mais um ano em Paris – e escrever passou a exigir um esforço cada vez maior:

A crise que se denotava em meu último artigo, “Coisas Nossas”, veio explodir toda minha mitologia pessoal. Não que a renegue, absolutamente, mas não me interessa mais, a sinto cansada, esgotada. Preciso ir do outro lado para quem sabe voltar depois, ou partir para outra”.²¹²

A pergunta “e o filminho em 16 que ias fazer?” não deve ter ajudado a melhorar a sua confiança. Os outros *bossa nova* tinham seus filmes premiados nos festivais internacionais e preparavam-se para filmar os primeiros longas-metragens, enquanto ele tinha para oferecer um filminho de final de curso. Se a ideia era ficar na Europa sem abrir mão de fazer parte do movimento no Brasil, Dahl precisava achar um jeito de mandar esse recado. E ele não podia perder muito tempo, porque no mesmo período em que escrevia a carta a Bernardet, Glauber Rocha publicava dois importantes artigos no SDJB, “Cinema novo e cinema livre” (8/7/61) e “Arraial, cinema novo e câmera na mão” (12/8/61). São

²¹¹ DAHL, Carta para Jean-Claude Bernardet, 1º de novembro de 1960.

²¹² DAHL, Carta para Jean-Claude Bernardet, 29 de agosto de 1961.

esses artigos que, segundo Saraceni: “ficaram sendo o manifesto que tínhamos prometido ao Reinaldo Jardim, quase dois anos antes”²¹³.

Para o diretor de *Arraial* – e não deixa de ser um certo autoexibicionismo a escolha de um artigo que traz o nome de seu filme no título – os seus artigos foram publicados no momento certo: “Já era hora de sair o manifesto”, pois “o Cinema Novo tinha até curtas premiados, *Arraial* já ia para o seu quinto prêmio internacional (...) *Couro de gato* começava sua carreira vitoriosa (...) e Nelson Pereira montava *Barravento*” e traziam as características esperadas de um texto-manifesto:

Aberto, sem nenhum dogma, nenhum preconceito, pedia-se apenas que fosse autoral, sincero, criativo, revolucionário e que olhasse a realidade social e econômica do Brasil com vontade de analisá-la, transformá-la num mundo melhor para todos. Mas que, principalmente, amasse o cinema.²¹⁴

No primeiro artigo, Glauber Rocha, apresentava *Arraial* e seus três prêmios internacionais como representante “da nova mentalidade que surge em nosso cinema”, “de um movimento capaz de ocupar lugar importante no mundo”. Segundo Rocha, ao contrário do que acontecia “lá nas Oropas, [onde] a turma nova não tem muito o que dizer ou filmar, mesmo considerando nomes vigorosos: Resnais, Bolognini, Jean-Luc Godard e outros”, no Brasil, os jovens diretores “sabem (...) que um cinema novo e livre não precisa do muito que se pede”, bastariam “ideias, uma simples Arry-Flex e iluminadores da estirpe de Hélio Silva [que] resolvem em termos plásticos. Moviola e linguagem viva, moderna e fílmica completam o filme”. E finaliza: “Uma câmara e uma ideia. Assim penso que o cinema brasileiro (...) poderá atingir o que todos nós desejamos”²¹⁵.

No segundo artigo, Rocha assume publicamente o nome cinema novo, abandonando para sempre as categorias anteriores de *bossa nova* e *bossa novíssima*. Talvez por conta da adaptação feita por Dahl no artigo “Coisas nossas”, no qual propunha o uso de apenas uma das categorias, Rocha tenha achado menos confuso e, portanto, mais produtivo em termos de divulgação, adotar o título proposto por Ely Azeredo. E justifica a escolha: “Se adotamos o nome de *cinemanovo*, não foi por imitação. É porque – certos ou errados –

²¹³ SARACENI, *Por dentro do Cinema Novo*, p.118.

²¹⁴ Ibid., loc. cit.

²¹⁵ ROCHA, “Cinema novo, cinema livre”. Artigo.

envergonha dizer que fazemos ou vamos fazer cinema brasileiro ombro a ombro com aqueles que, até agora, apenas gastaram dinheiro com imponências fracassadas”²¹⁶.

Todos esses fatos, acrescidos da boa repercussão que “Coisas nossas” obteve, podem ter levado o jovem Dahl a deixar de lado a crise e escrever os tais artigos solicitados por Rocha. Além do mais, sabia Dahl, em 1962 aconteceriam outros festivais importantes e, portanto, outras mesas-redondas onde ele teria espaço para expor seu talento com a palavra, que esse não entrou em crise. Afinal, como disse ao amigo Bernardet: “Descobri que não sou um intelectual, embora no Brasil a situação me force a sê-lo, e com algum esforço posso sê-lo”²¹⁷. Restava encontrar um tema. Não dava para repetir Bernardet e escrever sobre os curtas *Arraial* e *Aruanda* e, considerando que *Barravento* estava ainda em fase de montagem, seria preciso encontrar um outro motivo. Mas o importante era retomar a defesa do movimento do Glauber. E a oportunidade para isso surgiu no dia 2 de setembro de 1961. Nessa data, o crítico Pedro Lima publicou a seguinte nota em sua coluna na Revista *O Cruzeiro*:

A *Nouvelle Vague* nacional, formada por “cineastas” que escolheram a profissão de cinema, pensa que o governo lhes deve dar tudo para brincar de fazer filmes. Eles só entrarão mesmo com a “inteligência”, correndo as despesas e maquinaria por conta dos órgãos oficiais. Será que eles não terão outra profissão mais útil ao País e a eles?²¹⁸

Na mesma página, em uma nota um pouco maior, o crítico questionava a atuação do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE) que, segundo ele, “continua olhando para o futuro abandonando os problemas mais prementes que afligem o nosso cineminha”. Olhando para o futuro queria dizer, na visão de Pedro Lima, que o presidente da órgão público, Flávio Tambellini, “só se deixa orientar pela *nouvelle vague* paulista, que vive pensando em indústria cinematográfica em função de festivais, cineclubismo, cinematecas”²¹⁹. Comentário semelhante havia sido publicado meses antes, na edição do dia 27 de maio, e não tinha recebido, por parte de Dahl, maiores atenções. Podemos depreender daí que se em maio a confiança do jovem paulista ainda não estivesse

²¹⁶ Id., “Arraial, cinema novo e câmera na mão”. Artigo.

²¹⁷ DAHL, Carta para Jean-Claude Bernardet, 29 de agosto de 1961.

²¹⁸ LIMA, “Por conta da cigana?”. Artigo.

²¹⁹ Ibidem.

abalada a ponto de fazê-lo querer revidar uma pequena nota, em setembro ela parecia estar. E a “pequenina nota do Sr. Lima”, deu a Dahl o motivo que ele precisava para escrever o segundo artigo em prol do movimento de Glauber, “Algo de novo entre nós”, publicado no Suplemento Literário no dia 7 de outubro de 1961.²²⁰

O tom, Dahl pode ter encontrado nos artigos que Glauber Rocha escreveu durante a polêmica com o crítico Paulo Francis. Segundo Rebechi Jr., a polêmica teve sua origem no final de 1960, quando, em 23/11, Francis publicou um artigo, no Diário Carioca, em que criticava a atuação da Escola de Teatro da Bahia e o seu diretor, Martim Gonçalves. Nas duas semanas seguintes, nos dias 30/11 e 04/1/61, retomou o tema ampliando os ataques ao diretor da instituição. No dia 14/1, “Rocha, tendo as páginas do Jornal do Brasil à sua disposição, enche-se de coragem, o que reflete na titulação ousada e raivosa do artigo: ‘Atenção Paulo Francis’”²²¹. Para Rebechi Jr., mais que uma polêmica entre um recém-chegado e um estabelecido no centro cultural do Rio de Janeiro, o que aconteceu foi a “controvérsia entre dois grupos e duas frentes de atuação no campo intelectual de então”²²².

Tirando a parte do crítico recém-chegado, que no caso de Dahl não se aplicava totalmente – em outubro de 1961 Dahl continua a ser um jovem crítico, completara 23 anos nesse mês, mas vinha publicando artigos regularmente desde o final de 1958 – a parte da controvérsia entre dois grupos de atuação pode ser aplicada nesse caso da polêmica Dahl/Pedro Lima. Tomando Rocha como exemplo, Dahl também enche-se de coragem e escreve um artigo recheado de agressões e ameaças, em frases como essa: “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 o qual inteligência é nome feio”; ou: “É verdade que como crítico não se destaca da incompetência e da mediocridade constantes da crítica brasileira”; ou ainda: “É verdade que sua

²²⁰ DAHL, “Algo de novo entre nós”. Artigo.

²²¹ ROCHA, “Atenção, Paulo Francis”. Artigo.

²²² REBECHI Jr., *A crítica cultural do jovem Glauber Rocha no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, p.185.

coluna hebdomadária é assaz bizarra, coquetel de pin-ups, reivindicações extemporâneas e invectivas sobre a gente que faz cinema no Brasil”²²³.

Depois do uso da agressão para desqualificar o crítico, Dahl usa a ironia para se apresentar como interlocutor capacitado: “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”. E segue, apresentando suas qualificações: “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*” Até chegar ao ponto mais importante, aquele em que reitera seu comprometimento com o cinema brasileiro: “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”²²⁴.

Depois de se autoqualificar, Dahl parte para a qualificação do grupo dos novos diretores. O aspecto a ser valorizado segue sendo a juventude de seus membros. Dahl amplia os campos de comparação, não se restringe mais ao campo cinematográfico, como em “Coisas nossas”, a juventude é critério de qualidade também para os esportes: “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”; para a política: “veja-se na política, na brasileira por exemplo, a crescente juventude dos recém-chegados”²²⁵; e, sem dúvida nenhuma, no cinema.

Mas o processo não ocorreria somente no Brasil, cinematografias consagradas como a americana e a francesa, por exemplo, se renovaram com os filmes feitos por jovens diretores: “King Vidor, Orson Welles ou Walter Hugo Khouri tinham apenas superado a casa dos vinte quando rodaram seu primeiro filme”. E, é claro, a cartada final só poderia vir do exemplo da *nouvelle vague* original, a francesa: “Um outro Jean, Luc Godard, cita o caso especial de Marcel Camus que *a trop gentiment assister les autres depuis quinze ans, a perdu le sens de la poésie*” [quinze anos de doce assistência à outros autores, fizeram-no perder

²²³ DAHL, “Algo de novo entre nós”. Artigo.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ DAHL, “Algo de novo entre nós”. Artigo.

o senso poético]”. E, como provocação, ameaça: “Se nossa juventude vos incomoda ou inquieta, senhores, em verdade, em verdade eu vos digo, preparai-vos para muito mais”. E como recado final, Dahl reproduz algumas das ideias difundidas por Glauber Rocha: “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 ideia’, ‘um fotógrafo inteligente e pequenos meios’.”

Como polêmica, a troca de acusações entre Dahl e Pedro Lima não teve a repercussão daquela entre Rocha e Francis. A bem dizer, além da primeira nota de Lima, que deu o motivo para Dahl escrever o seu artigo, houve apenas mais um artigo do crítico de *O Cruzeiro*: “Não estamos sós”, publicado na edição do dia 4/11. Neste texto, Pedro Lima acusa Dahl de não ter lido com atenção a sua nota, e de ter sido leviano “ao querer afastar da lide os que não tem a sua idade”, mas afirma que o jovem prestou-lhe um grande serviço de apoio “às nossas campanhas (...) [em que] temos repetido, anos a fio, que podemos ter bom cinema, porque filme não é maquinaria nem muito dinheiro, mas inteligência (sem aspas) e conhecimento da linguagem cinematográfica” e exorta o jovem crítico a continuar escrevendo, “unindo o ardor dos jovens à experiência dos que, como nós, vêm-se batendo a vida inteira para que nosso País mostre ao mundo os filmes que podemos realizar”²²⁶.

Quando saiu a edição com a réplica de Pedro Lima, o segundo artigo de Dahl, “A solução única”, já havia sido publicado, o que aconteceu no dia 21 de outubro. Provavelmente escrito ao mesmo tempo que o artigo anterior, neste Dahl não retoma o assunto Pedro Lima. Como também não escreve outro em resposta ao novo do texto do crítico da revista. O que é mais um indício que a nota do Sr. Lima foi apenas “o gancho” que Dahl necessitava para tecer suas defesas em prol do movimento de Glauber. Nesse segundo artigo, Dahl apresenta publicamente a reflexão que apresentara antes, na carta a Bernardet:

Em vez de compreenderem que o Brasil inclusive financeiramente, como política de produção, tem que começar da *nouvelle vague*, eles querem fazer o cinema americano de 1935, p/ depois fracassar, p/ depois fazer o neorrealismo, p/ depois

²²⁶ LIMA, “Não estamos sós”. Artigo.

fazer a *nouvelle vague*, p/ só depois então fazerem o cinema brasileiro, me vem vontade de dizer palavrões!²²⁷

Com roupagem mais apropriada para o espaço público, manteve a indignação contra os que se recusavam a aceitar a inevitável, por uma questão de sobrevivência, segundo seu ponto de vista, do próprio cinema brasileiro.

