

Marina Soler Jorge

CINEMA NOVO E EMBRAFILME:  
CINEASTAS E ESTADO PELA CONSOLIDAÇÃO DA INDÚSTRIA  
CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA

Dissertação de mestrado apresentada ao  
Departamento de Sociologia do Instituto  
de Filosofia e Ciências Humanas da  
Universidade Estadual de Campinas sob a  
orientação do Prof. Dr. Marcelo Siqueira  
Ridenti

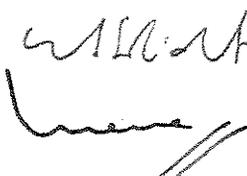
Este exemplar corresponde à  
redação final da tese defendida  
e aprovada pela Comissão  
Julgadora em 27/03/2002

BANCA

Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti (Orientador)

Prof. Dr. Paulo Roberto Arruda de Menezes

Prof. Dr. José Mário Ortiz Ramos



MARÇO/2002

**UNICAMP**  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE J 768 c  
Nº CHAMADA T/UNICAMP  
J 768 c  
V \_\_\_\_\_ EX \_\_\_\_\_  
TOMBO BCI 49004  
PROC 16.837/02  
C \_\_\_\_\_ D X  
PREÇO R\$ 11,00  
DATA 15/05/02  
Nº CPD \_\_\_\_\_

CM00167330-9

BIB ID 240120

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

J 768 c

Jorge, Marina Soler

Cinema novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela  
consolidação da indústria cinematográfica brasileira / Marina  
Soler Jorge. -- Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientador: Marcelo Siqueira Ridenti.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. EMBRAFILME. 2. Cinema – Brasil. 3. Cinema e Estado.  
4. Indústria cultural. 5. Cinema novo. I. Ridenti, Marcelo Siqueira.  
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e  
Ciências Humanas. III. Título.

## RESUMO

Esta dissertação analisa as relações que os cineastas provenientes do movimento conhecido como CINEMA NOVO estabelecem com a Empresa Brasileira de Filmes S/A – EMBRAFILME – criada pelo Estado Militar em 1969 para o financiamento, a co-produção e mais tarde para a distribuição de filmes brasileiros. Apesar destes cineastas terem participado ativamente do período de efervescência artística e revolucionária pré-golpe e posicionarem-se publicamente contra a ditadura estabelecida em 1964, eles exercem grande influência no interior da EMBRAFILME, principalmente a partir de 1974. A ligação de artistas de esquerda com um projeto cultural de um regime autoritário de direita dá a este segmento da indústria cultural brasileira uma especificidade que procuramos compreender e discutir.

68012800  
20221089

## ABSTRACT

This dissertation deals with the relations between the moviemakers of CINEMA NOVO and EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes S/A –, which was created by the Military State in 1969 to finance, produce and later distribute Brazilian films. Although these moviemakers had actively taken part in the artistic and revolutionary effervescence pre-coup d'état and had also openly declared themselves against the dictatorship established in 1964, they had great influence in Embrafilme, mainly from 1974 onwards. The link between such left-wing artists and a cultural project supported by an authoritarian government gives to this segment of the Brazilian cultural industry a specificity that we try to understand and discuss.

	ÍNDICE
7	AGRADECIMENTOS
9	INTRODUÇÃO
19	<b>CAPÍTULO I</b> INDUSTRIALIZAÇÃO NACIONAL E DESENVOLVIMENTO CINEMATOGRAFICO
19	I. 1. OS PROJETOS INDUSTRIAIS DOS ANOS 50 E 60
25	I. 2. O ISEB E O PCB
29	I. 3. OS DESEJOS INDUSTRIAIS SE TRANSFORMAM EM REALIDADE
33	I. 4. O FUNCIONAMENTO DA EMBRAFILME
42	I. 5. CINEASTAS NO COMANDO
49	<b>CAPÍTULO II</b> ESTADO MILITAR, EMBRAFILME E CINEASTAS
49	II. 1. O DESENVOLVIMENTO DE UMA INDÚSTRIA CULTURAL
59	II. 2. A APROXIMAÇÃO CINEMA/ESTADO NA EMBRAFILME
79	<b>CAPÍTULO III</b> O POVO NAS SALAS E NA TELA
79	III. 1. O PROJETO NACIONAL-POPULAR DOS ANOS 50 E 60
87	III. 2. ROMANTISMO E IRRACIONALISMO
96	III. 3. O POVO NAS SALAS: A ÊNFASE COMERCIAL
112	III. 4. O POVO NA TELA: A BUSCA DE UM CINEMA POPULAR
145	III. 5. CRISE NA EMBRAFILME
159	<b>CONCLUSÃO</b>
167	BIBLIOGRAFIA CITADA
173	ANEXOS

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que de forma direta e indireta colaboraram para que esse trabalho acontecesse. Ao meu orientador, Marcelo Ridenti, que me colocava prontamente no caminho certo sempre que eu escapava mas que também me deu liberdade para dar o tratamento que eu desejasse ao tema, apesar de nem sempre concordar com ele. Marcelo me fez ver que o caminho intelectual é sempre feito de liberdade. A minha família, Tereza, Renato, Clô, Gordo e Manolita, que me despertaram o prazer intelectual, o gosto pela leitura e pela política, e que me deram suporte financeiro e emocional. A André, que leu e comentou alguns capítulos deste trabalho e que pacientemente agüentou meu freqüente mau humor. Ele foi meu companheiro nas minhas inúmeras idas ao cinema e tenho certeza que, assim como eu, também passou a olhar essa arte com olhos mais “científicos”. A Márcio Naves, meu professor durante a graduação, que me mostrou que a coerência intelectual e o caráter são coisas indissociáveis e que me fez ver que não há por que temer a defesa da transformação radical da sociedade, apesar dela estar tão fora de moda ultimamente. Aos meus queridos entrevistados, o Sr. Walter Graciosa, Ruth Albuquerque, Roberto Farias e Carlos Augusto Machado Calil, que me receberam muitíssimo bem em suas casas e na ECA. Aos meus inúmeros e grandes amigos e amigas, com quem saí bastante, viajei, comemorei, e com quem conversei bastante sobre cinema também. Não vou citar todos pois eles são muitos, e porque sabem que me refiro a eles, mas quero mencionar meu amigo César que, como entende mais de cinema do que eu, me ajudou indicando textos que foram de extrema relevância para este trabalho. A

Laureana, que tão gentilmente me ajudou com o *abstract*. Aos meus colegas de graduação e de pós-graduação, amigos de cerveja e também de discussões sociológicas, antropológicas, artísticas, etc. Aos professores Fernão Ramos e José Mário Ortiz Ramos, que leram com muita atenção e seriedade meu trabalho e que me deram ótimas sugestões. Aos funcionários da Biblioteca, da Secretaria de Graduação, de Pós-Graduação e de Pesquisa do IFCH, que sempre me atenderam muito bem e procuraram resolver minhas dúvidas e problemas. À FAPESP, que financiou a pesquisa dando a relativa tranqüilidade de que eu precisava para me dedicar ao mestrado. E finalmente, a todos os cineastas brasileiros que tentaram usar seus filmes para fazer do Brasil um país melhor. Seus acertos fizeram a nossa história e seus erros nos ensinam como transformá-la tendo em vista um futuro melhor.

## INTRODUÇÃO

Aqueles que fazem sociologia, crítica ou análise de filmes são normalmente considerados uns chatos. Afinal, vai-se ao cinema em busca de diversão, distração, para se esquecer dos problemas pessoais ou ainda, segundo os mais preocupados com os rumos da sociedade, para se assistir a uma história edificante e ter-se a sensação de que colaboramos para melhorar o mundo. Mas aí, eis que chega o pensador da cultura “profissional” ou “especialista” – e parafraseando Gramsci, todos os homens são pensadores da cultura, embora nem todos desempenhem esta função na sociedade – e procura mostrar que, mesmo num filme como *Tubarão* ou *O Poderoso Chefão*<sup>1</sup> (e principalmente nestes!), há um conteúdo mais ou menos oculto a ser desvendado, sem o qual não se apreende plenamente a obra.

Se este chato for marxista, ele é duplamente chato: é possível que venha falar em alienação, luta de classes, fetiche da mercadoria, e ainda aplicá-los na análise da cultura, que nada teria a ver com conceitos tão fora de moda. Como recurso para desancá-lo, se o acusador tiver algum pouco conhecimento da questão, a receita é acusá-lo de reduzir a superestrutura à base econômica, fazendo da esfera cultural simples epifenômeno da produção da vida material.

---

<sup>1</sup> Ver Jameson, Fredric, *Reificação e utopia da cultura de massa*. In: Revista Crítica Marxista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, 2ª edição.

Mas talvez pior que isso é se esse sujeito desagradável, além de marxista, operar com conceitos da chamada Escola de Frankfurt, principalmente aqueles cunhados por Adorno e Horkheimer, tal qual a idéia de indústria cultural, por exemplo, que por aqui anda ganhando um sentido inesperadamente positivo (bem, não tão inesperado assim se entendermos a modernização dos padrões de consumo como o cimento ideológico e material da vida cultural e econômica do brasileiro). Ou ainda, se ele insistir que o caráter mercadoria anda dominando tanto o conteúdo quanto a forma da produção artística.

Os marxistas e os frankfurtianos podem e devem ser criticados, não há dúvida. Do mesmo modo, a palavra daquele que se dispõe a analisar uma obra de arte, seja em si mesma seja em relação ao contexto histórico de sua produção, não é nem nunca será a última: ela pede discussão, comentários e críticas para que se realize.

Estamos, portanto, nesta dissertação, diante de um *ponto de vista*, justificado pela pesquisa que lhe deu origem, o que faz com que ele seja mais do que uma *opinião*, mas nunca uma prescrição. Há uma semelhança desta natureza entre o sociólogo e o crítico de cinema: seus objetos e suas análises são muitas vezes julgados por não-especialistas auto-imbuídos de uma pseudo-autoridade (o que raramente ocorre com as ciências exatas e naturais), o que implica uma possibilidade positiva de abertura do campo científico, mas também desvalorização de seus trabalhos como intelectuais, de suas “ciências” específicas e do saber acadêmico institucionalizado em geral. Desta desvalorização sofre recorrentemente a produção sociológica, artística ou filosófica. Por

outro lado, não há por que se temer a crítica séria e feita com cuidado, sociológica ou cinematográfica. A única coisa que faz mal é o pensamento único, o horror ao debate da qual nossa sociedade padece, e a censura, política sim, mas também mercadológica, que sociólogos, pensadores e cineastas algumas vezes sofrem e outras exercem.

\* \* \*

Analisar as relações que os cineastas remanescentes do CINEMA NOVO estabelecem com a Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRAFILME) implica compreender elementos exteriores ao fazer cinematográfico, como o Estado autoritário pós-64 e o sentimento progressista que tomava conta das diversas manifestações artísticas do período, por exemplo, mas também seus elementos constituintes: as propostas políticas e estéticas nacionais-populares, a dificuldade de competir com o cinema norte-americano, a ausência de uma indústria cinematográfica estável nos anos 50 e 60 e, evidentemente, os aspectos fundamentais da *linguagem* cinematográfica e a *história do campo* cinematográfico em questão.

No aspecto estilístico, não se pretende impor uma interpretação sobre os filmes, mas apenas selecionar alguns de seus elementos de acordo com o recorte sociológico utilizado, o que implica atentar para certos aspectos que tenham relevância para a análise operada. É por isso que se tentou contaminar o espírito sociológico da dissertação com a análise crítica dos filmes, da mesma forma que Jean-Claude Bernardet, por exemplo, deixa sua crítica contaminar-se pelo que de melhor há na análise sociológica, fazendo com que os “fatores sociais e psíquicos”, e portanto

externos à obra, tornem-se parte dos fatores estéticos internos à obra (Candido, 2000: 7/8).

Estando a análise da linguagem cinematográfica e do conteúdo dos filmes fortemente relacionada ao plano histórico e sociológico que se quer traçar, resta saber como se dará a articulação entre eles. Proponho, aqui, uma análise que leve em conta: 1) as características do movimento conhecido como CINEMA NOVO (anos 60) que possibilitem compreender a relação entre os cineastas que se vincularam a ele e a EMBRAFILME (anos 70); 2) as características da própria empresa e do Estado que lhe deu origem; 3) os filmes como expressão desta relação entre cineastas, EMBRAFILME e Estado militar. O conceito que acredito que possa melhor fazer compreender estas relações e que será retomado durante todo o trabalho é o *nacional-desenvolvimentismo*, relacionado ao ideal de uma arte *nacional-popular*.

Marcelo Ridenti, na introdução de seu livro *Em Busca do Povo Brasileiro*, considera que havia nos anos 60 no Brasil um “desvio à esquerda do que se convencionou chamar ultimamente de *era Vargas*, caracterizada pela aposta no desenvolvimento nacional, com base na intervenção do Estado” (2000: 11). Pode-se dizer que o imaginário da esquerda brasileira da época estava povoado de anseios nacionalistas e desenvolvimentistas, cujos portadores principais eram os intelectuais e artistas do período. Para o objetivo a que nos propomos, qual seja, estudar o relacionamento entre cineastas de esquerda e a EMBRAFILME e, conseqüentemente, o relacionamento destes cineastas com o Estado e o mercado, entender as conseqüências de uma adesão à

*esquerda* ao nacionalismo e ao desenvolvimentismo parece fundamental. Isso porque esta adesão implica uma confiança na industrialização com base em capital nacional, no Estado como promotor do desenvolvimento e no conteúdo “popular” deste desenvolvimento. A EMBRAFILME – enquanto indústria nacional, promovida pelo Estado e operando a partir de fórmulas comerciais-populares – parece ser a materialização destes ideais. Acredita-se, portanto, que são estes ideais nacionais-desenvolvimentistas que poderão explicar em parte o relacionamento – por vezes mais ou menos crítico, mas sempre dinâmico – entre os artistas estudados e uma *indústria cultural* criada por um Estado de direita.

O CINEMA NOVO encampou parte deste nacionalismo e desenvolvimentismo de esquerda dos anos 50 e 60 e pode ser considerado inclusive como um de seus rebentos no plano artístico, sem dúvida nenhuma um dos mais pródigos. Não se pode, certamente, considerar o CINEMA NOVO como algo uno e homogêneo. Os diretores tinham posições pessoais e cinematográficas diferentes entre si, e seus filmes explicitam menos uma estética única do que uma posição artístico-político. Além disso, como é de praxe nos movimentos artísticos, seus integrantes tendem a se individualizar com o passar do tempo, esvaziando de significado o conjunto de origem. Por isso, não falaremos em CINEMA NOVO quando a década analisada for a de 1970, mas de seus remanescentes, ou ainda, de ex-cinemanovistas. No entanto, apesar da necessária atenção às diferenças individuais, não se pode negar um espírito comum que unia os diferentes cineastas pertencentes ao movimento, preocupados com o estabelecimento de uma indústria cinematográfica brasileira, voltada aos interesses “populares” a partir

de uma forma e de uma temática nacional que continua influenciando diversos filmes brasileiros até os dias atuais.

Dentro deste espírito, este trabalho está dividido em três grandes capítulos, e cada um deles por sua vez também se subdivide. No primeiro deles, *Industrialização Nacional e Desenvolvimento Cinematográfico*, procura-se compreender a defesa de uma indústria cinematográfica nacional operada pelos cineastas pertencentes ao CINEMA NOVO principalmente a partir de seus ditos e escritos (*Os projetos industriais dos anos 50 e 60*), e a relação deste anseio industrial com as idéias do Instituto Superior de Estudos Brasileiros e do Partido Comunista Brasileiro (*O ISEB e o PCB*), a fim de se mostrar que o clima desenvolvimentista, a vontade de superação do subdesenvolvimento e a defesa da indústria nacional compunham um ideário razoavelmente comum entre as esquerdas brasileiras da época, ideário este que ajuda a compreender a relação que os ex-cinemanovistas estabelecem com a EMBRAFILME. Veremos que a criação desta empresa vem responder a um explícito desejo industrial, ainda que por vias tortas, na medida em que o governo militar que a criou não consultou os setores interessados na atividade e implantou-a de forma autoritária (*Os desejos industriais se transformam e realidade*). Em seguida analisaremos o funcionamento da empresa (*O funcionamento da EMBRAFILME*), procurando compreender como ela favorece os cineastas que vinham do CINEMA NOVO, principalmente a partir da gestão de Roberto Farias como Diretor Geral (1974). Finalmente, no último ponto do primeiro capítulo, cujo núcleo é a análise da EMBRAFILME enquanto indústria cultural/nacional/estatal, faremos o desdobramento necessário entre os desejos industriais dos cinemanovistas e a empresa em si,

discorrendo sobre o que já foi notado por diversos analistas do período: o fato de que o grupo originário do CINEMA NOVO tem uma enorme influência nesta empresa criada por um Estado autoritário e de direita (*Cineastas no comando*).

Enquanto o primeiro capítulo procura analisar a EMBRAFILME enquanto *indústria* cinematográfica, o segundo capítulo, *Estado militar, EMBRAFILME e cineastas*, a enfoca em seus aspectos políticos-estatais. Desta forma, procura-se entender as condições econômicas e políticas que possibilitaram a emergência de uma indústria cultural nos anos 60 e 70 (*O desenvolvimento de uma indústria cultural*) e o modo como os cineastas se relacionam com o projeto militar cultural na medida em que se aproximam do Estado (*A aproximação cinema/Estado na EMBRAFILME*).

O terceiro capítulo, *O povo nas salas e na tela*, concentra-se nos aspectos “ideológicos” da relação cineastas, EMBRAFILME e Estado, e mostra que o conteúdo *nacional-popular-comercial* desta relação teve conseqüências estéticas. Como antecedente (*O projeto nacional-popular dos anos 50 e 60*), analisaremos a idéia de um cinema nacional-popular tal como era defendida desde os anos 50, procurando entender o importante papel do Estado (e dos Estados em geral) na articulação do conceito de nacional com o de popular. Da mesma forma, veremos que uma certa visão de mundo romântica e “irracional”, tal como define Sérgio Paulo Rouanet, encampada pelo CINEMA NOVO e comum a diversas manifestações artísticas de esquerda nos anos 60 pode nos ajudar a compreender os fatores ideológicos de aproximação cinema, Estado, EMBRAFILME nos anos 70 (*Romantismo e Irracionalismo*). Procuraremos entender de que modo o próprio

funcionamento da empresa favorecerá o cinema comercial e, da mesma forma, analisar a adesão dos ex-cinemanovistas a este tipo de cinema, atentando para o fato de que ela será feita em nome de um compromisso dos cineastas com um certo ideal nacional-popular (*O povo nas salas: a ênfase comercial*). Veremos rapidamente que Glauber Rocha problematizou a questão do popular em alguns de seus filmes, algo que infelizmente tende a ser evitado entre os cineastas de esquerda dos anos 70 (*O povo na tela: a busca de um cinema popular*). Por fim, discutiremos rapidamente dois filmes lançados já na década de 1980 – última da EMBRAFILME – que são bastante reveladores da relação dos cineastas com a empresa (*Crise na EMBRAFILME*).