Se o Brasil quiser pode se incorporar à onda. Se não, pode tentar como querem muitos refazer todo o caminho. Criar uma nova Hollywood. Vê-la morrer, como morreu a Vera Cruz, de morte a um só tempo morrida e matada. Sofrer a revolução neorrealista. Vê-la esvair-se como toda revolução que sobe ao poder. Conhecer a atrofia e a crise de uma indústria aparentemente forte como eram a francesa e a italiana em 1956, e vê-la afogada por uma nova onda. Mas até lá esta nova onda que ora corre o mundo já se terá esfacelado numa praia que nem será brasileira, nem saberemos onde está, pois nesta marcha continuaremos sempre atrasados de dois tempos.²²⁸

Relata publicamente suas impressões sobre a desastrosa participação da delegação brasileira no Festival de Santa Margherita, que até então só havia exposto na carta a Bernardet, contando do sucesso dos filmes argentinos e da arrogância das mesas brasileiras, em que a fala era sempre voltada para o futuro e se contava que “o então Presidente da República via um filme por dia. Nós vamos ser grandes, nós vamos entrar no mercado mundial, nós vamos fazer coproduções, vamos ser agressivos, vamos meter medo a Deus e todo mundo”. Referindo-se diretamente aos artigos de Glauber Rocha, escreve: “Cinema novo e cinema livre, cinema novo e câmara na mão. Excetuadas as exceções cuja proverbial modéstia impede nominar, no Brasil a única crítica que se ocupa de maneira inteligente e arejada sobre o cinema brasileiro é a crítica jovem”. Embora Dahl reconheça que a modernização do cinema brasileiro virá da qualidade dos filmes do novo cinema, não se furta, uma vez mais, a destacar a importância do grupo no qual ele se insere, o dos jovens críticos. Voltando mais uma vez ao artigo de Rocha, pergunta: “Qual é o sistema de produção que mais nos convém e que deve ser adotado no futuro?” No artigo “Arraial, cinema novo e câmera na mão”, o crítico baiano apresentava, para consideração do GEICINE, uma lista de condições que viabilizariam os novos filmes, entre elas, principalmente, o acesso dos jovens diretores ao crédito oficial – de onde o crítico Pedro Lima tirara a acusação que o

²²⁷ DAHL, Carta para Jean-Claude Bernardet, 29 de agosto de 1961.

²²⁸ Id., “A solução única”. Artigo.

presidente do Grupo Executivo estaria seguindo ordens dos jovens *nouvelle vague*.

E na parte final do texto, Dahl – quem sabe com a lembrança das citações filosóficas que Elza Dahl tinha por hábito inserir em suas cartas (“minha mãe trabalhava de secretária, mas era uma pessoa que tinha tido uma formação intelectual, tinha estudado filosofia”²²⁹) – faz uma adaptação do método socrático e apresenta, na forma de resposta-seguida-pela-pergunta, uma lista com as dificuldades que, segundo os detratores, inviabilizariam a produção de filmes nos moldes pretendidos pelo *cinemanovo*. A conclusão, como não poderia deixar de ser neste tipo de argumentação, é que, exatamente por ser a única solução para a lista de dificuldades apresentadas, o *cinemanovo* seria solução única:

Não é justamente no originar-se duma imposição econômica que “câmara na mão” encontra sua maior validez? Não é justamente por ser o método de produção que mais se adapta ao estado atual de nossa estrutura industrial, que ele deve ser aceito e experimentado? Não é ele o único que pode fazer frente ao lamentável estado em que se encontra a distribuição do filme brasileiro, pois exige do mercado uma amortização muito menor, eventualmente realizável totalmente na região Rio-São Paulo, onde pode ser exercido um controle? Não é justamente por basear-se em dados e rendas ideais e não reais que não funciona financeiramente o cinema brasileiro? Não é de se crer que o condicionamento econômico e portanto histórico é o dado fundamental a partir do qual tudo começa e em função do qual existem os valores? Não será ele o sistema de produção que permitirá ao Brasil um número maior de filmes e realizadores? Não será ele o único capaz de refletir nossa diversidade regional, permitindo a produção de filmes em todo o Brasil através da criação artesanal, em oposição à industrial, que significa estúdio e portanto centralização no Rio ou em São Paulo? E assim sendo não virá permitir o respeito da realidade que o cinema exige, da realidade brasileira no caso; e que torna ridículos os cangaceiros filmados em Itu ou São Bernardo do Campo? Não é o único que assegura uma independência maior ao diretor, ao criador cinematográfico, ao autor? não é o único que permite integrarmo-nos no processo mundial de evolução do cinema, e portanto no mercado mundial que cada vez mais se orienta para este tipo de cinema? Não é ele o sistema de produção que mais facilmente permite ao artista de reencontrar a sua função anárquica, revolucionária, anticonformista, reveladora, destrutiva e construtiva a um só tempo, e o seu sentido individual e social, geral e particular? Enfim, não é a solução justamente porque é a única solução?²³⁰

Com esses dois artigos, assim como acontecera antes com “Coisas nossas”, Dahl caminhou um pouco mais no sentido de garantir sua inserção no grupo dos jovens *cinemanovistas*, sem abrir mão do plano de ficar na Europa. A resposta da repercussão no Brasil veio logo, trazida pelas palavras de Paulo

²²⁹ DAHL, Entrevista. In: FERNANDES, *O Estado aos cinemanovistas*, p.427.

²³⁰ DAHL, “A solução única”. Artigo.

Emílio Sales Gomes: “Gustavino, seu nome e suas obras reboam pelos pampas. (...) Mas não foi pela minha boca que você alcançou os pagos, já encontrei você lá na cabeça dos jovens que participam dos debates”²³¹.

Tivemos oportunidade de acompanhar um pouco a movimentação de Dahl a partir de 1962, nos festivais de cinema e na convivência com Glauber Rocha em sua temporada europeia. A oferta de trabalhar como representante da Ganga Filmes, a produtora de Rocha, na Europa foi aceita. E nos anos 1962 e 1963, Dahl desenvolveu uma série de estratégias que tinham por objetivo inserir o novo cinema brasileiro no rol dos cinemas jovens que estavam sendo feitos naquele momento em várias partes do mundo: “o cinema mundial, que são os que estão vindo: os checos, canadenses, húngaros e os novos italianos, além dos brasileiros, é uma espécie de terceira leva, digamos assim”²³².

Durante esse período, a capacidade estrategista do jovem Gustavo Dahl manifestou-se de duas maneiras: na prática da distribuição e comercialização dos primeiros filmes *cinemanovistas* no mercado europeu – onde finalmente encontrou o espaço de atuação tão desejado, conforme declaração feita lá atrás, quando escreveu ao amigo Jean-Claude Bernardet estar em crise, pois “só existia uma coisa importante: a ação, a ação modificadora. Só ela existe, só ela é concreta”²³³ – e na elaboração de reflexões que, expostas nas cartas aos amigos, ajudaram a dar forma ao discurso de relevância e inserção do novo cinema como expressão viva da cultura brasileira. Em 1965, Glauber Rocha vai reconhecer publicamente que foi a troca de ideias nas cartas com os amigos Joaquim Pedro, Paulo César Saraceni e Gustavo Dahl, “que serviram para definir melhor [suas] ideias”²³⁴. Dos três, Dahl foi o que por mais tempo ficou na Europa.

Como escreveu no texto em que fez um balanço de seu período na Europa, a experiência não foi fácil para o jovem crítico, que teve que aprender “a estar longe, para sentir-se perto, integrar-se pelo afastamento, conhecer-se estranho e estrangeiro”²³⁵. Em 1964, quando decidiu voltar ao Brasil, Dahl teve que aprender

²³¹ GOMES, Carta para Gustavo Dahl, 1º de novembro de 1961.

²³² SGANZERLA, “Fala Gustavo Dahl”. Artigo.

²³³ DAHL, Carta para Jean-Claude Bernardet, 29 de agosto de 1961.

²³⁴ VIANY, *Cinema Novo*, p.188.

²³⁵ DAHL, “Canção do exílio”. Artigo.

a lidar com acusações: “antes de voltar estão começando a me jogar na cara os meus quatro anos de Europa e o meu desprendimento da realidade nacional”²³⁶, e também com o período de adaptação necessário no confronto com a realidade brasileira: “que seria ótima se não tivesse que se lidar com instrumentos tão pouco fecundantes como nacionalismo, suficiência, agressividade, complexo colonial, etc”²³⁷.

Rudá de Andrade, Paulo Emílio Sales Gomes e Glauber Rocha acertaram em suas previsões sobre o futuro do jovem Gustavo Dahl, feitas no distante ano de 1960 – distante tendo por medida a quantidade de modificações ocorridas no jovem crítico e também no novo cinema brasileiro. O primeiro acertou quando posicionou-se contrário à viagem do assistente para a Europa, por receio que ele quisesse virar cineasta. Os outros dois acertaram ao apostar que, com a viagem de Dahl para a Europa, o cinema brasileiro ganharia mais um soldado para atuar em defesa de sua causa. Como podemos observar nas palavras que o já não tão jovem Gustavo Dahl escreve em sua última carta, em terras estrangeiras, para Glauber Rocha:

voltando ao Brasil eu só quero te ajudar naquilo que o CN precisa, que é a atividade política, a tua estratégia, que te custa tanto. Eu sei hoje o que não sou, para saber o que sou preciso botar à prova minhas disposições. Sinto em todo caso que se der certo eu vou jogar numa base tão terrível, não digo como autor de filmes, que é um problema indeterminado, mas como membro de um grupo, de um movimento.²³⁸

²³⁶ Id., Carta para Paulo Emilio Sales Gomes, Reis 1964.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ Id., Carta para Glauber Rocha, 10 de outubro de 1963.

5. Considerações finais

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

Gustavo Dahl

Em dezembro de 1958, quando publicou seu primeiro artigo, “Ambiguidade de Elia Kazan”, na famosa coluna de cinema que o crítico Paulo Emílio Salles Gomes mantinha semanalmente no não menos prestigioso Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, Gustavo Dahl acabara de completar 20 anos de idade e tinha concluído o Curso Clássico no Colégio Paes Leme, na cidade de São Paulo; em outubro de 1961, quando publicou “A Solução única”, seu último artigo na mesma coluna, tinha acabado de completar 23 anos e cursava cinema no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma, na Itália.

No primeiro artigo a preocupação do jovem crítico foi a de escrever um artigo aos moldes do mestre Paulo Emílio, ou seja, não se restringindo à análise exaustiva das imagens, do enquadramento, do ritmo, do valor expressivo do *close-up*, conceitos ainda relativamente em voga nas críticas da época. Como o mestre, o jovem Dahl mostrava-se preocupado com a realidade, com aquilo que a obra do diretor, tomada em seu conjunto, podia dizer sobre o seu entorno, sobre as circunstâncias políticas do período em que os filmes foram feitos. Ou seja, sobre a situação política dos Estados Unidos da década de 1950, com destaque para as alterações ocorridas nos filmes do diretor Elia Kazan após sua convocação para depor perante a Comissão de Investigação das Atividades Antiamericanas, em 1952.

No último artigo, o ainda jovem crítico estava preocupado em escrever um artigo aos moldes dos artigos-manifestos do amigo Glauber Rocha, ou seja, de apresentar argumentos em defesa do novo cinema brasileiro, o *cinemanovo*, título recém assumido pelo crítico e diretor baiano para designar o movimento cinematográfico que ele e um grupo de jovens diretores tentavam consolidar desde 1959, quando alguns deles fizeram seus primeiros curtas experimentais. Nesse artigo, Dahl procurava reafirmar os argumentos anteriormente colocados

por Rocha ao mesmo tempo em que confrontava as críticas que diziam ser o movimento economicamente inviável. O crítico mostrava-se atento à realidade, com aquilo que os filmes do novo cinema podiam dizer sobre o seu entorno, sobre as circunstâncias econômicas e sociais do período. Ou seja, sobre a realidade do cinema no Brasil no início da década de 1960.

Uma mudança significativa de tom, de estilo, de comprometimento na trajetória crítica do jovem discípulo de Paulo Emílio Sales Gomes. O processo que resultou nessa transformação foi o que tentamos apresentar nesse trabalho. Os eventos mais significativos, os artigos, as biografias, os curtas-metragens e, principalmente, as cartas trocadas no período compuseram a base sobre a qual procuramos construir a nossa narrativa.