Algo importante precisa ser colocado antes de prosseguirmos: o cinema é uma manifestação artística fruto do capitalismo avançado, e portanto traz em si as determinações últimas deste modo de produção<sup>2</sup>. Resolver o eterno problema de adequação entre forma e conteúdo para a elaboração de uma arte revolucionária no caso do cinema parece ser uma dificuldade intransponível, uma vez que seu caráter de mercadoria é imediatamente ditado pelo enorme custo de sua produção. Desta forma, é difícil vermos na natureza desta arte o potencial revolucionário que Walter Benjamin viu em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, e torna-se ainda mais complicado aceitarmos este potencial se seguirmos os conselhos deste mesmo escritor que prega a arte como transformação na medida em que dá às classes dominadas o

---

<sup>2</sup> É sabido, inclusive, que o cinema não nasceu exatamente como arte, mas como uma diversão lucrativa, como uma espécie de circo moderno, entretenimento sem culpa. Seu caráter de arte foi impresso depois, quando efetivamente artistas e não apenas empresários tentaram se apoderar dele.

poder de controlar sua produção. Um homem do “povo” pode vir a fazer literatura, dança, música, como fez e faz a todo o momento. Mas fazer cinema é impossível sem o saber especializado e sem um capital considerável (e, é claro, enquanto capital, este precisa valorizar-se, o nos leva novamente ao problema do público e da revolução etc). Queremos dizer com isso que as relações entre cinema e indústria – e seus desdobramentos em cinema e Estado, cinema e mercado – são obrigatórias. Porém, apesar de obrigatórias, é possível discuti-las, fazendo com que o próprio cinema reflita sobre seu caráter industrial. Para isso, é necessário levar às últimas conseqüências a natureza particular da manifestação cinematográfica, fazendo com que o caráter social e industrial de seu modo de produção apareça – e conseqüentemente discutindo as relações de subordinação entre os trabalhadores envolvidos na indústria cinematográfica, o fato dos trabalhadores técnicos e manuais não se identificarem no filme, o que caracteriza o trabalho alienado, etc. Ou seja, a essência da produção cinematográfica só pode ser discutida até as últimas conseqüências se o caráter social do cinema for da mesma forma levado às últimas conseqüências, o que implica discutir a propriedade dos meios de produção cinematográficos e as forças políticas e econômicas envolvidas no fazer cinematográfico<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Jean-Claude Bernardet, em *Cineastas e Imagens do Povo*, discute o que seria colocar em questão o modo de produção cinematográfico: “A possibilidade de o outro expressar-se está em relação direta com a propriedade dos meios de produção. Pelos filmes e texto que conheço da história do cinema brasileiro nunca se colocou este problema antes dos anos 50, e depois só muito raramente. Falou-se sempre em colocar o povo na tela, mas não se tratava tanto de questionar a dominação dos meios de produção pelos cineastas” (1985:189).

Em diversos momentos as posições dos cineastas em relação ao Estado e à EMBRAFILME serão criticadas, bem como alguns de seus filmes. No entanto, há que se ter em mente que apesar de tudo esses homens são verdadeiros heróis, tentando fazer cinema num país onde a cultura é desvalorizada, onde o público vê cinema como cinema norte-americano, e numa época de censura, repressão e conservadorismo. Por isso, é a eles que esse trabalho é dedicado.

## I. 1. OS PROJETOS INDUSTRIAIS DOS ANOS 50 E 60

Apesar de basear-se numa estética da precariedade, na recusa de um cinema industrial enquanto “portador da mentira”, palavras que Glauber Rocha efetivamente usou ao referir-se ao cinema estrangeiro em *Uma Estética da Fome*, e na transformação da escassez de recursos financeiros em uma força expressiva original (Bernardet, Xavier, Pereira, 1985), o desenvolvimentismo presente em seu ideário fez com que os cinemanovistas vissem a industrialização da sociedade brasileira como condição *sine qua non* do desenvolvimento cinematográfico e do desenvolvimento nacional em geral (Bernardet e Galvão, 1983). Carlos Diegues é um dos que defendem com mais ênfase, principalmente após realizar *Ganga Zumba*, a industrialização como condição essencial para que o cinema brasileiro não voltasse atrás e perdesse os avanços do CINEMA NOVO, avanços esses que se baseavam não apenas na sua nova linguagem mas na abordagem de temas populares e nacionais. Segundo ele, profético, “o cinema ‘de idéias que nós propomos também se integrará na indústria’” (Avelar, 1995: 86/87).

A aparente contradição entre um cinema condizente com a realidade brasileira e o anseio industrializante era resolvido estabelecendo-se como agente desta industrialização o capital nacional. O cinema norte-americano – e estrangeiro em geral – era considerado o pior inimigo ao lado de seu promotor, o capital estrangeiro –

materialização monetária dos interesses imperialistas que impediam o pleno desenvolvimento do país. Como consequência, a industrialização com base em capital nacional era vista como necessária para o desenvolvimento autônomo do país, idéia esta que compunha o núcleo da “visão de mundo” desenvolvimentista amplamente disseminada. Muitos setores importantes da intelectualidade brasileira compartilharam dela e ajudaram a forjá-la, como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e o Partido Comunista Brasileiro (PCB), e muitos autores desenvolveram suas teorias criticando-a de forma direta ou indireta. Roberto Schwarz, por exemplo, considera a defesa da industrialização brasileira contra o inimigo externo uma solução equivocada, baseada num diagnóstico errado da sociedade: ao mesmo tempo em que o Brasil se industrializava com capital estrangeiro, a esquerda mantinha a idéia de que este capital não estava interessado na industrialização do país (Bernardet e Galvão, 1983).

Renato Ortiz explicita a não-contradição de que estamos falando no livro *Cultura brasileira e identidade nacional* (1985): para o CINEMA NOVO não haveria problemas em defender a implantação de uma indústria desde que ela fosse nacional, como se a única indústria que estivesse comprometida com a “exploração” e a “mentira” fosse a indústria estrangeira. Jean-Claude Bernardet, por outro lado, vê incompatibilidade entre a industrialização e a defesa de uma sociedade mais justa em filmes que, freqüentemente, pregavam a revolução socialista:

Trabalhava-se, por um lado, para montar estruturas de produção/distribuição que, por outro lado, eram implicitamente negadas nos filmes, na medida em que

rejeitavam uma sociedade em que existem tais estruturas econômicas opressoras (Bernardet, 1978: 125).

Na verdade, havia em alguns escritos cinemanovistas a percepção de uma tensão envolvendo a luta por uma revolução cinematográfica e o desejo de estabelecimento de uma indústria. Alex Viany expressa essa tensão entre a vontade de se fazer um cinema nacional e popular e a certeza de que este cinema não existiria sem embasamento industrial e comercial. Em texto citado por Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, o crítico e cineasta acredita que não se deve defender a industrialização em si, *mas lutar por um cinema industrial ao mesmo tempo em que se luta contra ele*, já que o cinema industrial representava o cinema convencional, cosmopolita, mistificador do povo. A estranha solução encontrada por Viany dá a medida da dificuldade do assunto: era preciso estabelecer um cinema industrial que tivesse características de um cinema “independente” (Bernardet e Galvão, 1983: 82). Nelson Pereira dos Santos, em entrevista para o próprio Viany, também procura articular indústria e independência:

Um outro dado do CINEMA NOVO é o conhecimento objetivo do negócio cinematográfico, da realidade da cinematografia – como se dá a coisa na produção, na exibição, na distribuição – o que faz com que o CINEMA NOVO encontrasse um sistema adequado à realidade: o sistema de produção independente (Viany, 1999:91).

O depoimento de Nelson Pereira e o texto de Alex Viany mostram que se acreditava que o esquema de produção independente não seria totalmente incompatível com a industrialização do cinema, dependendo da nacionalidade de seu capital e dos

interesses que ela levaria adiante. Acreditava-se que o sistema independente era o tipo de indústria que valia a pena. Neste sentido, é possível compreender o fato dos cineastas levarem suas preocupações industriais ao encontro da política estatal, como veremos mais à frente: na medida em que, pela própria natureza da atividade cinematográfica, ela necessita de uma indústria, os efeitos perniciosos do capitalismo seriam amenizados se ela prescindisse do grande capital privado.

Gustavo Dahl e Glauber Rocha manifestavam um anti-industrialismo mais radical em meados dos anos 60. Dahl, que mais tarde tornar-se-ia diretor de distribuição da EMBRAFILME, cargo que lhe valeria acusações de preterir filmes que não tivessem potencial comercial, defendia explicitamente naquela ocasião o cinema independente (Bernardet e Galvão, 1983: 209). Glauber Rocha também o fez:

Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a por seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do CINEMA NOVO. A definição é esta e por esta definição o CINEMA NOVO se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração (*Revista Civilização Brasileira*, ano 1, nº 3, 1965: 170).

Em meados da década de 70, porém, o discurso anti-industrial de Glauber encontra-se deslocado em relação às novas exigências cinematográficas do período, e o tom muda radicalmente:

Fazer filme revolucionário não quer dizer fazer filme pobre, temos de competir com o imperialismo americano dentro das condições tecnológicas dele. (...) O que

o cinema underground fazia na década passada agora cabe ao grande cinema armado num esquema comercial de produção (Glauber Rocha *in Veja*, 18 de janeiro de 1978: 88).

É justamente a adesão à esquerda ao nacional-desenvolvimentismo que permite compreendermos por que as possíveis contradições entre cinema industrial e cinema político-revolucionário que Bernardet identificou no CINEMA NOVO podiam ser em boa medida solucionadas por cineastas como Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues, ou superadas por Glauber Rocha e Gustavo Dahl. O desenvolvimento do país era um passo para a libertação nacional em relação ao capital estrangeiro. Uma industrialização do cinema brasileiro baseada em capital nacional, e de preferência estatal – já que o Estado no pré-64 estava permeado de contradições vistas pela esquerda como passos importantes para uma consolidação democrática e popular da nação brasileira – significava a possibilidade de independência deste cinema e, desta forma, o sistema industrial cinematográfico brasileiro não necessariamente reproduziria as mentiras da indústria cinematográfica norte-americana, principal inimigo.

Estendendo-se na defesa de uma industrialização “nacionalista” do cinema brasileiro, a partir do que pregava o ideal desenvolvimentista, podemos chegar na compreensão do público e do mercado brasileiros como metas a serem alcançadas, como ideais nobres a serem perseguidos, já que não há indústria sem mercado e não há mercado sem consumidor (no caso, o público). Nelson Pereira dos Santos, em 1952, fez efetivamente este desdobramento, segundo Bernardet e Galvão:

É Nelson Pereira dos Santos (...), na sua comunicação ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro que vai estabelecer relações de necessidade entre o caráter popular que deve ter o cinema, o sucesso comercial e a conseqüente conquista de mercado. Em “O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro” ele diz que o público, quando vai ao cinema, vai em busca de assuntos: o “conteúdo” é fator preponderante para a aceitação do filme pelo público. As bilheterias dizem que o público brasileiro em primeiro lugar aprecia as histórias dos filmes brasileiros, pois ele fica na expectativa de ver na tela sua vida, seus costumes. Como o povo brasileiro é muito patriótico, ele quer conteúdo de características nacionais. O povo brasileiro tem ânsia de ver na tela assuntos ligados à nossa terra. Resulta dessa colocação que, se a produção cinematográfica seguir essa orientação nacionalista, ela simultaneamente satisfará os desejos do público e conquistará a totalidade do mercado (Bernardet e Galvão, 1983: 74/75).

E Alex Vianny escreve em 1962, sobre o CINEMA NOVO:

Para definir-se, para existir (...) creio que, de saída, deva prometer a si mesmo não ser jamais um cinema de elite, para elites inexistentes (...). Parece-me, então, que nossa tarefa, agora – por maiores que sejam nossas ânsias de inovar em estilo e técnica – é fazer filmes capazes de realmente conquistar esse público imenso, essa imensa torcida (até então desarvorada) do cinema brasileiro (Vianny, 1999: 9).

A defesa da industrialização operada por este crítico vai ainda mais longe e hoje aparece como um discurso permeado de ingenuidades. Segundo Vianny, a industrialização total do cinema brasileiro – sempre com bases nacionais, por exemplo no que diz respeito à substituição de importações do filme virgem – faria com que o país produzisse os melhores filmes de sua história cinematográfica, já que “da

quantidade virá a qualidade, como em qualquer indústria” (Viany, 1993: 121). Além disso, Viany via a origem de todos os problemas do cinema brasileiro na penetração dos monopólios estrangeiros, sem atentar para os fatores estruturais próprios ao capitalismo subdesenvolvido e a uma classe dirigente autoritária que necessariamente informam a política cultural de um país (idem: 115).

## I. 2. O ISEB E O PCB

Segundo Renato Ortiz, as idéias nacionalistas e desenvolvimentistas do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) ganharam forte adesão entre as esquerdas na década de 1960, tornaram-se senso comum e influenciaram o teatro e o cinema (1985: 47/48).

Para a compreensão das idéias isebianas na sua proximidade com o CINEMA NOVO, utilizaremos as considerações de Caio Navarro de Toledo em seu livro *ISEB – fábrica de ideologias* (1997).

O ISEB foi criado pelo Estado a fim de desenvolver uma *ideologia* adequada ao clima de desenvolvimento dos anos 50 e, após sua criação, foi-lhe concedida razoável autonomia de reflexão e produção, contanto que a ideologia formulada representasse os “interesses gerais” da nação, ou seja, que manifestasse efetivamente o clima nacional-desenvolvimentista. Para os pensadores deste Instituto, uma consciência crítica só emergiria num país subdesenvolvido quando este se encontrasse em franco estágio de

desenvolvimento. No subdesenvolvimento tudo seria subdesenvolvido: a reflexão seria subdesenvolvida, a crítica seria subdesenvolvida, e, finalmente, também na esfera cultural reinaria o subdesenvolvimento. Glauber Rocha, ao defender uma estética da fome como melhor forma de expressar a realidade precária de um país subdesenvolvido, está utilizando-se criativamente de idéias isebianas.

Para que, portanto, um país chegasse a ter consciência crítica, ciência e cultura elevadas, ou seja, para que se libertasse da alienação que o subdesenvolvimento provoca, era necessário promover o desenvolvimento econômico com bases nacionais. O desenvolvimento econômico promoveria a libertação nacional e a de todos os grupos sociais presentes na nação. Desta forma, era vontade geral promover o desenvolvimento, o que fazia com que se vissem todos os setores da nação interessados e igualmente beneficiados pela mesma transformação. Via-se o nacional-desenvolvimentismo como uma ideologia além das classes sociais, ou que era comum a todas elas. Quando no início dos anos 60 torna-se claro que nem toda transformação rumo ao desenvolvimento se produziria a favor nação, o ISEB volta-se para uma nova dicotomia: substitui-se a oposição *desenvolvimento x subdesenvolvimento* por *emancipação nacional x imperialismo*, oposição esta que o CINEMA NOVO também compartilhará. Esta nova oposição, assim como a anterior, manifesta a crença na nação como uma organicidade, unida na defesa contra o capital estrangeiro, interessada igualmente na libertação nacional. Segundo Toledo,

A ideologia formulada pelo ISEB estaria, assim, marcada fundamentalmente por uma inspiração intelectualista e de classe média. Isso explicaria, em certa medida

(...) as suas dificuldades e ambigüidades quando se tematizam as relações da ideologia nacional-desenvolvimentista com as massas trabalhadoras. Vai-se desde o lirismo populista de Vieira Pinto (“o nacionalismo é o pensamento natural das massas”; “as massas não se enganam nem se corrompem”) às orientações de cunho autoritário, que conferem ao Estado e às classes dominantes a direção exclusiva do processo de desenvolvimento (Toledo, 1997: 187).

Caio Navarro de Toledo faz questão de lembrar, porém, que o ISEB não estava sozinho na interpretação desenvolvimentista da sociedade brasileira. A crítica que alguns pensadores fizeram às suas análises e práticas como mistificadoras e obscurantistas pode e deve ser estendida aos demais setores que compartilharam, se não a totalidade, ao menos a parte de suas idéias que viu contradição entre o desenvolvimento sobre bases nacionalistas, o capital internacional, o imperialismo e a condição subdesenvolvida do país.

O Partido Comunista Brasileiro desenvolvia em suas teses nos anos 50 e 60 a idéia de que o comunismo não era adequado ao Brasil, pelo menos no estágio de subdesenvolvimento em que se encontrava. Caberia ao partido lutar pelo desenvolvimento capitalista sobre bases nacionais, contando para isso com a colaboração da burguesia, que teria os mesmo interesses que os marxistas em fazer avançar o capitalismo democrático no Brasil. Não se deveria queimar etapas: “lutar pelo socialismo, naquele momento, era lutar pela industrialização capitalista, que representaria a autodeterminação nacional, o desenvolvimento das forças produtivas, a democracia burguesa e a melhoria das condições de vida dos trabalhadores” (Reis,

1999: 153). Assim, o nacionalismo pecebista, como é de praxe nos nacionalismos, dava mais importância à colaboração de classes do que à luta de classes: “O caráter nacionalista da revolução brasileira reuniria o proletariado, os camponeses e a burguesia nacional” (idem: 153). O inimigo principal do desenvolvimento do Brasil para o PCB, assim como para o ISEB, era o capital internacional – o imperialismo, notadamente o norte-americano. O V Congresso do Partido, realizado no final dos anos 50, identificava, em sua quarta tese, as duas contradições fundamentais da sociedade brasileira: a que existia entre os latifundiários e as massas camponesas e aquela entre a Nação e o imperialismo norte-americano (Chilcote, 1982: 253).

No CINEMA NOVO havia pessoas próximas a diferentes tendências de esquerda, mas o ISEB e o PCB eram sem dúvida forte influência para o movimento como um todo. Três dos principais integrantes do movimento, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Nelson Pereira dos Santos eram ou haviam sido filiados ao partido, enquanto outros manifestavam simpatia por outras organizações igualmente interessadas na luta contra o inimigo externo (Ridenti, 2000: 93).

Se o ideal nacional-desenvolvimentista e a luta contra o imperialismo ajuda a explicar as tomadas de posições cinematográficas nos anos 70, a visão denunciada por muitos como “etapista” do PCB poderia nada ter a ver com a relação CINEMA NOVO/EMBRAFILME, a não ser para explicitar o posicionamento político de esquerda de alguns dos cineastas pertencentes ao movimento. Porém, Leon Hirszman – o cineasta mais “militante” do grupo – faz o desdobramento necessário, ao defender, em

1976, ano de grande otimismo quanto à atividade da empresa, que “a Revolução Burguesa, na área do mercado, é a conquista do mercado; *depois de realizada*, outras condições poderiam passar ao primeiro plano e serem então enfrentadas” (Bernardet, 1979: 61, grifo meu).

Vejamos, finalmente, como se fez esta Revolução Burguesa cinematográfica a partir do estabelecimento da indústria de cinema mais lembrada da história recente do país.

### I. 3. OS DESEJOS INDUSTRIAIS SE TRANSFORMAM EM REALIDADE

A EMBRAFILME foi criada a 12 de setembro de 1969 por uma junta militar que substituiu o adoentado presidente Médici, na época de maior fechamento e violência do regime militar. Colaboraram para sua criação as verbas provenientes da lei que obrigava o recolhimento de impostos de companhias cinematográficas internacionais e a iniciativa do governo de promover o filme brasileiro no exterior (Silva, 1989). Era uma empresa de economia mista na qual o Estado era o investidor majoritário, contando com 70% de suas ações. Surgiu inicialmente como apêndice do INC – Instituto Nacional do Cinema.

A categoria cinematográfica, principalmente os cinemanovistas, reagiu com indignação a sua criação. Apesar dos projetos industriais-institucionais alimentados durante a década de 1960, a possibilidade de que eles viessem a ser encampados pelo

regime que havia interrompido o ideal de independência nacional e desenvolvimento autônomo era perturbadora. O governo militar dispensou a consulta aos segmentos envolvidos na atividade cinematográfica, como produtores, distribuidores, exibidores e cineastas, o que valeu à EMBRAFILME severas críticas destes profissionais, que não concordavam com os procedimentos unilaterais que levaram à sua implantação (Ramos, Miranda [org],2000). Era como se o governo tivesse se apropriado dos sonhos de realização de uma cinematografia estável que povoavam a imaginação dos cineastas. O Estado mais violento desde o Golpe realizava parte do desejo industrial-nacional manifesto de uma parte da “oposição”, o que compreensivelmente a transtornou.