Gustavo Dahl é um personagem fascinante, com uma trajetória reconhecida no cinema brasileiro, com anos de atuação como crítico, diretor e gestor institucional. Sua integridade, erudição e capacidade crítica, qualidades sempre empregadas em prol do cinema brasileiro, eram reconhecidas no meio cinematográfico, como mostram os depoimentos na edição especial da *Revista Filme Cultura*. Publicada em sua homenagem em 2011, no ano de sua morte, a edição trouxe declarações como esta, de Jean-Claude Bernardet: “Gustavo e eu começamos juntos no final dos [anos 19]50 no Cineclube Dom Vital, em São Paulo (...) fundamos a revista *Delírio* (...) Com a morte de Gustavo me sinto só. Não é nostalgia. Pertencço a uma história que está virando a página”²³⁹. E esta de Carlos Diegues: “Os textos de Gustavo, os das cartas assim como os de seus artigos no *Estado de São Paulo*, me impressionavam pela elegância e pelo nível espantoso de seu conhecimento”. Diegues conta também da volta de Dahl dos anos em que passou na Europa, estudando cinema:

Conheci-o pessoalmente no aeroporto do Rio de Janeiro, onde fui um dos amigos a buscá-lo chegando da Europa [1964] depois dos anos de estudo e vivência em Roma e Paris, de volta ao Brasil para iniciar sua vida de cineasta. A mesma elegância de seus textos se reproduzia no seu modo de vestir-se e de se comportar, no seu sorriso crítico, na sua capacidade de ser preciso mesmo no mais tolo comentário.²⁴⁰

²³⁹ Depoimento de Jean-Claude Bernardet, *Revista Filme Cultura*, nº 55, p.9.

²⁴⁰ Depoimento de Carlos Diegues, *Revista Filme Cultura*, nº 55, p.11.

Gustavo Dahl era vaidoso, muito vaidoso. Desde muito cedo, quando aprendeu com o tio diplomata a combinar a cor da meia com a cor da gravata ou mesmo anos mais tarde, quando costumava ir para a Ancine usando camisas bordadas com o monograma *GD*. Tinha também prazer em exibir sua erudição pontuando falas e escritas com muitas citações. Mas a escolha da frase “quem entende de cinema sou eu”, como epígrafe na conclusão deste texto, não teve o objetivo de destacar a faceta vaidosa do personagem. Longe disso, o objetivo era que o leitor reconhecesse nessa frase uma verdade, que ela fosse lida com naturalidade por aqueles que ao longo deste texto acompanharam o esforço de reconstrução de parte da rica trajetória do jovem Gustavo Dahl. Trajetória cujos marcos foram: o cineclubismo no Centro Dom Vital, com Jean-Claude Bernardet; a escrita crítica dos artigos para o Suplemento Literário, com Paulo Emílio Sales Gomes; o trabalho como arquivista de filmes na Cinemateca Brasileira, com Rudá de Andrade; os estudos no *Centro Sperimentale*, com Paulo César Saraceni; as estratégias para a inserção internacional dos primeiros filmes *cinemanovos*, com Glauber Rocha. Durante esse percurso, Dahl foi adquirindo os “saberes” cinematográficos que, ao longo dos cinquenta anos de atuação no cinema brasileiro, compartilhou com os amigos, na primeira fase com a escrita de cartas e de artigos, e na segunda quando liderou o processo de recuperação do cinema brasileiro através de suas intervenções institucionais e de gestão.

Com a exceção da parte teórica adquirida no I Curso para Dirigentes de Cineclubes, organizado por Paulo Emílio Sales Gomes em 1958, e dos cursos no *Centro Sperimentale* e no *Musée de L’Homme*, foi com o próprio cinema que Dahl adquiriu a maior parte de seus saberes cinematográficos. O que não faltam nos relatos desse período são nomes de filmes, sempre é claro, grafados no original: “Tinha uma metidice que era citar os filmes no nome original: não era Encouraçado Potemkin, era Броненосец Потёмкин”, como declarou Dahl na entrevista de 2005²⁴¹.

A dimensão coletiva que pode ser captada na escala individual, foi essa a premissa que nos levou a apostar na validade da pesquisa sobre os anos de formação do cineasta e gestor Gustavo Dahl. Não com a intenção de produzir um

²⁴¹ DAHL, Entrevista. In: FERNANDES, *O Estado aos cinemanovistas*, p.443.

relato biográfico do personagem, mas a de procurar resposta para a pergunta: o que a trajetória do personagem Gustavo Dahl pode nos dizer das movimentações culturais dos primeiros anos da década de 1960, ou no recorte mais específico que nos interessa no momento, o que ela pode nos dizer das movimentações cinematográficas do período, cujo resultado mais expressivo foi o Cinema Novo?

Buscamos responder esta questão da forma mais rigorosa possível, sem perder de vista quão frágil pode ser uma pesquisa que optou por ter como fonte principal a escrita epistolar. Este trabalho não é o primeiro a reconhecer a importância das cartas trocadas pelo grupo *bossa nova*, os jovens críticos e diretores que ao final dos anos 1950 e início dos anos 1960 começaram a produzir os filmes *cinemanovos*, principalmente as cartas do conjunto epistolar do diretor Glauber Rocha, as mais conhecidas desde que vieram a público no livro *Glauber Rocha: cartas ao mundo*, de 1997. Mas é o primeiro a dar destaque às cartas do conjunto epistolar do jovem Gustavo Dahl. Conjunto ainda a ser sistematizado, tarefa na qual se insere a pesquisa efetuada neste trabalho, pois as cartas encontram-se espalhadas nos arquivos da Cinemateca Brasileira – nos acervos de Paulo Emílio Salles Gomes, de Jean-Claude Bernardet e do próprio Gustavo Dahl; no acervo privado da família, com destaque para as cartas de Elza Dahl escritas em 1960.

Além das cartas, os artigos publicados por Dahl no Suplemento Literário em São Paulo e por Glauber Rocha no Suplemento Dominical no Rio de Janeiro foram outro conjunto documental importante na estruturação deste texto. Através deles pudemos observar como os jovens diretores buscavam se legitimar enquanto movimento de vanguarda no campo cultural brasileiro no início dos anos 1960. Partindo de uma tentativa frustrada de elaboração de um texto-manifesto, o manifesto bola-bola, como ficou conhecido o primeiro movimento feito pelos jovens para atender à uma demanda que, mais do que deles, era circunstancial do período. Foram os artigos que possibilitaram, ainda, acompanhar o processo de aproximação entre o jovem “organizador” Gustavo Dahl e o jovem “agitador” Glauber Rocha, para utilizar os termos sugeridos pelo próprio Dahl na entrevista de 2005.²⁴²

²⁴² DAHL, Entrevista. In: FERNANDES, *O Estado aos cinemanovistas*, p.442.

E, por fim, gostaríamos de declarar que este trabalho teve por intenção a revalorização dos feitos e ações do jovem crítico e estrategista Gustavo Dahl, no jogo de construção histórica dos anos iniciais do movimento *cinemano* na Europa e, a partir de 1964, no Brasil.

6.

Referências bibliográficas

AMOROSO, Maria Betânia. As Periferias do Mundo. Pasolini e o Brasil. **Via Atlântica**, São Paulo, n.12, p.79-94, dec. 2007. p. 87. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/63930/66683>>.

AMOSSY, Ruth. **Imagens de Si no Discurso**: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2011.

ANDRADE, Pedro Duarte. A filosofia e os anos 1960. **Revista Estudos Históricos**, v.25, n.49, 2012. p.13-30. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/486> Acesso em: 12 jan 2018.

AUTRAN, Arthur. Gustavo Dahl: ideário de uma trajetória no cinema brasileiro. **Rebeca**: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ano 1, n.1, 2011.

BAZIN, André. **O Cinema**. Ensaaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. versão digital.

_____. **O realismo impossível**. Seleção, tradução, introdução e notas Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENTES, Ivana. **Joaquim Pedro de Andrade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. Coleção Perfis do Rio n.11.

_____. O devorador de mitos. Introdução. In: ROCHA, G. **Glauber Rocha**: cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.9-74.

BERNARDET, Jean Claude. **Trajetoária Crítica**. São Paulo: Polis, 1978.

_____. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **O autor no cinema**. A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense; Ed. da USP, 1994.

_____. **Historiografia clássica do Cinema Brasileiro**. Coleção E. São Paulo: Editora AnnaBlume, 1995.

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

BIRRI, Fernando. **O Alquimista Democrático**: por um novo cinema latino-americano. Secretaria do Audiovisual-SAV, Ministério da Cultura – MinC, 2008.

BUAES, Aline. **Protegido pelas contradições** – Coletânea de crônicas jornalísticas de Pier Paolo Pasolini (1960-1965). Dissertação. FFLCH – USP. São Paulo, 2009.

CAETANO, Daniel Pecego Vieira. **Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade**: Os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman. Tese. PPG Letras, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2012.

CARRIÈRE, Jean Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

COSTA, Flavio Moreira da (coord.). **Cinema moderno, cinema novo**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.

COELHO, Frederico. **A Semana sem fim**: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012. Coleção Modernismo +90.

_____. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil 1960/1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COELHO, F.; COHN, Sergio. (Org.) **Tropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COELHO, Maria F. C. **A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais**: um estudo de caso. Dissertação. Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2009.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. A arte de vanguarda no Brasil e seus manifestos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n.53, sep 2011. p.89-106. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34686> Acesso em: 10 dez 2017.

DAHL, Maria Lúcia. **Quem não ouve o seu papai, um dia...balança e cai**. Rio de Janeiro: Edições do Pasquim, v.149, 1982.

DESBOIS, Laurent. **A Odisseia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DIAS, Silvana Moreli Vicente. **Cartas provincianas**: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira. São Paulo: Global, 2017.

DIEGUES, Cacá. **Vida de cinema** – antes, durante e depois do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

DUARTE, Pedro. **A palavra modernista**: vanguarda e manifesto. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014. Coleção Campo Imagético.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

FERNANDES, Luciano M. S. de Moraes. **O Estado aos cinemanovistas:** inserção em redes sociais e multiposicionalidade. Tese. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo:** a onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas: Papirus, 2004.

FOUCAULT, Michael. **Ditos e escritos.** v.V: ética. sexualidade. política. 3.ed. (Org. Manoel Barros da Motta). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração.** São Paulo: Editora 34, 2014.

GALVÃO, W. N; GOTLIB, N. B. (Orgs.) **Prezado senhor, Prezada senhora:** estudos sobre cartas. São Paulo: Schwarcz, 2000.

GERBER, Raquel. **O Cinema Brasileiro e o processo político e cultural** (de 1950 a 1978). Rio de Janeiro: Embrafilme/DAC, 1982.

GOMES, Angela de Castro. (Org.) **Escrita de si, escrita da história.** Rio de Janeiro: FGV, 2004.

_____. **Em família:** a correspondência de Oliveira Lima e Gilberto Freyre. Campinas: Mercado de Letras, 2005.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário.** v. 1 e 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **O cinema no século.** Edição dos textos e notas Carlos Augusto Calil e Adilson Mendes. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento:** ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura** – ensaios críticos. São Paulo: Ática, 2001.

JARDIM, E.; OSÓRIO, L. C.; LEONÍDIO, O. (Orgs.) **Ítalo Campofiorito:** olhares sobre o Moderno – arquitetura, patrimônio e cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à Internet. Org. Jovita M. G. Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LIMA, Mônica C. A. Anos 1950/1960: sonhos de autonomia. **Alceu**, v.8, n.15, jul/dez 2007. p.95-104.

LYRA, Marcelo. **Carlos Reichenbach:** o cinema como razão de ser. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. Coleção Aplauso Cinema Brasil.

LORENZOTTI, Elizabeth. **Suplemento Literário, que falta ele faz!** 1956-1974 do artístico ao jornalístico: vida e morte de um caderno cultural. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

MALUSÁ, Vivian. **Católicos e Cinema em São Paulo:** O Cineclube do Centro Vital e a Escola Superior de Cinema São Luís. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MAMMÍ, Lorenzo. **O que resta:** arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização.** Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MARTINS, Sergio B. **Constructing an Avant-Garde:** Art in Brazil, 1949-1979. Cambridge: The MIT Press, 2013.

MATTOS, Carlos Alberto. **Maurice Capovilla:** a imagem crítica. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. Coleção Aplauso Cinema Brasil.

MOTTA, Carlos M. (Org.) **Críticas de Rubem Biáfora:** a coragem de ser. Coleção Aplauso Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

NOGUEIRA, Cyntia Araújo. **Anos 90, Anos 60 –** A crítica cinematográfica Brasileira “Pós-Retomada” e a Tradição Moderna. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF, Niterói, 2006.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **A invenção do cinema brasileiro:** modernismo em três tempos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

PASOLINI, Pier Paolo. Cine de prosa contra cine de poesia. **Cuadernos Anagrama**, Barcelona, 1970. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/256429462/Pasolini-Pier-Paolo-Cine-de-Poesia-Contra-Cine-de-Prosa>. Acesso em: 10 dez 2017.