O primeiro filme financiado pela EMBRAFILME, em 1970, foi o de um cinemanovista: Leon Hirszman obteve NCr\$ 200.000,00 para fazer *São Bernardo*, filme que Randal Johnson e Robert Stam (1995) consideram como representante estrito do CINEMA NOVO, ainda que pertencente a uma fase posterior e, segundo os autores, mais madura do movimento. Um filme que faz uma reflexão universal sobre propriedade e personalidade e, portanto, ultrapassa os limites temporais e geográficos do momento que narra para discorrer sobre uma característica constante do capitalismo brasileiro (idem). Além disso, segundo Johnson e Stam, as seqüências longas e os planos estáticos elaborados pelo cineasta dão ao espectador tempo necessário à reflexão e à tomada de posição. Tudo isso o coloca entre os filmes brasileiros mais originais realizados no período. *São Bernardo* ficou sete meses retido na Censura, onde foram sugeridos cortes que totalizavam aproximadamente quinze minutos. Leon Hirszman não aceitou, mesmo precisando exibi-lo para pagar suas dívidas (Simões, 1999).

Apesar do desejo de comunicar-se com o público que Leon Hirszman muitas vezes manifestava<sup>4</sup>, *São Bernardo* não se rende às fórmulas fáceis de aceitação “popular” da cultura de massas, chocando-se contra os desígnios mais óbvios do espectador por privá-lo da função espetáculo do produto cinematográfico. Se o resultado cinematográfico é de primeira qualidade, resta a frustração do cineasta: “Gostaria que *São Bernardo* tivesse sido visto por um público mais amplo. Ninguém vai sozinho ao paraíso” (idem: 156).

Além das óbvias qualidades do filme, Ismail Xavier explica a euforia de seu lançamento, em 1973, a partir do contexto de crise de projetos estético-ideológicos cinematográficos que o cinema brasileiro vivia no momento em que se esgotava tanto a proposta política do CINEMA NOVO quanto a radicalidade estética do surto marginal (*Argumento*, ano 1, n° 3, janeiro de 1974). O novo contexto de intervenção ideológica e financeira do Estado militar na indústria cinematográfica, que começa a delinear-se com a criação da EMBRAFILME, fará com que *São Bernardo* seja um dos últimos, senão o último, de um estilo de cinema que tende a diluir-se com o passar da década de 1970, como logo veremos. Um de seus companheiros neste fértil começo dos anos 70 – que também contou com *Como era gostoso meu francês* (1970), uma obra-prima de Nelson Pereira dos Santos – foi *Os Inconfidentes*, produzido em 1971, que faz uma interpretação

---

<sup>4</sup> Ver a esse respeito SALEM, Helena, *Leon Hirszman – o navegador de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

da Inconfidência Mineira perfeitamente atualizada em sua crítica ao poder militar<sup>5</sup> e que termina dando tom de tragédia e de farsa à história oficial do Brasil. Um filme explicitamente político, que, assim como *São Bernardo* trata da história das classes sociais, dos estratos, do homem enquanto ser universal diante de seu contexto social e natural, faz da Inconfidência Mineira muito mais do que um apanhado de heróis oficiais do Brasil.

Se os anseios industriais realizados em parte com a criação da EMBRAFILME foram até aqui analisados a partir de textos e declarações de cineastas pertencentes ao CINEMA NOVO e de seus antecessores, *Os Inconfidentes* pode servir como um exemplo cinematográfico deste desejo ao defender explicitamente a industrialização nacional como forma de obtenção de independência e de superação do estágio de subdesenvolvimento. Em determinado momento do filme nos é apresentado o seguinte diálogo: “Com sua ajuda, Dr. Maciel, nós vamos ter as nossas fábricas. E aí todo português patife poderá usar os galões de cetim que quiser. Os nacionais usarão roupas feitas aqui mesmo com o honesto pano nacional”.

---

<sup>5</sup> No interrogatório, o padre inconfidente tenta negar seu envolvimento com a conspiração, citando povos rebeldes do continente africano: “Esses povos que se rebelaram sabendo que faziam o mal deviam ter alguma razão para isso, como por exemplo se libertar da opressão, o que evidentemente não é o caso do Brasil”. E virando-se para a câmera, indaga: “Não?”. Em outra ocasião o militar inconfidente – vaidoso e covarde – durante reunião para a preparação do movimento diz que de nada importa que o povo não se levante ou não, afinal, quem tem as armas é o seu regimento, e por consequência ele próprio. Ao ouvi-lo, o padre inconfidente comenta baixinho: “É o que temos de evitar no futuro: que tudo fique na mão de um só homem, principalmente de um militar”.

Não é tão fácil encontrar defesas explícitas da indústria nacional nos filmes dos cinemanovistas quanto em seus ditos e escritos. Como se sabe, nos anos 60 havia uma predileção pelos temas rurais, que Bernardet (1979) vê como um sinal do pacto implícito entre os cineastas de esquerda e a burguesia industrial, segmento da classe que em tese ajudaria a esquerda a promover a emancipação nacional. E nos anos 70, enquanto a indústria cinematográfica vai se consolidando, o tema da indústria e da industrialização continua em segundo plano, talvez justamente pelo fato de uma indústria de cinema já se encontrar em desenvolvimento.

#### I. 4. O FUNCIONAMENTO DA EMBRAFILME

Jean-Claude Bernardet (1978) considera que a EMBRAFILME atuava como um banco, financiando e co-produzindo preferencialmente filmes comerciais já que, como um banco, tinha a preocupação de reaver o dinheiro investido acrescido dos juros do período. Carlos Augusto Calil, Diretor de Operações Não-Comerciais da empresa na gestão Celso Amorin (ver anexo 1), não concorda, e explica por que, na sua opinião, a EMBRAFILME não pode ser comparada a um banco:

O que é um banco? Você pega dinheiro no banco, o banco cobra juros e exige garantia real. A EMBRAFILME jamais exigiu garantia real, jamais cobrou juros. Quando havia inflação e a EMBRAFILME investia 1,2 milhão e recuperava 1,4, não era o mesmo milhão que ela recuperava, ela recuperava o milhão nominal. Os cineastas gritavam furiosamente: “a EMBRAFILME virou uma empresa comercial!”. Eles não queriam que se ligasse o fracasso de um filme ao sucesso de um outro,

uma coisa que foi feita na gestão Celso Amorim também e que provocou uma enorme resistência. Cada filme era um risco, então o cara ganhava aqui, pegava a grana, e quando perdia aqui a EMBRAFILME é que morria com o prejuízo (Entrevista para a autora).

Além de financiar e co-produzir, em setembro de 1973 a EMBRAFILME começa a atuar na distribuição, ramo comercial da atividade cinematográfica indispensável para a constituição de uma indústria. A distribuição permite dar visibilidade ao filme, incentivar exibidores a exibi-lo e espectadores a consumi-lo, além de otimizar os lucros. Já em agosto deste ano a ata de reunião da diretoria informa que “Ao fim de muitas indagações dos Diretores e demais presentes, concluiu-se (...) ser não só viável como utilíssima a presença da EMBRAFILME nessa atividade mediadora entre a produção e a exibição, na qual irá concorrer para a expansão do mercado para o filme nacional e para o equilíbrio das relações entre produtores, distribuidores e exibidores” (Silva, 1989, vol.II). Na ata da reunião extraordinária do dia 27 de setembro de 1973, convocada para autorizar a EMBRAFILME a atuar na distribuição, o Sr. Presidente, na época Walter Graciosa, atenta para o fato de que a empresa não intencionava competir com as distribuidoras existentes. É difícil, porém, imaginar que a competição não ocorresse, principalmente quando se lê que “a distribuidora deveria operar em moldes idênticos aos das empresas privadas do ramo de distribuição, com o máximo de desburocratização e plasticidade, esclarecendo que os honorários a serem atribuídos ao responsável pela gestão direta da nova atividade deverão corresponder aos níveis do mercado de trabalho” (idem).

A partir de 1974 haverá um crescimento do cinema brasileiro, com a EMBRAFILME aumentando sua participação nas produções (Ramos, 1983). Muito deste incremento de participação deveu-se à escolha do cineasta Roberto Farias para Diretor Geral da empresa, cargo que anteriormente havia sido ocupado por pessoas ligadas aos militares e que, com Farias, passa para as mãos de alguém do meio cinematográfico. Roberto Farias pretendia consolidar efetivamente o cinema brasileiro, dando estabilidade à cinematografia do país por meio da conquista do mercado. Para isso elabora diversas medidas de modo a cercar-se de garantias para a concessão de financiamentos, notadamente àquelas que visavam a preferências por diretores já consagrados. De acordo com o que contou em entrevista, Roberto Farias procurou inicialmente conceder financiamentos segundo análises de roteiro. Elaborou para isso uma comissão de cinco pessoas de sua confiança e pediu-lhes que dessem pareceres sobre diversos roteiros. Ao lê-los, percebeu que a coisa não havia funcionado, pois, por mais idôneos e preparados que fossem os pareceristas,

(...) se você junta cinco pessoas inevitavelmente você vai ter preferências pessoais, idiosincrasias, censura, coisas que são intrínsecas, que fazem parte da natureza humana, não adianta, as pessoas não conseguem esconder as suas preferências, ao invés de fazer uma análise isenta, fria, não conseguem. E olha que eu escolhi cinco pessoas da minha maior confiança (Entrevista para a autora).

Os documentos recolhidos pelo pesquisador Amâncio da Silva atestam a dificuldade. Não há um padrão pré-estabelecido no qual os pareceristas deveriam encaixar seus pareceres e as opiniões vão das aparentemente mais neutras até as

abertamente pessoais. Sobre *Inocência*, por exemplo, o parecerista, depois de descrever o filme em duas linhas, escreveu: “Pela mão genial de Lima Barreto, será o filme conduzido. E nada mais há a dizer. Só esperar e admirá-lo nas telas” (Silva, 1989, vol.2). Desta forma, Roberto Farias resolveu elaborar um esquema de financiamento que lhe pareceu o mais objetivo possível, montando um cadastro de currículos de cineastas, e financiando-os conforme o grau de segurança de retorno, tanto fílmico como financeiro, daquele cineasta. Antônio Carlos Amâncio da Silva debruça-se demoradamente sobre os critérios de financiamento em sua dissertação de mestrado<sup>6</sup>. Para nós, interessa apenas apresentá-los na medida em que eles possam explicar o acesso do grupo cinemanovista à EMBRAFILME na gestão Roberto Farias, o que não é muito difícil de ser percebido: de modo geral, limitavam-se a diretores estreantes 20 por cento dos financiamentos, enquanto cineastas consagrados e empresas produtoras ficavam com os outros 80 por cento. Para estrear, um diretor deveria ter tido experiência como ator, assistente de direção, fotógrafo, etc, em um certo número de filmes, ou ter saído de uma escola de cinema ou comunicação. Segundo André Gatti (1999), a política de Roberto Farias amparava o produtor já estabelecido em detrimento de jovens realizadores. Aqueles jovens cinemanovistas do começo dos anos 60 já tinham, em meados da década de 1970, mais de dez anos de experiência cinematográfica como realizadores de filmes relevantes. De acordo com a política de financiamento de Farias, não há dúvida de que seriam objetivamente beneficiados,

---

<sup>6</sup> SILVA, Antônio Carlos Amâncio da, *Produção cinematográfica na vertente estatal (EMBRASILME – gestão Roberto Farias)*. Dissertação USP-ECA, São Paulo: 1989.

embora alguns deslizes “subjetivos” possam ser lidos nas atas, como aquela que diz, ao referir-se ao filme *O Amuleto da Morte* (posteriormente *O Amuleto de Ogum*): “Produção, roteiro e direção de Nelson Pereira dos Santos, nome que é uma garantia pela experiência que reúne” (Silva, 1989, vol II). *O Amuleto de Ogum* foi o primeiro filme de diretor ligado ao CINEMA NOVO a ser distribuído pela EMBRAFILME, em regime de Distribuição Acoplada com a Regina Filmes LTDA, conforme lemos nos documentos disponibilizados por Amâncio da Silva. Segundo este pesquisador, a grande quantidade de dinheiro liberado para financiamentos, co-produção e distribuição impedirá que a EMBRAFILME realize investimentos em infraestrutura produtiva.

À frente da distribuidora estava Gustavo Dahl, também cineasta e pertencente ao núcleo do CINEMA NOVO. Segundo Calil, foram os cineastas remanescentes deste movimento que pressionaram a direção geral a aceitar o nome de Gustavo Dahl para o cargo. A entrevista com Calil revela diferenças entre o diretor da produtora e o diretor da distribuidora:

A distribuidora conflita diretamente com o Roberto Farias, porque divide o poder radicalmente, e cria uma produção paralela. A grande esquizofrenia da EMBRAFILME nesse momento é o fato de que havia duas EMBRAFILMES, uma EMBRAFILME cindida em dois poderes, tanto é que o Roberto Farias ficava num prédio enquanto o Gustavo Dahl ficava num outro prédio, os domínios dos senhores feudais eram separados. Roberto Farias mandava na produção e na fiscalização, que era a grande batalha dele, ele era um homem obcecado pela idéia da punição aos exibidores, um homem ressentido – com toda razão! Ele como produtor comercial foi a vida inteira roubado escancaradamente pelos exibidores.

E ele pensou: “Agora que eu tenho o poder do Estado eu vou enquadrar esses caras todos que roubaram a mim e a todos os produtores brasileiros durante esses anos todos”. Ele estabeleceu uma linha de conflito, de confronto que foi muito... digamos, num certo momento importante, claro, porque marcava posição de que as coisas tinham mudado, mas a partir de outro momento inviabilizou de certa forma uma inevitável compleição de interesses. O produtor de um produto não pode estar em conflito aberto com o vendedor do seu produto. E o Gustavo abriu com a distribuidora um canal aberto com os exibidores (...). O Gustavo Dahl quando saiu, e aí passa a não ser mais a pessoa do Gustavo Dahl, a distribuidora tinha autonomia em relação à produção, para por exemplo não tratar bem filmes que vinham da diretoria geral, e posições que às vezes não compunham a carteira política da diretoria geral, quer dizer, era uma “EMBRAFILME do B”. (Entrevista para a autora).

Ao analisar as razões do declínio do sistema estatal de financiamento, e o conseqüente declínio da produção cinematográfica brasileira no final dos anos 80, Randal Johnson e Robert Stam atentam para a situação problemática que é gerada pelos constantes embates entre exibidores e produtores (1995). Os autores vêem a crise entre estas duas categorias como uma das razões do declínio da EMBRAFILME. Ao contrário dos produtores brasileiros<sup>7</sup>, que viam os exibidores como os principais inimigos do cinema nacional, na medida em que estabeleceriam parceria estreita com o cinema

---

<sup>7</sup> Entre os quais os ex-cinemanovistas se enquadram perfeitamente, já que desejavam desesperadamente fazer um cinema popular mas que, salvo exceções, viam no momento da exibição a prova cabal da separação entre eles e o público. Os cineastas que não afirmavam realizar filmes para o grande público não teriam tantos motivos de decepção no momento da exibição, e aqueles inequivocadamente comerciais tinham menos problema para conquistá-lo.

estrangeiro, Johnson e Stam acreditam que os exibidores eram sujeitos a leis demais – como a quota de telas e a obrigatoriedade do curta metragem – sem receberem nada em troca do Estado a não ser o desdém que caracterizava o sentimento dos produtores pelo setor (1995: 376). Ainda segundo estes autores, o CINEMA NOVO era permeado de contradições internas que podem ajudar a explicar a luta contra os exibidores nos anos 70: ao mesmo tempo em que procuravam opor-se ao grande cinema industrial, os cinemanovistas não refletiram sobre formas alternativas de exibição, o que os levou a desprezar os exibidores que, como não tinham lucros, não queriam exhibir seus filmes (1995: 379).

A visão negativa do setor de exibição pode ser relacionada ao ideário nacional-desenvolvimentista que influenciou os cineastas de esquerda nos anos 60. Na medida em que a luta por um cinema “nacional-popular” passava por uma consolidação industrial e pela conquista do público brasileiro, os cineastas não viram necessidade de, na linha do raciocínio de Johnson e Stam, refletirem sobre novas formas de exibição, afinal o exibidor em sua função convencional e o setor de exibição como parte da industrialização do cinema brasileiro eram peças fundamentais na conquista do público e do mercado. Por outro lado, o exibidor era sentido como a encarnação individual dos interesses cinematográficos norte-americanos, e portanto do imperialismo e do cinema industrial na sua vertente alienadora e anti-popular. É possível entender, dessa forma, o porquê do CINEMA NOVO em geral ter se descuidado da reflexão sob formas alternativas de exibição: pela sua importância para o estabelecimento de uma cinematografia brasileira nacional, industrial e popular, ele era imprescindível, mas na

medida em que defendia o capital estrangeiro, ele era pernicioso, devendo ser *cooptado* – obviamente com o recurso da lei – para o lado do capital nacional. Na medida em que uma cinematografia defendesse os interesses “populares”, não haveria problemas em consolidá-la industrialmente, utilizando-se do setor de exibição justamente para articular o contato com o público.

Roberto Farias, explicitando o lado dos produtores e exemplificando o que Calil disse no trecho anteriormente citado, fez questão de mostrar em entrevista que a luta contra o cinema estrangeiro estava indissociada da luta pelo controle do mercado exibidor, e por isso era necessário que a EMBRAFILME voltasse suas forças para domesticá-lo. Ao falar sobre o declínio da empresa, ele diz que um dos fatores decisivos foi a guerra de liminares que os exibidores impetraram contra a Lei de Obrigatoriedade e contra o ingresso padronizado. A campanha contra o cinema nacional foi tão virulenta, e tão sincronizada com o grande aumento do mercado para o filme brasileiro e com a vinda de Jack Valenti (presidente da *Motion Pictures Association of America*) ao Brasil, que foi sentida como uma estratégia refletida para impedir que o exemplo da cinematografia brasileira se espalhasse para os demais países subdesenvolvidos dominados pelo cinema norte-americano (Entrevista para a autora).

O crítico Sérgio Augusto, no entanto, coloca uma parte da responsabilidade pelos problemas com os exibidores nas costas de Roberto Farias, referindo-se ao fato de que o Diretor Geral poderia ter incentivado formas alternativas de exibição mas não o fez:

Em 1975, quando Alberto Shatovsky, Ely Azeredo e outros tentaram fundar um circuito paralelo de filmes de arte, que implicava certas regalias, foram implacavelmente boicotados. O Roberto Farias, que hoje acusa os exibidores de insensíveis e incompetentes, na época alegou contra a criação de um circuito paralelo de filmes que cinema de arte era “gueto cultural”. Se há 10 anos tivesse havido estímulo ao surgimento de pequenas salas (...) o cinema brasileiro de baixa densidade comercial não estaria tão moribundo (*in Filme Cultura*, nº 45, março de 1985, p.15).

A distribuidora EMBRAFILME, de acordo com Calil, tinha maior contato com a realidade do mercado cinematográfico brasileiro, o que justificava uma liberdade na avaliação dos filmes que chegavam da produtora no sentido de escolhê-los ou não para a distribuição. Desta forma, muitas vezes as preferências de Roberto Farias por alguns cineastas não eram respaldada em decorrência do funcionamento da distribuidora. Segundo Silva (1989), Gustavo Dahl deu à distribuidora uma feição moderna e mercadológica, com peças promocionais caras e sofisticadas.