_____. **Empirismo herege.** Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PEREIRA, Miguel. Um olhar sobre o cinema de Pasolini. **Alceu**, v.5, n.9, jul/dez 2004. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n9_pereira.pdf Acesso em: 4 nov 2017.

_____. O Columbianum e o cinema brasileiro. **Alceu**, v.8, n.15, jul/dez 2007. p.127-42. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Pereira.pdf Acesso em: 4 nov 2017.

PONTES, Heloisa. **Destinos mistos:** os críticos do Grupo Clima em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REVISTA ESTUDOS HISTÓRICOS. **Arquivos pessoais**. v.11, n.21, 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/287> Acesso em: 10 nov 2017.

REVISTA FILME CULTURA. **Gustavo Dahl**: o cinema brasileiro e ele. n.55, dez 2011. CTAv- Centro Técnico Audiovisual, Rio de Janeiro.

REBECHI Jr., Arlindo. A crítica cultural do jovem Glauber Rocha no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil: impasses e estratégias adotadas na chegada ao Rio de Janeiro. **Contracampo**. Revista do Programa de pós-graduação em Comunicação/UFF. Niterói, n.23, dez. 2011. p.33-50. Disponível em: <http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/154/98>. Acesso em: 15 fev 2018.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: UNESP, 2014.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

_____. **Glauber Rocha**: cartas ao mundo. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, Joao Carlos. **Cine Danúbio**: páginas de reflexão sobre o cinema brasileiro. São Paulo: Giostri, 2014.

RODRIGUES, Viviane Merlino. **Neoconcretismo e design**: a programação visual de Lygia Pape para o Cinema Novo, na década de 1960. Dissertação. Design – PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2009.

ROSA, Cayo Candido. **Gustavo Dahl e a Embrafilme**: teórico e gestor. 2º Simpósio Internacional de História Pública. Anais, UFF, 2014.

_____. **Gustavo Dahl e O Bravo Guerreiro**: trajetórias e paralelos. XXVIII Simpósio Nacional de História. Anais, Florianópolis, julho/2015.

ROTHIER, Marília. **Modernidade toda prosa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

SCHVARZMAN, Sheila. Ensaio de uma autobiografia. **Filme Cultura**, Gustavo Dahl: O cinema brasileiro e ele, CTAv- Centro Técnico Audiovisual, Rio de Janeiro. n.55, dez 2011. p.4-8.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Martinha versus Lucrécia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. **Leon Hirszman**: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANTOS, Carlos Vinicius S. Acossado (1960): uma representação da juventude no cinema francês. **Angelus Novus**, USP, Ano V, n.8, 2014. p.165. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ran/article/view/107904> Acesso em: 22 ago 2017.

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: _____. (org.) **Carlos & Mário**: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

SARACENI, Paulo. **Por dentro do Cinema Novo**: minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SILVA, Thiago Luiz Turibio da. **O novo por escrito**: cinema, crítica, nacionalismo (1960/1964) Dissertação. História Social UERJ. Rio de Janeiro, 2014.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Miguel Borges**: um lobisomem sai da sombra. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. Coleção Aplauso Cinema Brasil.

SOUZA, Eneida Maria; CARDOSO, Marília Rothier. **Modernidade toda prosa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014. Coleção Modernismo +90.

SOUZA, Gilda de Mello e. Paulo Emílio: A crítica como perícia. **Discurso**, São Paulo, n.10. p. 49-60, jun. 1979. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37856>

TERESA. REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH – USP, n.8/9. São Paulo: Editora 34, 2008.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANY, Alex. Cinema Novo: origens, ambições e perspectivas. Nelson Pereira dos Santos. Glauber Rocha. Alex Viany. **Revista Civilização Brasileira**, n.1, mar 1965. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. p.185-96.

WEINHARDT, Marilene. **O Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo**: 1956-67. Brasília: Inst. Nac. do Livro, 1987.

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

_____. O cinema moderno segundo Pasolini. **Revista de Italianística**, São Paulo, v.1, n.1, dec 1993. p. 101-9. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/87787>> Acesso em: 12 out 2017.

YOEL, Gerardo. (Org.) **Pensar o cinema**: imagem, ética e filosofia. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ZUIN, João Carlos Soares. Paulo Emílio Salles Gomes: a compreensão da realidade brasileira através da crítica de cinema. **Revista Sociedade e Estado**, v.27 n.2, mai/ago 2012.

Cartas:

ANDRADE, Joaquim Pedro de. Carta para Glauber Rocha. Santa Margherita Liguri, 26 maio 1961. In: ROCHA, G. **Glauber Rocha** – cartas ao mundo, p.154-55.

_____. Carta para Paulo Emílio. Paris, 9 de junho de 1961. Cinemateca Brasileira – PE/CP.1562

DAHL, Elza. Carta para Gustavo Dahl. Furnas, 21 de abril de 1960. Arquivo privado da família.

DAHL, Elza. Carta para Gustavo Dahl. Furnas, 2 de junho de 1960. Arquivo privado da família.

DAHL, Gustavo. Carta para Glauber Rocha. Roma, 31 de janeiro de 1960. In: ROCHA, G. **Glauber Rocha** – cartas ao mundo, p.114-20.

_____. Carta para Jean-Claude Bernardet. Roma, 1º de novembro de 1960. Arquivo Cinemateca Brasileira. s/cód. arquivamento.

_____. Carta para Jean-Claude Bernardet. Roma, 29 de agosto de 1961. Arquivo Cinemateca Brasileira. s/cód. arquivamento.

_____. Carta para Paulo Emilio. Roma, 25 de julho de 1962. Arquivo Cinemateca Brasileira – PE.CP. 1553.

_____. Carta para Paulo Emilio. Roma, 15 de setembro de 1962. Arquivo Cinemateca Brasileira – PE.CP. 1552.

_____. Carta para Jean-Claude Bernardet. Roma, 14 de outubro de 1962. Arquivo Cinemateca Brasileira. s/cód. arquivamento

_____. Carta para Paulo Emílio Sales Gomes. Paris, 21 de fevereiro de 1963. Arquivo Cinemateca Brasileira. PE.CP 1557.

_____. Carta para Glauber Rocha. Paris, 10 de outubro de 1963. In: ROCHA, G. **Glauber Rocha** – cartas ao mundo, p. 217-26.

_____. Carta para Paulo Emilio Sales Gomes. Paris, Reis, 1964. Cinemateca Brasileira – PE.CP. 1345.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Carta para Gustavo Dahl. São Paulo, 22 de outubro de 1960. Arquivo Cinemateca Brasileira, CB 915/60 – PE.CA. 0359.

_____. Carta para Gustavo Dahl. São Paulo, 14 de março de 1961. Arquivo Cinemateca Brasileira. CB 389/61 – PE/CA. 0367 (carta incompleta).

_____. Carta para Gustavo Dahl. São Paulo, 9 de junho de 1961. Arquivo Cinemateca Brasileira – CB 1299/61 – PE/CA. 0379.

_____. Carta para Joaquim Pedro de Andrade. São Paulo, 22 de junho de 1961. Arquivo Cinemateca Brasileira. PE/CA 0383, CB 1357/61.

_____. Carta para Gustavo Dahl, São Paulo, 28 de agosto de 1962. Arquivo Cinemateca Brasileira. – PE.CA. 0648.

_____. Carta para Gustavo Dahl. São Paulo, 1º de novembro de 1961. Cinemateca Brasileira - CB 2807/61 – PE/CA. 0388.

_____. Carta para Gustavo Dahl São Paulo, 28 de agosto de 1962. Cinemateca Brasileira. – PE.CA. 0648.

KHOURI, Walter Hugo. Carta para Glauber Rocha. São Paulo, 18 de julho de 1959. In: ROCHA, G. **Glauber Rocha** – cartas ao mundo, p.109-12.

ROCHA, Glauber. Carta para Paulo César Saraceni. Salvador, setembro de 1960. In: _____. **Glauber Rocha** – cartas ao mundo, p.123-4.

_____. Carta para Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro, entre março e maio de 1961. In: _____. **Glauber Rocha** – cartas ao mundo, p.150-2.

_____. Carta para Paulo Emílio. Salvador, abril de 1961. Arquivo Cinemateca Brasileira. – PE/CP. 1740.

_____. Carta para Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade. Salvador, 13 de junho de 1961. In: _____. **Glauber Rocha** – cartas ao mundo, p. 157-60.

SANTOS, Nelson Pereira dos. Carta para Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 1º de agosto de 1960. In: ROCHA, G. **Glauber Rocha** – cartas ao mundo, p.121-3.

SARACENI, Carta para Glauber Rocha. Roma, 15 de maio de 1960. São Paulo: Cinemateca Brasileira. Arquivo GR-AG. 16/009.

_____. Carta para Glauber Rocha. Roma, 3 de novembro de 1960. In: ROCHA, G. **Glauber Rocha – cartas ao mundo**, p.129-30.

_____. Carta para Glauber Rocha. Santa Margherita Liguri, 26 de maio de 1961. In: ROCHA, G. **Glauber Rocha – cartas ao mundo**, p.155-6.

Artigos de jornais:

BERNARDET, Jean-Claude. Viaggio in Italia. Suplemento Literário do jornal **O Estado de S. Paulo**, 7 de janeiro de 1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20196&pesq=Jean%20Claude%20+%20Viaggio%20in%20Italia> Acesso em: 2 dez 2017.

_____. Dois documentários. Suplemento Literário do jornal **O Estado de S. Paulo** 12 de agosto de 1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20196&pesq=Bernardet+Dois%20documentarios%20brasileiros> Acesso em: 2 dez 2017.

DAHL, Gustavo. Ambiguidade de Elia Kazan. Suplemento Literário do jornal **O Estado de S. Paulo**, 27 de dezembro de 1958. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20195&pesq=Elia%20Kazan%20a%20todos%20surpreendeu> Acesso em: 20 out 2017.

_____. Autenticidade de Elia Kazan. Suplemento Literário do jornal **O Estado de S. Paulo**, 3 de janeiro de 1959. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20195&pesq=Baby%20Doll> Acesso em: 20 out 2017.

_____. Atualidade de Elia Kazan. Suplemento Literário do jornal **O Estado de S. Paulo**, 10 de janeiro de 1959. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20195&pesq=Baby%20Doll> Acesso em: 21 out 2017.

_____. Da *nouvelle vague*. Suplemento Literário do jornal **O Estado de S. Paulo**, 19 de setembro de 1959. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20195&pesq=Gustavo%20Dahl> Acesso em: 20 out 2017.

_____. Primitivos. Suplemento Literário do jornal **O Estado de S. Paulo**, 10 de outubro de 1959. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20195&pesq=Gustavo%20Dahl+Primitivo> Acesso em: 20 out 2017.

_____. Importância de Khouri. Suplemento Literário do jornal **O Estado de S. Paulo**, 21 de maio de 1960. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20195&pesq=Gustavo%20Dahl+Ambiguidade> Acesso em: 20 out 2017.

_____. Compreender Khouri. Suplemento Literário do jornal **O Estado de S. Paulo**, 28 de maio de 1960. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20196&pesq=Dahl+Compreender+Khouri> Acesso em: 25 nov 2017.

_____. Ignorâncias. Suplemento Literário do jornal **O Estado de S. Paulo**, 6 de agosto de 1960. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20196&pesq=Dahl+Minerva> Acesso em: 4 nov 2017.

_____. Coisas nossas. Suplemento Literário do jornal **O Estado de S. Paulo**, 14 de janeiro de 1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20196&pesq=Gustavo%20Dahl%20+%20Coisas%20nossas> Acesso em: 12 nov 2017.

_____. Algo de novo entre nós. Suplemento Literário do jornal **O Estado de S. Paulo**, 7 de outubro de 1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20196&pesq=Gustavo%20Dahl+peno> so Acesso em: 6 jan 2018.

_____. A solução única. Suplemento Literário do jornal **O Estado de S. Paulo**, 21 de outubro de 1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20196&pesq=Gustavo%20Dahl+A%20solução%20única> Acesso em: 12 set 2017.

_____. Memórias de Sandro. Artigo não publicado. Arquivo Cinemateca Brasileira. AGD/PI. 00055.

_____. Canção do exílio. Artigo não publicado. Arquivo Cinemateca Brasileira. s/cód. de arquivamento.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Uma nova crítica? Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo, 16 de janeiro de 1960. In: _____. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. v.2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p.133-8.

_____. Esperando a Itália. Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo, 23 de julho de 1960. In: _____. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. v.2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p.231-4.