O empenho de seus diretores na consolidação de uma cinematografia brasileira e as condições econômicas do país fizeram com que o cinema brasileiro chegasse “aos anos 1978-1979 com mercado e produção economicamente aquecidos. As medidas adotadas pela EMBRAFILME e Concine, da co-produção às obrigatoriedades da exibição e copiagem, e a própria realidade econômica do país criaram novas possibilidades para o filme nacional” (Ramos, 1987). O sucesso da gestão Roberto Farias, segundo conta Calil, se estendeu para a gestão Celso Amorin, Diretor Geral que sucedeu o cineasta em 1979, e até 1982 o cinema brasileiro manteve seu “ciclo virtuoso”. Com o afastamento

de Celso Amorim, causado pela crise política que se sucedeu ao lançamento do filme *Pra Frente Brasil*, de Roberto Farias, e após algumas redefinições no interior da empresa, o próprio Carlos Augusto Calil ficou no cargo como diretor interino, mas o que nos interessa em sua fala são as condições financeiras da empresa logo após as eleições indiretas para presidente da República:

Eu fiquei interino e tive o azar da morte do Tancredo, a coisa demorou meses, e ninguém fazia nada, o governo ficou paralisado durante meses, e eu fiquei na interinidade durante meses, com uma dívida batendo na porta, uma dívida de 33 milhões, uma dívida pesada. Aí a EMBRAFILME acabou. Naquele momento ela tinha acabado. Se fosse uma empresa normal teria fechado a porta, o grau de endividamento era enorme, a possibilidade de recuperação, pequena, e foi uma operação política sobretudo, o Ministro João Sayad, não foi nem a Cultura que resolveu isso, foi uma operação política muito respaldada pelo Sayad que injetou dinheiro na empresa necessário para ela sanar a dívida, e aí a empresa retomou um pouquinho, mas já estava atingida de morte, o modelo já estava atingido de morte. (Entrevista para a autora).

## I. 5. CINEASTAS NO COMANDO

Apesar de Gustavo Dahl ser originalmente ligado ao CINEMA NOVO e, ao contrário, Roberto Farias ver, segundo Calil, “com desconfiança” o movimento que teve lugar nos anos 60, foi a política de financiamento implantada por este que possibilitou a emergência dos ex-cinemanovistas como clientela beneficiada pela política

cinematográfica do Estado. Amâncio da Silva diz que na gestão de Farias a EMBRAFILME será prioritariamente uma área de poder do grupo nacionalista associado ao CINEMA NOVO (1989: 44), assim como faz José Mário Ortiz Ramos em *Cinema, Estado e Lutas Culturais* e Randal Johnson e Robert Stam em *Brazilian Cinema* (1995). Johnson e Stam inclusive consideram que a falência do cinema brasileiro a partir da derrocada da EMBRAFILME se deve primeiramente à sua natureza clientelística, ou seja, à política de financiamento que procurava antes atender a determinados clientes do que a montar uma estrutura de produção que poderia deslanchar a indústria como um todo (1995: 366). Isso, segundo Calil, fragilizava a empresa, que era obrigada a compor segundo os interesses destes cineastas:

Um filme se escolhe segundo critérios muito claros em qualquer lugar do mundo. O que é que todo mundo considera essencial? O tema, a história... (...). A EMBRAFILME estava com critérios industriais ou com critérios políticos? Estava com critérios políticos, como sempre esteve, como esteve na época do Roberto Farias, como esteve na época do Celso Amorim, em qualquer época. Só que às vezes você quer dotar esse critério político de objetividade, e aí cria mecanismos tecnocráticos. Na gestão Roberto Farias havia uma aparência de objetividade, mas que não era objetiva, era uma somatória de critérios mais ou menos políticos e que resultavam numa objetividade, só que depois ele tinha que compor politicamente. O que acontecia era que a direção geral era refém dos cineastas, e a política de produção cinematográfica era o ponto crucial que significava inclusive hierarquia (...). Era uma instituição eminentemente política e portanto muito fragilizada (Entrevista para a autora).

É justamente a existência destes critérios “objetivos”, segundo experiência comprovada dos cineastas e produtores, que possibilita o acesso do grupo ex-cinemanovista à empresa, já que são eles os cineastas mais experientes e conceituados do país. Porém, além da objetividade dos critérios ser em si um fator de favorecimento dos ex-cinemanovistas, Calil acredita que, na gestão Roberto Farias, nomes como Nelson Pereira, Joaquim Pedro, Cacá Diegues etc não “valiam” apenas o seu filme, mas o seu e de seus protegidos, o que Ruth Albuquerque, funcionária da EMBRAFILME na época, nega peremptoriamente:

Nessa fase da EMBRAFILME o que foi importante é que a existência da EMBRAFILME propiciou o aparecimento de novos cineastas. Então acabou aquela redoma de todos pertencerem exclusivamente ao movimento do CINEMA NOVO. Foi uma abertura de fronteiras a partir de uma série de procedimentos que ensejou o aparecimento de novos cineastas, então você espraiou a atividade (...). O que a EMBRAFILME fez foi uma democratização da produção brasileira e um apoio político à expansão do cinema brasileiro, uma vez que o público gostava. E o elemento que catalisou essa expansão foi a quota de mercado, a quota de telas (...). Os critérios eram objetivos, então foi lançada a Tizuca, foi lançada uma série de diretores novos que em princípio não teriam chance nenhuma de começar se não tivesse essa faixa de Diretor Estreante (Entrevista para a autora).

Calil contesta e, curiosamente, dá o mesmo exemplo. Sua fala, porém, responsabiliza antes os cineastas pela existência de “panelinhas” do que o Diretor Geral, que as aceitava:

Os cineastas não deixavam o Diretor Geral em paz, não havia um minuto de sossego, era um bombardeio sem trégua. E o governo não dava respaldo, o governo, desse momento até o fim da EMBRAFILME, dizia mais ou menos o seguinte: “você que são brancos que se entendam, e por favor não me tragam marola aqui para cima”. O Ministro não queria confusão lá para cima, e quando vinha de cima para baixo era bem ruim a intervenção dos Ministros em geral. Então os cineastas tinham que se compor, e se compor significava distribuir dinheiro, uma pressão louca sobre o caixa da EMBRAFILME, sobre a produção, pressão sobre reajuste, sobre distribuição. O Diretor Geral era o cara que ficava no ponto mais fragilizado, tinha que compor com os caciques. Ele não distribuía dinheiro filme a filme, ele chegava para o Nelson Pereira dos Santos, “Nelson, quais são os seus?”. Sua turma. Saía não só o dele, saía o dele mais meia dúzia da turma dele, Tizuca Yamazaki, por exemplo, essa é uma cria do Nelson Pereira dos Santos. E tanto isso era verdade que quando saía a lista dos filmes escolhidos nos jornais, às vezes não saía o nome de uma pessoa, e na semana seguinte saía uma retificação, pois um grupo tinha sido esquecido, ou não tinha sido suficientemente contemplado. Por exemplo, às vezes o Joaquim Pedro de Andrade e seu grupo não eram suficientemente contemplados, eu me lembro de um episódio desse. E gritavam do jeito que gritavam porque tinham autoridade cinematográfica, intelectual, quer dizer, gritava quem queria gritar, mas quem era ouvido? (Entrevista para a autora).

Segundo Calil, quando Celso Amorim entra na EMBRAFILME como Diretor Geral no lugar de Roberto Farias, as preferências “políticas” continuam, porém ele acaba com a prática de deixar os “caciques” do CINEMA NOVO comporem grupos de influência. Desta forma, os ex-cinemanovistas continuam realizando seus filmes, mas “não fazem

mais a cabeça do Diretor” para favorecerem outros cineastas. Celso Amorin, em seu livro *Por uma questão de liberdade* (1985)<sup>8</sup>, critica indiretamente seu antecessor ao dizer que a produção dos anos 70 é “artisticamente pouco expressiva e tematicamente débil. Sem dúvida, estávamos, então, longe da audácia criativa e do vigor sócio-político das obras inseminadoras do CINEMA NOVO” (Amorin, 1985: 90). Numa revista *Veja* de 1979, após sua posse, ele diz: “Passou a hora de investir em fundo perdido. Agora é preciso pensar em rentabilidade e para isso as decisões têm de ser menos políticas” (*Veja*, nº588, 12 de dezembro de 1970). Por vezes sua crítica torna-se ainda mais direta:

Foi somente ao apagar das luzes da administração Geisel, quando a ‘questão sucessória’, dentro do cinema, passou a ser absolutamente prioritária na entidade governamental, que roteiros tematicamente ousados foram aprovados (juntamente com dezenas de outros, carentes de qualquer ambição ou inspiração maior e como parte de uma política ‘populista’ em relação à ‘classe’). É deste período de transição, em que se jogava a cartada da Presidência do órgão nos próximos seis anos (...) que datam os contratos iniciais de filmes de indiscutível valor como *Gaijin* e *Eles não usam Black-Tie* (...) (1985: 91/92).