_____. *Il Generale della Rovere*. Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo, 13 de agosto de 1960. In: _____. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. v.2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p.240-2.

_____. *Lo Sceicco Bianco*. Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo, 23 de agosto de 1960. In: **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. v.2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p.243-6.

JARDIM, Reynaldo. Bilhete do editor: teatro mesmo. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. 24 de outubro de 1959. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&PagFis=104562&Pesq=renova%25C3%25A7%25C3%25A3o%20teatral Acesso em 26 ago 2017.

LIMA, Pedro. Certo ou Errado? Revista **O Cruzeiro**, 27 de maio de 1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=137009&Pesq=Lima%20+%20Nouvelle%20Vague> Acesso em: 2 jan 2017.

_____. Por conta da cigana. Revista **O Cruzeiro**, 2 de setembro de 1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20196&pesq=Levy+Ruy> Acesso em: 4 set 2017.

_____. Não estamos sós. Revista **O Cruzeiro**, 4 de novembro de 1961. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pasta=ano%20196&pesq=Pedro%20Lima+Gustavo%20Dahl> Acesso em: 8 set 2017.

ROCHA, Glauber. Sete pontos: Cinema Brasileiro. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. 5 de abril de 1959. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=artesãos%20de%20montagem Acesso em: 20 jan 2018.

_____. Orfeu metafísica de favela. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**, 24 de outubro de 1959. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=Rocha+favela+metafisica Acesso em: 12 jan 2018.

_____. “Bossa nova” no cinema brasileiro. **Suplemento Literário do Jornal do Brasil**, 12 de março de 1960. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=Bossa%20nova%20no%20cinema%20brasileiro Acesso em: 12 jan 2018.

_____. Dois documentários: *Arraial* e *Aruanda*. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**, 06 de agosto de 1960. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=8389&Pesq=Document%C3%A1rios:%20Arraial%20do%20Cabo%20e%20Aruanda Acesso em: 15 jan 2018.

_____. Atenção, Paulo Francis. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**, 14 de janeiro de 1961. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=Rocha+Francis+agressivo Acesso em: 8 dez 2017.

_____. Cinema novo, cinema livre. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**, 8 de julho de 1961. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=19873&Pesq=Glauber%20Rocha+cinema%20livre Acesso em: 8 dez 2017.

_____. Arraial, cinema novo e câmera na mão. **Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. 12 de agosto de 1961. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=Glauber%20Rocha+mão Acesso em: 12 dez 2017.

SGANZERLA, Rogério. Fala Gustavo Dahl. Suplemento Literário do jornal **O Estado de S. Paulo**, 5 de novembro de 1966. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20196&pesq=Sganzerla+Fala+Dahl> Acesso em: 18 jan 2018.

SUPLEMENTO DOMINICAL DO JORNAL DO BRASIL. Oito rapazes que gostam de cinema fundaram GCB que faz anos em agosto. Nota. Edição 173, 26 de julho de 1959, folha 11. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&PagFis=104562&Pesq=%20filme,%20Patio Acesso em: 24 nov 2017.

Entrevistas e depoimentos:

BERNARDET, Jean-Claude. Depoimento. Rio de Janeiro, CPDOC, 2013. 43p.

_____. Entrevista. **Caderno Margem Esquerda** – ensaios marxistas, n.3, abril. São Paulo: Boitempo, 2004. p.9-31.

DAHL, Gustavo. Entrevista para a TV Cultura, 1976-1977. NAVES, Sylvia Bahiense. **Luzes, Câmera** n.51. Arquivo Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta D. 159. 8 folhas.

_____. Entrevista para Luciano Fernandes, 1º de dezembro de 2005. In: FERNANDES, Luciano Miranda Silva de Moraes. **O Estado aos cinemanovistas: inserção em redes sociais e multiposicionalidade**. Tese. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008. Apêndice B. p. 426-63.

ANEXOS

Jean-Claude, mon ami lunaire

A estátua se chama "gaulois mourant". Est-ce que je le savais?

Tua carta está amassada de tanto viver no meu bolso.

Várias vezes estive para escrever-te, antes de receber tua carta. Inventei até um pretexto de que falarei depois. Tinha um pouco de problema pois calculava que os outros iam ficar com ciumes. Tua carta chegou, resolveu tudo. Recebi depois do Maurice, Sérgio e Fernando. Mas a tua chegou primeiro. E me fez bem?

Estava em crise existencial agravada por uma angústia, por uma ~~xxx~~ solidão impenetrável e intransponível. E andava farto de não entender ninguém, e não ser entendido. O pessoal aqui ainda está na fase da palavra. O artigo sobre Bolognini já tinha melhorado as coisas, aqui e ali pude reconhecer-te. Mas a carta... que alegria. Ossessione, barroco, o desesperar da palavra. Em tudo isto eu andava pensando. Você também. O filme é uma espiral descendente que afunda e aumenta cada vez mais. Cair nela e terminar num mar de sangue, sangue de mulher, sangue da mulher, sangue da Clara Calamai. Cair amando, fazendo amor. A volúpia de cair. As esferas da espiral aumentam cada vez mais. Não se pode ver porque está escuro, mas se sente.

Barrôco, teatralidade, misticismo, vida-morte, ambiguidade, proliferação. Pareceu-me estar lendo dentro de mim. Real-irreal. As coisas são um só. Estúpidos, chatos, energúmenos, impotentes, recalcados é que as separaram. Exasperação, febre, violência, fúria, totalidade. A vida é e é uma. Descobrir dentro de nós que nós somos um e não somos parte é uma grande experiência. Fiquei contente por ti. Foi vendo You live only once, que eu descobri que o anti-classicismo que eu um pouco apressadamente construí dentro de mim era falso parcialmente, e que além de ser sensível ao homem, ao cachorro, a árvore, eu podia se-lo também à pedra, ao granito, ao basalto. Senti-me mais rico.

Começam a soar músicas militares. Em frente ao palazzo aonde moro vão fazer hoje um comício neo-fascista. Detesto a política e mais ainda os fascistas, que levam sobre os nazistas a nítida desvantagem de não serem românticos. Não passam de uns mediocres. Detesto-os. Me tiram a inspiração, continuarei amanhã. Ou depois. Deus apiedou-se de minhas dores e mandou uma holandesa, um pouco Jean Seberg, cabelos bem curtos, corpo fino, de adolescente, como dos jovens hermafroditas das antigas estátuas gregas - vi uma linda no Museu Nacional Romano - olhos azuis, profundos, cílios longos, abundantes, escuros no rosto loiro. É um oasis no meio da feminilidade agressiva das italianas, feita de seios enormes, pernas grossas, mãos vulgares. A vulgaridade pode ser e é uma coisa ótima, as coxas da Liris Castalani, mas enjoa com muita facilidade. Eu vejo aqui. É uma animalidade superficial, intensa mas pouco durável. E se presta pouco a construções cerebrais. Après tout, malgré tout, je suis et je reste un intellectuel... tlalas?

Agora não é mais possível. Eles começaram a falar...

Passaram dois dias. O encontro foi ótimo, começo a reconciliar-me com a existência. Chegou carta do Paulo e as cartas daí sempre levantam a moral. As vezes depois vem o contra-golpe. Percebo que a minha vida em São Paulo era anormal, porque eu tinha conseguido ~~xx~~ viver com um grande número de caras grandes à minha volta.

Retomando a questão barroca o que eu queria dizer-te é que és uma das pessoas de quem eu me sinto mais próximo. Eu me lembro às primeiras vezes que nos vimos, nunca estávamos de acordo. Nas últimas, pelo contrário, estávamos sempre juntos. On est ce qu'on aime parce qu'on aime c'est qu'on est. Apesar de todas as diferenças aparentes tenho a impressão que somos parecidos. Onde... E tem mais, tenho uma irresistível tendência a gostar mais de meus amigos bonitos. A amizade é uma forma de amor, da qual, ao contrario do que pensam os imbecis, o erotismo não está excluído. Graças a Deus. Gostei, muito bom, instrutivo, o "Europa: zero". Não sei porque mas começo a pensar que a função do sexo, além de individual é social. E que a própria evolução da sociedade está condicionada à uma evolução do approach do problema sexual. Aliás isto também está contido no teu artigo. Mas além disso, algo que acho formidável no sexo é ele ser uma fonte de autenticidade, não fonte, banho. Quando começamos a sentir os efeitos malignos da sociedade, podemos ir ao sexo que ele nos purificará. E a função social é justamente essa de ser contra a sociedade, arma e ao mesmo tempo munição, campo de treinamento ou de batalha, onde exercitamos a coragem. A coragem, a coragem de ser é a coisa que eles menos suportam. Irritemos-os pois!

Concordo de acordo a respeito conversação-correspondência. Mas acho que a atitude fenomenológica, no sentido não-almeidasallesiano da palavra, é de aceitar o risco de parecer estúpido e ridículo. Não fazemos o mesmo com a conversa?

O pretexto que eu tinha para escrever-te era importante. É uma proposta indecorosa. Já havíamos falado a respeito. Publicar nossos artigos em livro. Primeiro porque eles são bons demais para ficarem perdidos no Estadão e na memória da turma, que fraca, não lembra mais que o assunto é uma impressão na época. Segundo porque bem ou mal a nossa atividade cinematográfica tem sido literária, e consequentemente ela deve cristalizar-se num livro. Terceiro porque como disse o grande Luc Moullet, o escritor de cinema jamais escreve um livro, apenas refunde o que tinha feito antes. O que leva ao perigo de que quando se apresentar a ocasião nós já não estarmos mais de acordo com o que havíamos escrito. E por outro lado justifica plenamente, se necessidade houvesse, a republicação de artigos. Quarto porque nós dois somos um fenómeno muito importante na história do cinema brasileiro. Há verdadeiramente uma escola "paulista", de São Paulo, local geográfica apenas, de ver e fazer cinema. Juro como estou convencido, embora não duvide da honestidade e da boa-fé dos demais, que nós estamos na posição mais avançada. Eles estão indo enquanto nós já estamos voltando. ~~Exxx~~ Muitas de nossas preocupações e posições podem parecer antiquadas, irracionalismo, lirismo, erotismo. Mas a verdade é que se estas posições representam num processo dialético a tese, as posições contrárias a antítese, se a síntese está no caminho de ser atingida, nós retomamos a tese numa outra base, como contrário da síntese, como etapa seguinte da evolução. Viva nós! E tu te lembrás, "daí de beber aos que tem sede..." Escreve dizendo o que achas da ideia. Eu já tenho algumas ideias; 500 ~~lunares~~

exemplares, pagos por nós se necessários, menos até talvez, prefácio do Paulo e por aí em diante. Escreve dizendo o que pensas.

Para te dar uma idéia de qual ^{visto} é o ritmo cinematográfico de Roma, aqui vão alguns títulos: La Passion de Jeanne D'Arc, A Bout de Souffle, Cyclarnas Afton, M (Lang), Il Bell'Antonio, Son and Lovers (Laurence, the Great), Hiroshima, Nuit et Brouillard, East of Eden, Sunset Boulevard, The Paradine Case (Hitchcock), Johnny Guitar ("le cinema c'est Nicholas Ray"), Notorious, La Lunga Notte del 43 (Vancini, jovem italiano), Verboten (Fuller é um malandro), Ossessione, La Dolce Vita, Senso (o melhor espetáculo sobre a terra), Rocco e i Suoi Fratelli (ainda sem os cortes da censura), Era Notte a Roma, ("le cinema c'est la métaphysique, son prophète, Rossellini"), Spiral Staircase (Siodmak, décors parecidos com Ravina, tempestade com Estranho "ncontro), Rio Bravo, I Delfini, La Terra Trema (prefiro Senso e Ossessione). Hoje vou ver Psyco, de Hitch, em versão original, graças a Deus. Os dois Hitch da lista me decepcionaram. Pas mal, ~~xxxxxxxxxxxxx~~ pas mal... E todo dia há entre os vários cinemas no mínimo uns quinze filmes para ver. Olha o que estão dando, que tem algum interesse: Ballata de un Soldato (russo = chato), I Dolci Inganni (Latua-da erótico), Il Rosseto (já visto aí), L'Appartamento (Wilder), Fango sulle Stelle (o último Kazan), Plein Soleil (Clement), o Segundo Napoleão de Gance, o último Huston, um western, Moderato Cantabile (sublime Jeanne), Pelle de Serpente (Lumet, baseado em "Orpheus Descending", de Tennessee, Brando, Magnani e Woodward), o último Ford (western), Ombre Bianche, do divino Nick, Vera Cruz, Janela Indiscreta (Hitch), Suddenly, Last Summer, Potemkine, e outros que aparecem ou reaparecem cada dia.

Minha ida a Paris foi podada, não dava pe'. Fica para outra vez.

Fiz uma viagem até Florença, passando por Siena. Rapidíssima, mas a impressão foi grande. O outono. Meu primeiro outono. A Itália é um país cinza, ótimo para ser filmado em cores. O céu estava cinza. As montanhas escuras e não muito altas, no fundo um castelo em ruínas. As oliveiras verde-prateado. E as videiras amarelo bem vivo, por longas extensões. Cada vez vejo mais como é difícil fazer cinema no Brasil, o país é feio. Siena, medieval, marsupial, genial. Simone Martini, os afrescos. Florença é uma cidade, precisa viver-se lá para apreciá-la em justa medida.

Aprovado no Centro. Conto o exame, curiosíssimo, em próxima carta ao Paulo.

Gostaria de continuar a receber notícias tuas. Se tens saudades dos abraços eu tenho de teu olhar, dos cabelos loiros, das calças pretas e justas...

Tchau, à brasileira.

Roma
1
XL
1960

P.S. - Favor a pedir a ti: se sair algo interessante no S.D.J.B., (cinema e principalmente) recorta e pede p/ mandarem junto com os artigos.

Gustavo Dahl

Mon cher

A carta que não chegou começava assim: Comment oses-tu parler en monologue? Faz muito tempo. Voltavas de Ouro Preto. Muito tempo passou; eu ainda estou em Roma, e no entanto, a frase mudou pouco: Comment oses-tu penser en monologue? Si je t'ai écrit que j'avais peur c'est parce que je sentais dans l'air un éloignement, absolument pas né de ce que tu penses ou de ce que je pense ou de ce que je pense de ce que tu penses, qu'il y a plus de choses parmi nous, des choses que les idées peuvent pas corrompre, mais de la manque de contact. J'avais raison, ta lettre l'a dit, tu n'as pas reçu la mienne:

Tua carta quebrou o encanto, te reconheço. E mais que nos artigos. O traço da mão, o gesto, ainda que pêsso molemente caído sobre a letra e transmitido ao papel, conservando ainda a carga orgânica; o que o chumbo do linotipo não pode fazer. Era minha vez, tocava a mim. Mas houve o complot, e hoje de novo quebrei o encanto. Tuas cartas já as tinha separadas e relidas, todas, porque são ^{minhas} e mi stano a cuore, teus artigos para dizer-te tudo. Mas me deixaram fechado fora de casa. A frustração, a indecisão, a ação: estou no correio, escrevendo e lutando com uma máquina italiana, de estranho teclado, que apesar da lentidão com que escrevo, me trai a cada linha. Não sei até onde vou chegar, o plano era escrever com tua ultima carta ao lado o que talvez chegue a fazer, no fim desta ou em outra, mas o mais importante era restabelecer o contacto. Me voilà!

Tuas cartas são tantas as minhas tão poucas. E duas me ficaram na memória como realmente importantes, a ultima que recebeste e a ultima que não recebeste. Esta carta não chegada é uma traição dos deuses, uma das tragédias de minha vida. Era muito, mas muito importante. Ela dava uma trajetória, contava uma experiência, sua existência dependia de um momento. O conteúdo eu me lembro, mas o importante é a forma. Não a forma formal, ^{mas} a forma que é concreção de um momento, que contem as circunstâncias, que leva a marca do espaço que me rodeia e do espaço que ocupo, do tempo que vivo - momento - do tempo que vivi - memória - e do tempo que vive em mim - historia. Não posso hoje lhe contar como era ontem, porque não seria verdade, seria o que eu acho, a minha opinião, o meu juízo de como eu era ontem, mas não eu, como eu realmente era.

P.S. ⁽¹⁾ As manchas de graxa são decorrentes da longa preparação desta carta e de seu frágil, por mesa, chá etc.

E é preciso usar toujours a forma de comunicação mais forte, mais direta. E'claro que se eu te contar hoje como eu era ontem poderás ver também como sou hoje. Mas se eu te contar como sou hoje, verás muito melhor como sou hoje e como eu era ontem. Sei que compreendes e que não preciso ir avante. E a trajetória reconstitue-la tu, sem possibilidade de erro.

Eu dizia tres coisas situação sentimental - Krystyna - e situação filosofico-politico-cinematografico; Fais attention aux nuances. Crisântencionalismo, se chamava o sistema, que eu ia porpor ao nosso caro Maurice para desenvolver, que a mim me falta a vocação e a cultura filosófica. As linhas gerais eram as seguintes: aceitar a crise não como um mal mas como um bem, como ponto mais alto do processo vital e como vocação fundamental do homem. O homem que é, é em crise. A crise é o ponto mais alto das sucessivas etapas pelas quais se processa a evolução, que não é progressiva, mas dialética, por oposição e por saltos. A crise é um processo natural, irreversível, que não pode ser acelerado ou forçado. A unica solução para queimar as etapas rapidamente sem desnaturar o processo é aller jusqu'au bout, viver o momento integralmente, em toda a sua complexidade. Importância da violência, que permite que te jogues na luta de cabeça, com o peito aberto, dando os socos de todas as maneiras, mais preocupado em bater muito que em apanhar pouco, pois não são os socos que dão que te fazem evoluir, mas os que ~~tu~~ ^{tu} levavas. Os que ^{tu} ~~tu~~ ^{tu} fazem evoluir os outros, o mundo. E importância de uma coisa que eu não sei como chamar, algo que suspeito seja parecido com o "metodo fenomenologico" que procuravas há algum tempo, que é como um olhar puro e lucido, puro porque preexiste ao juízo e a razão, ao bem e ao mal, e lucido porque vê tudo, diretamente, com clareza. Constata, ~~mas~~ não cientificamente porque é participante, não moralmente, porque é participante, e não é nesta etapa que se fazem as abstrações, sob pena de inutilizar-la. Se alguém quizer este primeiro olhar, esta origem, que tem que ser completa e total, como a primeira célula que origina o homem, reflexão e não fonte de reflexão, esta perdido, não viu nada em Hiroshima nem em parte alguma, tudo o que disser não tem quase valor e sobretudo, duvido que possa se comunicar. Como imagem deste olhar retorna sempre a minha mente a camera rosseliniana, não nos planos significantes, mas nos insignificantes, onde se ve melhor esta grandeza que é a apreensão do mundo, da vida

mais que do mundo, na sua verdade e na sua totalidade, termos correlatos, complementares, interferentes entre si. Uma pedra rosseliniana é uma pedra, e não uma pedra no meio do caminho. Se se quizer, depois pode-se colocá-la no meio do caminho, mas primeiro ela precisa ser pedra, pedra pedra, como a rosseliniana. Autrement ela não será uma pedra no meio do caminho, no meio do caminho, tinha uma pedra, tinha uma pedra no meio do caminho. Ela será a minha pedra e nem mesmo isso, será o-que-eu-acho-que-seria-a-minha-pedra-e-como-ela-estaria-no-meio-de-um-caminho-que-seria-um-caminho-se-a-minha-pedra-fosse-uma-pedra-e-não-o-que-eu-acho-que-seria-a-minha-pedra-e-como-ela-estaria-no-meio-de-um-caminho-etc.-etc.-etc... Ela só sera minha pedra e só estara no meio do meu caminho, se antes for pedra. E' de consistência o problema.

Portanto a vida do homem se desenvolve em dois planos, opostos, mas não separados, como o Bem e o Mal na vara zenbudística. Um olhar como aquêlê não pode deixar de constatar que a vida do homem se resolve individual e socialmente, particular e geralmente, e que estes dois planos lutam entre si. Mas a luta é desejável pois leva a crise e a crise à evolução. O que não é desejável é a opção por um ou por outro, pois equivaleria a separar o que é um todo, se separar, quebrado. E ~~xxxxxx~~ com a vara quebrada, a brincadeira não tem graça, é o mesmo que brincar eu sozinho ou brincarem os outros, e eu não brincar, ficar olhando. Ai daquele que brinca sozinho ou que fica só vendo os outros brincarem, ele não entrará no reino dos ceus.

Me vñilã de houeveau. Te falava da atividade sentimental (amor) e da atividade social (trabalho). É engraçado que elas se opõe entre si, uma exercida exclusivamente para nós mesmo e fator de desequilíbrio ou melhor de desorganização, outra exercida exclusivamente para os outros, fator de equilíbrio e de organização, mas são inter-agentes e se fecundam entre si. O amor como força desintegradora leva à crise, que permite a renovação. Esta destruição que o amor ocasiona para que ~~ela~~ seja renovadora precisa se resolver ~~numa~~ em alguma coisa que permita uma continuação da atividade, -que nos impeça de desintegrarmo-nos totalmente, e que tendo sentido contrário, anulará pouco a pouco o efeito desorganizador, até chegar a um ponto de organização total, absoluta, ~~xxxxxx~~ no qual êste eterno trajeto de um polo ao outro, risca de deixar de ser itinerario para ser chegada, risca de deixar de ser dinamico para ser estático, não havendo extão nenhuma possibilidade de evolução fora da destruição total. Uma força centrífuga e outra centripeta. Atin-

gido um ponto de centrifugação limite, para impedir que o processo se detenha numa fixidez, ha uma força centripeta, que processa a destruição desta centrifugação, até chegar a um estado limite no qual a expansão não é mais possível sem atingir um dechirement definitivo do ser, quando o ~~xxx~~ próprio fato de ser fica comprometido, e então se repete a ação de centrifugação e, assim continuamente. Mas de tudo isto o mais importante é verificar como a progressão de um depende da existencia do outro, isto é, como um não é ~~xx~~ completamente possível sem a existencia do outro. E verificar que é bobagem querer enganar-se a si mesmo e procurar todas as soluções num plano individual. Tenho impressão que se origine daí uma certa insatisfação que estava presente subconscientemente em mim, em meus ultimos tempos de Brasil. Sentia-me um pouco em um beco sem saída, fazia mal ou bem uma atividade social que entanto não era coerente com a minha posição teorica de isolamento social. Você fala do hermetismo de Delirio, você pode lembrar sobretudo que a minha adesão era e continua sendo ativa e de afinidade, e que eu achava que se decidiu a fórmula, ~~isso~~ precisa ir ~~até~~ até o fim, mas que para mim não era a fórmula ideal.

Só há uma coisa importante: a ação, a ação modificadora. So ela existe, só ela é concreta. Descobri que ao sou um intelectual, embora no Brasil a situação me force a sê-lo, e com algum esforço posso sê-lo. E mesmo que eu fosse me falta a formação. Chaque jour j'ai plus de peine me debrouiller avec les idées. Não consigo escrever coisa que preste. A crise que se denotava em meu ultimo artigo "Coisas Nossas", veio explodir toda minha mitologia pessoal. Aquele que a renegue, absolutamente, mas não me interessa mais, sinto cansada, esgotada. Preciso ir do outro lado para quem sabe voltar depois, ou partir para outra. Je n'aime plus Les Cousins. Meu nazismo retraiu-se, e ficou somente uma certa consciencia da esquerda que sempre existiu e que eu procurava destruir sobretudo esteticamente. Hoje eu vejo bem qual é o problema. A minha intransigencia se me leva a conceber a politica como ação, como ação direta. Se o cara é comunista, va conspirar, ~~xxxxxxxxxx~~ não tem problema. Se não conspira é um diletante. E não há meio termo. Só existe a ação. Modificadora. Evolutiva. Se o cara não está disposto que fique quietinho. Você tem razão, se em determinado momento o cinema não lhe permitir esta ação, e se você está convencido que a politica ~~é~~ o tipo de ação social que lhe convem não ha nada a fazer. Mas se você quizer transportar, extrapolar para outros campos uma atividade politica não realizada, frita tudo, porque saimos do plano das coisas concretas, realizadas, que são. Em "Ser e querer ser", que eu gosto muito, mas que não consigo a saber se você ainda está de acordado ou não, você expõe muito bem o problema. Você conhece muito bem o diretor de esquerda, que acha que o cinema é uma arma politica. Lógico que é, mas numa outra base. PESG, defende muito bem a tese genial da inocuidade do cinema neste terreno da politica no qual quer evoluir o

"diretor de esquerda". Todos os filmes são políticos, todos os grandes filmes revolucionários. A besta do "diretor de esquerda" não sabe disto e pensa que somente os seus filmes é que são políticos e revolucionários. Ele não acha que todos os grandes filmes são revolucionários, mas acha que todos os filmes revolucionários são grandes, o que é muito diferente. A ação política na arte é de absolutamente outra natureza que em tudo mais. Ela exerce num plano individual.

(Largo esta merda de máquina, que até no osso. O complot é este, os deuses ciumentos fazem tudo p/ que eu não te escute. Eles não sabem que Deus sou eu!)

Ela não é racional, embora possa (ou deva?) se lucida. Ela tem que se concretizar num drama particular através do qual se terá a dimensão do drama geral. É lógico que isto se refere ao filme social. Em La Terna Terna, Visconti dá o drama do quebrecador, é ele e o "buraquinho" (você lembra do buraquinho?) pelo qual podemos entrar numa certa situação geral, histórica, universal. O cinema não é uma arte na qual o protagonista é a massa. Potemkin é um filme que eu não gosto porisso. Os momentos de comunicação não são feitos com a massa, com os marinheiros, mas com os sentimentos de Eisenstein pelos marinheiros. Outubro é genial, justamente porque o problema do homem Eisenstein, se impõe com tanta força sobre a política. (agora toca tinta da caneta que acabou!)

O cinema é a arte do homem particular. E desde o momento que este homem por meio da arte começa a existir, ele o faz socialmente, e desde o momento que este homem é colocado pelo autor em uma situação, ele denuncia o autor, e quando ele faz um gesto quando tem um comportamento, ele age, e a maneira em que age implica uma concepção que é moral, filosófica e política. Tudo está junto, não há nada separado. O beijo de Kim Novak e James Stewart em Vértigo é uma ~~ação~~ atitude política. Como é uma atitude política diferente o beijo entre o protestante e a moça de Wind Across the Waters. Em prelúdio de Ray, embora não negue o charme da mulher de Hitch. James Stewart beija como beijaria um social-democrata, Christopher Plummer(?) beija como o faria no mínimo um socialista. Touch of Evil, Charlton Heston e Orson Welles, é nos gestos, na maneira de falar que se vê que Kimlau é o fascismo, e o mexicano a evolução, o valor. Eu ao menos vejo isto. Eu gosto de A Bout de Souffle principalmente por seu lado político, do qual me sinto muito perto. Poiccard não tem nada de um alienado. É um revolucionário, como a única coisa que ele tem certeza é que como este não este certo, ele destrói. É um anarquista, como Buñuel. Os santos e os criminosos.

ros são os verdadeiros revolucionários. Eu
 sou um revolucionário. Mixo, porque não
 sou santo nem criminoso, mas ~~quero~~
 quero destruir a sociedade burguesa. Não
 sou comunista ou socialista, porque não
 estou definitivamente convencido, que
 a esquerda seja a solução definitiva.
 Até agora é a melhor encontrada. Mas
~~eu~~ eu só poderei dar minha adesão
 a algo que eu sinto dentro de mim.
 Como a maioria das pessoas, penso
 a esquerda e sinto a direita. O
 homem é necessariamente sentir e pensar.
 Política é uma questão de tipo. Se
 não se sente verdadeiramente convin-
 cido é melhor esperar. Mas nunca me
 desisto. Schubert não tem razão a
 respeito da revista e você tem razão
 o que diz de ideologia. Ela não se
 esconde, ela se manifesta. Se não o fez,
 não existe. Eu não tenho ideologia,
 mas agora, me manifesto, não me ajuto. Não
 posso admitir que quem a tem não o fa-
 ça. Não reprovos mas constato que a ideo-
 logia não existe. A única coisa a
 que dou minha adesão profunda é
 que sabendo que vai tudo muito mal e
 que sempre haverá na sociedade a re-
 volução, não me resta agora possível que o embi-
 conismo seja sistema, a revolução pela
 revolução, como crise, como fator de evolu-
 ção. Como não tenho ideologia não
 posso filiar minha revolução a nenhuma
 das em curso.

Encore un jour & une nuit sont passés... Il Gido ou. Moins bon que L'Adventure & La Notte. Antonioni très, très grand. O cinema moderno se procura em várias vias. Ele, Godard, Resnais, Losey. Godard aprendeu a lição de Rossellini & Welles. Resnais descende de Eisenstein, Losey é o cinema americano praticado por um brechtiano. Antonioni descende sobretudo da literatura, dizem Conrad, Musil & quem sabe mesmo Joyce. Um realismo interior, diz ele. Mas há esta manipulação, que não é alteração, é desmundanear to, a realidade. Jonas Mekas, da maior importância com Guns of the Trees, interessado de ~~drama~~ do particular com o universal, racional, não racional, liberdade narrativa absoluta, Joyce, ~~mais~~ ^{de novo} ~~mais~~ ^{si} lá, moderno, muito moderno. Amo sobretudo Godard & Resnais. Antonioni, amo cada vez mais, Losey prefiro ainda conhecer, entre tanto ~~esse~~ Concret Jungle muito bom. Começo a subir les charmes du classicisme & de la pureté. Wajda não vi, posso amar ou não amar. Os velhos amores, Bergman um pouco abalados, preciso rever. É um provinciano antiquado que conseguia quando ainda conservava uma expressão mais bárbara, vi a tona, com alguns filmes: Torst, Sommarslek, Gycklarnas Afton. Morangos é genial, mas já contém os elementos da crise. Talvez o que salvava Bergman era a juventude. Welles, Rossellini & Renoir cada vez mais firmes, sobretudo Rossellini. Buñuel & Sternberg, continuam eternos. Dreyer melhorou de coração, Flaherty morreu definitiva-mente com a visão de Naanook. Le documen-

-9-

taire, c'est pas ça! Nicolas Ray en pleine vigueur,
embora Les Dents du Diable et ~~Les Dents du Diable~~
a história de Cristo. Descoberta do
diretor: Sam Fuller. Le cinema italien
n'existe pas: le meilleur jeune metteur
en scène italien s'appelle Luchino
Visconti. Bolognini "c'est de la
haute couture". Retrospectivamente
acho ~~eu~~ que do cinema brasileiro
se salva, Humberto Mauro, Gunga Bunda
genial. É só. O cinema brasileiro
em relação ao cinema mun-
dial está atrelado vinte anos,
no fundo ele permanece ainda
na fase anterior ao neo-realismo.
A Bout de Souffle precisa ser
disentido honrosamente. Mas acho
uma loucura dizer que os or-
pens não tem nada a dizer. É
um complexo de inferioridade
de de nossa ~~de~~ parte queremo
nos sentir superiores. O homem
é o mesmo partout. É muito
bonito dizer que os países jo-
vens vão fazer o mundo, portan-
to somos nós que temos as crises
mais importantes a dizer, mas
socialmente o problema da Europa

Ocidental, uma arte indolência social, uma incapacidade de evoluir socialmente, e tão importante quanto a capacidade do Brasil de fazê-lo. Nossa única e efetiva vantagem é o cinema to gráfico, cultural, nós podemos começar a manter um cinema de importância mundial, porque podemos partir de onde os outros chegaram. Esta é a grande chance do cinema latino americano. Os argentinos o estão fazendo. Vi em Sta. Margherita. Estou escrevendo depressa porque tenho esta carta não vai. Ela deve ser um livro! Sta. Margherita foi o seguinte: os imbecis do cinema brasileiro atualmente no poder, que ignoram tudo do cinema, sob qualquer aspecto, demonstraram a falta de seriedade e a incompetência, falando tudo tempo na boa-vontade do Pres. Quadros e em suas produções. Você conhece F. de Barros e P. Garcia Sanchez. O 1º me o Teófilo da delegação e o porta-voz. Os produtores presentes queriam diretores que fossem seus empregados. Bons assistentes por dez anos, depois fi-

tas, comerciais. Incompetência,
ignorância, má-fé. Em vez
de tentarem analisar o funcionamento
do cinema argentino p/ saber
porque ele era melhor que o bra-
sileiro, iam procurar os diretor-
es mais comerciais p/ fazer co-
produções. O sonho é fazer fi-
tas com bastante dinheiro, acti-
vas mas bem feitas. Em vez
de compreenderem que o Brasil
inclusive financeiramente, como
política de produção, tem que co-
legar da "nouvelle vague", eles que-
rem fazer o cinema americano
de 1935, p/ e depois fracassar, p/
depois fazer o realismo, p/ depois
fazer a nouvelle vague, p/ no depois
vão fazer o cinema brasileiro
me vem vontade de dizer pela-
vôis! Como em Santa Margherita,
E Paulo Cesar, Joaquim e eu os
dissemos. E eles não gostaram. Nos
chamavam os "geniosinhos". Ou
geniozinhos, digo eu. A úni-
ca pessoa que entende de ci-
nema no Brasil é o Paulo Emilio.
Só ele pode se responsabilizar pe-
lo futuro do cinema brasileiro.

Ele não se interessa. Então temos que
 interessar-nos nós. Você também. O "cinema
 novo" do Glauber não existe, mas
 se todos ajudarmos ele pode se criar.
 Estou absolutamente convencido
 que apesar de defeitos que reconheço
 no Glauber ele acredita no movimento
 fora inclusive de personalismo. Em São
 Paulo eu já havia falado com o
 Glauber, ensaiando uma antecipa-
 ção. Daqui da Europa ele foi feito
 junto com o Paulo Cesar. Compreendi
 finalmente o que havia entre Rio e
 São Paulo, além daquele problema
 da alimentação e do cinema sub-sé-
 rie Khouri. Enquanto nossas posições
 eram teóricas, as deles eram práti-
 cas. Eles fizeram filmes, nós fizemos
delírio, eles têm razão. O movi-
 mento que começa apenas é a
 coisa mais importante do cinema
 brasileiro. Vê-se até onde se
 consegue chegar. A força é pouca
 o sentido é vago, mas a possibili-
 dade de atuação é grande. Mas
 se a atuação se expandir co-
 da vez mais, se encontrará um
 sentido e se fará uma força!
 Você deve ter lido o artigo que o Glau-

ser fez para a volta do Paulo Cesar. Eu acho a posição perfeita. Agora vou lhe dizer a coisa mais importante desta carta, que será nosso assunto espere por muito tempo, se ⁴ você ficar no Brasil, e que mesmo se sair do Brasil você deve fazê-lo: É ABSOLUTAMENTE INDISPENSÁVEL TUA PRESENÇA NO MOVIMENTO. Porque você é meu amigo, porque você está em São Paulo, ~~onde~~ sede da pior mentalidade do cinema brasileiro da qual que eu saiba só escapam Paulo Emilio, você e eu, porque teoricamente o movimento está próximo de suas concepções / e Gláuber que me escreveu falando de ti como um aliado, a respeito de seus antigos nota fase), Gláuber e Paulo César o estão muito mais do que eu, porque naturalmente você faz parte dele como todas as forças vivas e jovens, porque ^{você} ele pode mudar alguma coisa dentro do cinema brasileiro, ele é a ação, direta, porque talvez nele você possa encontrar esta ação social que você tem o cinema te recuse, porque como o movimento ainda não tem feição você pode dar-lhe uma nova feição ou dimensão. Mas sobretudo

porque o movimento precisa de você,
porque você poderá dar não somente
força, mas também sentido, que é o que
procuramos todos. Paulo Cesar tinha sai-
do daqui de conhecendo um pouco a-
través de mim, e dos seus artigos, e li-
nha na qual ele estava também. Com
tua crítica sobre Arraial, onde pos-
so reconhecer uma certa antipatia
tua com a fita, e uma certa incom-
preensão (você tem alguma razão, em gosto
de fita porque reconheço o autor, o cria-
dor cinematográfico, talvez seja sobu-
rudo formalmente, mas vamos, disanti-
dipois) compreendo que ele tenha le-
vado um choque. Mas tenho a
impulsão que vocês poderiam re-
fazer. Por alguma coisa eu sou a-
migo dos dois. Sei muito bem quanto
é penível p/ você o contacto humano,
sobretudo o estabelecimento do contac-
to. Mas eu te peço, e a oportunidade
de se apresentar tente-o. E se você
for ao Rio procure-o, fale com ele so-
bre Arraial. Eu escreverei a ele
dizendo a mesma coisa. O endereço
dele no Rio é Rua das Laranjeiras,
210 - apto 407. Poda' o conheça aqui.
O Glauber ^{primeiro} também. Atualmente ele

até no Rio. E se vocês se entenderem, se o milagre acontecer, eu serei um homem feliz. Outrementes terei que esperar minha volta p/ provar mais uma vez a meus amigos a verdade de que meus amigos são formidáveis.

Estou sendo inconveniente?

Há ainda tanta coisa a contar, meu querido, toda minha vida sentimental, que é muito importante. Vou esta carta e já um monte. Eu também. Minha última descoberta importante a meu respeito é que sou incapaz de amar. Estive em um risco gravíssimo. Quem sabe um dia eu conto. Os problemas particulares não tem importância.

Trigueirinho está na Félic, me escreve. Eu vou partir hoje ou amanhã p/ trabalhar como assistente no documentário de um amigo meu. Depois vou a Paris, depois a Alemanha, depois volto, as cartas continuam vindo p/ Roma. Você vem ou não vem? E Sérgio?

E tu mandando o começo de
 um artigo que não terminei. É
 a segunda vez que me acontece.
 Eh talvez ajude a acrescentar
 notas facetas, a mimhe n'Na
 personalidade. Não consigo es-
 crever mais nada. Do artigo não
 gosto mais, acho um importância.
 Morreu ao P.E. Ele insiste em
 não me escrever, o que acho chato.
 A carta n'você quizer, morreu
 na Maria. Há muito tempo eu de-
 o a é um relatório. E a vida
 é por demais vida p/ permitir
 ser escrita duas vezes. Após
 6 páginas sou eu que tenho
 sensação do monólogo!
 Tua penúltima carta termi-
 nava assim

Moi, qui t'aime

Rome
 29
 agosto
 1961

P.S. Se corrigi a parte batida a ma-
 quina. A vida sentimental e os comentários
 sobre tus artigos ficam p/ a próxima
 que escrevo n'lo. Je t'aime

CANÇÃO DO EXILIO

Gustavo Dahl

Necessidade de estar longe, para sentir-se perto, integrar-se pelo afastamento, conhecer-se estranho e estrangeiro e realizar o que é ser assim, naturalmente, como a terra é terra, e a água, água, parte de uma ordem que se sobrepõe a ^{uma} existir exclusivamente ~~individualmente~~ indivíduo, e que malgrado tudo, dá um sentido maior aos gestos que se querem nus, e ao respirar, que se quer profundo.

Bons amigos, censuraram, em tempos de há muito já passados, meter-me eu, apenas chegado à península, a cogitar de coisas nossas, como se nada do que aqui houvesse fosse digno de nota, ou interesse. E como explicar esta súbita consciência que tudo que ~~de~~ acontecesse neste ^{meu} "viaggio in Italia" só adquiriria valor e sentido se integrado naquela experiência que se fazia simultaneamente à européia, em grau mais elevado, e ~~mas~~ que era brasileira, aliando à descoberta do desconhecido, a redescoberta do conhecido. ~~Então~~ Considerar tudo de um ponto de vista dinâmico, ~~isto é~~, ativo, ~~ou~~ melhor, agente, valorizável somente na medida que modifica ou acelera os processos de evolução, qualquer que seja. E principalmente saber que não posso mudar senão mim mesmo e aquilo de que faço parte, e ^{que} sou fazendo parte, e fazendo parte, sou, sem poder mais distinguir onde sou eu, e onde sou parte.

No começo a dificuldade de harmonizar as duas experiências, de estabelecer ~~as~~ convergências e ~~as~~ divergências, ~~as~~ semelhanças e ~~as~~ diferenças, sobretudo porque se tratava de aplicar uma experiência presente, ^{concreta,} a uma experiência passada, sendo que a presente estabelecia ^{transformada em noção abstrata, porque} novos condicionamentos à passada, E de não romper a proporção tão instável e desejável de manter, entre a experiência européia, que se desenvolvia ~~mas~~ ^{vital} em dois planos, ~~concreto~~ e intelectual, e a brasileira, que continuava a desenrolar-se, mas somente ~~mas~~ na esfera das idéias, e não dos fatos.

esse contencimento e memória

E como ~~xxxxxxxxxxxx~~ ^{continuo um} apaixonado dos grandes temas, das questões gerais, direi que tudo, tudo o que vi e senti, se aglutinava em torno de um só problema, ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ ^{entre} ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ ^{e futuro} as relações do estado atual do cinema brasileiro, ~~com a própria evolução da natureza como arte.~~ e o estado atual do cinema como fenômeno artístico e econômico.

Um novo cinema nasceu. Um cinema que não é mais espetáculo e que portanto tem que entrar em conflito com o cinema que ~~existia~~ lhe ~~praxia~~ pre-existia, fundamentado numa concepção espetacular ~~naxqnaixaxnaxkaxndaxekiaidaxxxxxaxinxxxxx~~ que não impedia a manifestação do criador, mas a obrigava a esconder-se atrás de convenções, ~~axekiaxxxxaxixamaxinxixix~~ a manifestar-se num duplo sentido, ao mesmo tempo superficial e profundo, ~~fazendaxdxKina~~ fazendaxdxKina ~~Kinxaxxixixixixiaakxatixaxdaxaxartikaxdinxanikaróidaxgigantixzax~~ ~~nixdaxninxamixkximpresxióixmexxióianitaxexxratíxiexxxxx~~ LoKiniXENIX ~~ThaxQxtiaxx~~

Gustavo Dahl
Roma.

P.S. Que depois se
multiplicaram.

Mon cher

Aproveito o pretexto Oliani p/ te mandar
umas linhas. Liquidemos primeiro o pretexto.
Informe o rapaz que:

- 1) As bolsas são concedidas no Brasil, a-
través da Embaixada da Itália no
Rio. Ele pode encontrar formulário de
pedido de bolsa, exigências, condições
etc. com o adido cultural italiano
em São Paulo, na época, o Bizzarri.
O "Centro" não dá bolsas para estran-
geiros. A bolsa é de 60.000 liras por
mês, mais a passagem. Aqui na
Itália não há nada a fazer tudo
de vir através da representação di-
plomática italiana no Brasil. As
bolsas são dadas na base do merecimento
+ pistolação.
- 2) O que ele fez é mais que suficiente
p/ entrar no "Centro" e deve ~~colocar~~ colocá-
lo razoavelmente na parada da bol-
sa. Diga-lhe que não se preocupe,
que ganha a bolsa a admissão no
Centro é mais ou menos automática.
Mas que são uns chatos burocratas e que
precisa apresentar tudo o que eles pe-
dem. Por via marítima ^{registrada} ~~testou~~
mandando diretamente ao rapaz
o regulamento do concurso de admissão.
Eventuais dificuldades burocráticas
podem ser contornadas mas é bom
não contar.

- 3) Que eu lhe desejo boa sorte, que o Centro é uma merda mas que é ele se quiser aproveitar pode, e que a Itália é genial e que é ele aproveitara mesmo que não queira.

Para continuarmos no terreno fructifico, te agradeço a remessa dos artigos. Mas quero saber porque você não mandou o teu sobre o Pagador. Você emburrou, mandou dois Camousongos, misturou as datas, eu estou convencido que é proposital. A partir dos primeiros dias de novembro meu endereço passa a ser

GUSTAVO DAHL
c/o JULIETTE CARUTO
7, RUE SERVANDONI
PARIS - 6e.

E agora que terminei começamos. sinto a necessidade de retomar um diálogo que nunca foi de surdos. Poderia te falar longamente sobre "Rocco, hoje" que evidentemente é um artigo ao qual dá muita importância. Numa carta a P.E. eu acusava uma restrição a teus últimos artigos. Sempre pedindo mais que aquilo que é dado. Eu dizia que tinha impressão que o que você estava fazendo era retomar a polémica Proletkult - LEF, e do lado ruim,

isto é do Proletkult. PÉ muito sabiamente
me respondeu que a distância ~~de~~ me colo-
cava num mundo elegante de conceitos puros,
que me punha num ponto de vista desfa-
vável p/ apreciar a função didática dos
seus artigos. Eu respondi que a simplifica-
ção didática não me interessava e encarei o
assunto. Não porque não me interesse mas
porque naquele momento p/ continuar a dis-
cussão deveria comparecer o interessado.
Eu sei que fundamentalmente estamos de
acôrdo mesmo porque de um ano pra' cá
por questões de economia de minha evolução
interna eu me coloquei numa posição muito
mais à esquerda do que se poderia de-
prender da última longa e verdadeira
carta, de agosto do ano passado. Mas de-
finito acho que não estamos de acôrdo de
feito nenhum, que você é vítima de uma
posição "stalinista", dum primarismo que
já se sabe como termina. No fundo, mi-
nha posição mais souple é também mais
cômuda, mais aberta mas menos precisa.
Em todo o caso ela não leva a uma
posição como aquela de "Rocco Hoje", primeiro
porque não admite o "penso à esquerda e
sinto à direita" porque pensar e agir é a

mesma coisa, porque dialécticamente não há distinção entre sujeito e objeto, e ~~para~~ portanto a enunciação do problema naquela forma é abstrata, refletindo em quem a diz não a consciência, mas o comodismo da falsa consciência. Segundo porque não seguindo Visconti no seu maniqueísmo de finalidades dramaturgicas, eu não acho que o Bem esteja do lado de lá, o Mal do de cá, e que quando se nasce do lado de cá não se pode chegar a fazer parte do lado de lá. A Revolução foi feita por pessoas saídas da burguezia. É fazendo ações a consciência de uma condição burgueza que se entra em uma condição revolucionaria. Não há quebra de continuidade, há uma unidade dialética. Nesta circunstância a Revolução = consciência = ação. Em "Roccollo ^{Hoge}" me parece que o problema está colocado logicamente, em vez de dialécticamente. Estas barbaridades vão ditas assim, sem ver o artigo, baseadas nas impressões da memória, e servem somente para te mostrar como continuam a existir possibilidades de dialogo. Eu poderia fazer o artigo e analisá-lo, mas como sou ignorante em filosofia, eu posso intuir e adivinhar certas coisas, mas não justificá-las filosoficamente. Para

justifica'-las empiricamente, seria um artigo, e eu quero escrever uma carta e não um artigo, mesmo porque não sei mais escrever.

Espero um dia reaprender e recomeçar a escrever. Gosto e não gosto de escrever, gosto porque me parece um esforço de organização e clarificação das ideias mas não gosto porque tenho a sensação de repetir complicadamente e tentar provar a mim mesmo coisas que eu já sei desde o começo. Escrevi sobre Barravento, que vi~~ta~~ muitas vezes e estudei na motiolo, mas não gostei e não terminei. Gostaria de escrever sobre Jules e Jim e o problema do sexo na organização social, e começar com um antifrase do genero " * Jules et Jim ", como Marienbad e A Bout de Souffle se inscreve na grande tradição do cinema social."

Meu diálogo ideológico e cinematográfico ainda parou porque as pessoas que têm os mesmos gostos que eu não têm a mesma ideologia, e vice-versa. E porque os problemas europeus positivamente são de uma outra esfera que os brasileiros. Recorro-me em todo o caso a achar que sou uma aberração da natureza - que ninguém pensa como eu.

Se "viver", for "viver bem" então estou vivendo.
Se for o contrário estou frito. Tenho a sensação
de "viver", mas não a de "viver bem". Em junho
terminou a bolsa e começou um período de
obsessão financeira. Estou pobre, mas conservo
a casa, a mulher e o gato. E o trabalho. Passei
o mês de setembro montando um filme, talvez
você saiba, feito na escola, sobre as gravuras de
Holbein (Dama Macabra) que você talvez tenha
visto em casa, e sobre músicas de Vivaldi.
Depois que por causa da música tive que
refazer toda a montagem, ela foi promou-
vida a motivo inspirador tanto quanto às
gravuras. O filme tem 10 minutos e sua razão
de ser foi sobretudo ensinar-me como fun-
ciona uma motiola e os rudimentos de
montagem. Falta mixar, cortar o negativo
e tirar a cópia. Estou louco para ver
as reações das pessoas. Planos de uns do-
cumentários aqui em Roma goraram,
agora quero ver como as coisas vão
acontecer em Paris. Roma é uma fase
esgotada. Em Paris verei no começo de
novembro se a bolsa sai, quais são as
possibilidades de trabalho, e depois irei pas-
sar um mês com minha mãe na Ah-
nanhe.

Faz três meses que não vejo Trigueirinho, perdidos que estamos em nossas férias, viagens e trabalhos. Isto me faz sentir ainda mais a falta de você e daqueles amigos que estão ao redor de você, e não de mim. Sérgio, que pena poder vê-lo só uma noite, Marcia, gostei tanto do artigo sobre Samson e espero que a crítica resolva uma contradição filosofia - literatura - cinema (ordem cronológica). Nos artigos antes do pensamento procuro os traços da personalidade que eu conheci. Mas chega de melancolia.

Isto é puramente afetivo. Sinto falta de você mas não do Brasil. Sinto falta de uma ação, que só no Brasil tem senso e só ali me é facultada, mas fora disso estou tão ocupado em ver e sentir, que este estado de espírito me permite desprender-me do problema de nacionalidade. É um estado provisório, mas que aqui me serve para integrar-me na realidade que estou vivendo. A política brasileira, suas contradições, seus absurdos, aquelas coisas que daqui me parecem novos (Tango, é verdade que Adhemar foi eleito?), a situação do cinema brasileiro, a situação da Cinematografia Brasileira, tudo me proporciona uma perplexidade que favorece

o de pagamento.

Querido, antes havia uma longínqua possibilidade de ver-te e tocar-te, mas depois não soube mais nada, deves ter abandonado os planos de viagem. Em lamento. Agora para encontrar-te, para haver esperança de encontrar-te, só me resta esperar uma carta, que fale de ti, e da tua "situação". E escreve ou logo a Roma, tendo em conta que uma carta leva uma semana para chegar, ou mais tarde e talvez seja esta a melhor solução, para Paris.

Um abraço amigo do teu

G-t

Roma
domingo
14-X-1962