Os cineastas, porém, pareciam nunca estar satisfeitos. Calil classifica como “autofágicas” as disputas entre os cineastas por financiamentos que ocorrem até hoje. Segundo ele, a EMBRAFILME na verdade era “uma pobre coitada, porque ela não era dos cineastas, apesar de ser dominada pelos cineastas” (entrevista para a autora), o que

---

<sup>8</sup> Nome que, segundo Roberto Farias, Amorin sugeriu ao filme que posteriormente se chamou *Pra Frente Brasil*. Farias, com inegável talento comercial, preferiu ficar com a emblemática frase da conhecida música ufanista (Entrevista para a autora).

faria com que estes reproduzissem o processo psicanalítico de “matar o pai”. O pai (a EMBRAFILME) era constantemente atacado pelos cineastas, principalmente os egressos do CINEMA NOVO, que afirmavam sua identidade pelo constante repúdio àquele que de alguma forma os protegia e financiava. Roberto Farias concorda. Segundo o ex-Diretor Geral da empresa, os cineastas se sentiam de alguma forma culpados por estarem utilizando-se tão amplamente de um órgão criado por um governo militar:

(...) o cinema reúne, como o jornalismo, como a televisão, como a música, gente que pensa, e isso naquela época não era muito bem visto, e as pessoas de cinema, por outro lado, a parcela mais responsável do cinema brasileiro se beneficiava da EMBRAFILME mas com culpa. Eu acho inclusive que essa foi uma das razões de acumular uma expectativa de destruição da EMBRAFILME, porque o próprio cineasta que pegava o dinheiro da EMBRAFILME saía metendo o pau na EMBRAFILME tão logo recebia o financiamento. Porque ele queria demonstrar que ele não dependia do governo, que ele não tinha se vendido ao governo (Entrevista para a autora).

A fala de Farias expressa com clareza um ponto importante no relacionamento entre os cineastas e a empresa. A adesão dos cinemanovistas à EMBRAFILME foi ampla e fartamente documentadas em teses citadas. Além disso, existiam elementos “ideológicos” no CINEMA NOVO e em outras manifestações artísticas e políticas nos anos 60 que podem explicar o envolvimento dos cineastas remanescentes do movimento com um órgão estatal. Estes elementos eram justamente a adesão a uma visão nacional-desenvolvimentista do cinema, segundo a qual era necessária a industrialização brasileira com bases nacionais e contra os interesses do capital/cinema

estrangeiro, e uma certa visão utilitária da arte (e da ciência) que foi encampada “romanticamente” por diversas esquerdas dos nos 50/60, entre elas o CINEMA NOVO, conforme analisaremos mais à frente. Incorporava-se a essa “visão de mundo” a idéia de uma cultura tematicamente *nacional-popular*, que foi entendida como comum a cineastas e o setor nacionalista do governo militar, como veremos (Geisel por exemplo, nosso último nacional-desenvolvimentista). Além disso, o otimismo dos artistas em relação à intervenção do Estado no plano cultural não se dava apenas pelo sentimento de que enfim havia suporte às atividades culturais, mas também pela crença de que finalmente eles eram capazes de influenciar a política estatal em suas respectivas áreas. Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, dizia que todo artista de esquerda deveria ser mais flexível e participar dos programas culturais do governo, o que significava dar um voto de confiança à EMBRAFILME (Johnson e Stam, 1995: 370).

Por outro lado, segundo Roberto Farias, esta adesão era acompanhada de um sentimento de culpa, o que nos indica que, de alguma forma, os cineastas sabiam que o financiamento vindo de um órgão de um Estado de direita os colocava em situação de alguma conivência com esse Estado, por mais críticos que fossem os filmes. O que veremos a seguir procurará elucidar de modo mais detalhado as complexas relações entre cinema e Estado.

### II.1. O DESENVOLVIMENTO DE UMA INDÚSTRIA CULTURAL

O período compreendido pelo Estado militar no Brasil foi aquele no qual as indústrias culturais tomaram pela primeira vez proporções consideráveis no país. No caso da indústria cinematográfica, a compreensão deste impulso de desenvolvimento é fundamental para que se possa analisar o envolvimento do cinema com o Estado nos anos 70.

Segundo Renato Ortiz, as décadas de 1940 e 1950 se caracterizavam mais pela incipiência do que pela amplitude de uma cultura popular de massas e de uma indústria cultural (Ortiz, 1988: 45). Não que não houvesse manifestações culturais neste sentido: a criação da Vera Cruz nos anos 50 é um exemplo de tentativa de industrialização cinematográfica e de formação de um público de massa para o cinema brasileiro. Porém, como mostra este autor, havia condições objetivas que delineavam o espectro cultural: os obstáculos ao desenvolvimento pleno do capitalismo brasileiro limitavam o crescimento de uma cultura de massas (Ortiz, 1988: 48).

Já no pré-64 é possível considerar que a efervescência revolucionária favorece a formação de um público para os bens culturais, formado principalmente entre jovens estudantes e intelectuais que produziam e consumiam as manifestações musicais, teatrais, cinematográficas e literárias da época. O fim da década de 1960 e os anos 70

são, para Renato Ortiz, os anos de consolidação de um mercado de bens culturais, cuja origem pode ser encontrada justamente no considerável público pré-64 aliado ao desenvolvimento capitalista promovido pelo regime militar.

Este público/produtor de bens culturais provavelmente não imaginaria a institucionalização da cultura que se daria nos anos 70, com o advento da EMBRAFILME e com o sucesso das telenovelas, por exemplo. Apesar de termos visto que o CINEMA NOVO não era desprovido de anseios industrializantes, o contexto de efervescência cultural de esquerda dos anos 60 envolvia artistas e públicos num transe não classificável como produção capitalista de mercadorias culturais, mais próximo talvez de uma identificação *romântica* entre intelectual e povo e dos anseios de socialização da cultura. É por isso que, retrospectivamente, Glauber Rocha diz:

Nunca a gente pensou que o cinema devia ser uma profissão burguesa, uma arte de consumo ou uma indústria de sucesso (Bernardet, 1991: 14).

O Golpe de 64 rompe progressivamente esta identificação entre intelectual e povo, condicionando novas formas de inserções dos cineastas numa nova realidade material:

O drama do CINEMA NOVO, e da produção artística posterior a 64 em geral, é justamente que o artista não se vê mais levado pelo povo. Fala-se em morte do CINEMA NOVO: se ela houve, ela é a ruptura povo/cinema (Bernardet, 1978: 136).

Uma manifestação cultural, obviamente, não é redutível a seu contexto. Talvez no caso de artistas medíocres, que não conseguem transformar engajamento em reflexão

estética sobre a realidade, a determinação seja mais visível. Nem assim, porém, é possível versar sobre a produção artística como reflexo das condições materiais; com artistas como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, cujos nomes estão impressos em definitivo na história do cinema, este procedimento seria ainda mais redutor. Frederic Jameson considera que uma boa análise dialética, porém, não deve se furtar a relacionar obra e contexto, mostrando não como a realidade histórico-social motiva um pensamento, mas sim como impõe a ele algumas limitações (Jameson, 1985). Raymond Williams diz o mesmo quando analisa a questão da determinação numa teoria cultural marxista: a determinação é fixação de limites e existência de pressões: nós fazemos a história, mas sob condições muito definidas (Williams, 1977: 53). Atentar para as transformações políticas, econômicas e sociais promovidas pelo regime militar e suas conseqüências para a produção cinematográfica é, portanto, ser coerente com o objeto estudado, principalmente na medida em que ele compreende artistas de esquerda, que têm uma relação explícita com o contexto social e político e procuram transformá-lo. Além disso, no capitalismo avançado, segundo Raymond Williams (1992), as instituições culturais são parte integrante da organização social geral, o que nos mostra que a relação entre a indústria cultural e desenvolvimento capitalista brasileiro são absolutamente necessárias.

No tocante à questão econômica, o Estado militar brasileiro, no período que cinematograficamente mais nos interessa, ou seja, desde a criação da EMBRAFILME (em 1969) até o começo dos anos 80, foi marcado pelo Milagre Econômico (a partir de 1968/69) e pelo II PND (1974), desembocando numa crise a partir do fim da década

de 1970. É neste período, principalmente a partir de 1974 até o começo dos anos 80, quando Celso Amorim ocupa a diretoria geral, que a relação dos ex-cinemanovistas é mais intensa, e é por isso que daremos preferência à análise destes anos.

O Milagre Econômico incorporou ao mercado consumidor uma parte da população que estava fora dele, criando um novo mercado para bens de consumo. O aumento de renda das classes médias, que trouxe nova “legitimidade” ao Golpe, porém, decorreu dos novos requerimentos técnico-institucionais da estrutura industrial e não de distribuição de renda intermediária (Oliveira, 1981). O cinema como profissão burguesa, e o cineasta como produtor de mercadorias incorporado a um modo de produção autenticamente capitalista, condições que Glauber Rocha dizia não imaginar, são condizentes com este tipo de ascensão das classes médias impulsionada pelo Estado, uma ascensão baseada nas oportunidades industrializantes e no mercado de bens de consumo.

Na esfera política, a intervenção do Estado como agente impulsionador das indústrias culturais é da ordem da segurança nacional, e pode ser relacionada à Doutrina de Segurança Nacional (DSN), amplamente utilizada pelo governo militar para justificar a repressão aos oponentes. A legitimidade desta doutrina não advém do apoio das massas<sup>9</sup>, mas do desenvolvimento capitalista e do combate ao inimigo externo e interno (Alves, 1987). Paralelamente, quando o governo militar criou a EMBRAFILME, a 12 de setembro de 1969, não obteve o apoio da categoria cinematográfica, que reagiu

---

<sup>9</sup> Ao contrário do fascismo, por exemplo, que dependia deste apoio.

indignada. Pela maneira independente como esta foi criada e pela total ausência de consulta à categoria interessada, o mais provável é que o governo realmente dispensasse este apoio, ou não o visse como necessário para sua legitimação. A legitimidade da EMBRAFILME esteve baseada, mais uma vez em conformidade com a Doutrina de Segurança Nacional, no desenvolvimento capitalista-cinematográfico que proporcionou e no propalado combate ao inimigo externo – leia-se cinema estrangeiro – seja por meio de legislação protecionista ou pelo incentivo aos temas ditos nacionais.

Por ocasião do processo chamado *abertura*, iniciado com o presidente Ernesto Geisel, Golbery, principal ideólogo da Doutrina de Segurança Nacional, foi acionado para conter a oposição e garantir a segurança, a lentidão e o gradualismo do processo:

(Golbery) não preconizava a inclusão de setores até então excluídos, cuja participação exigiria a modificação estrutural do Estado e do modelo econômico. A solução estaria na criação de mecanismos suficientemente flexíveis para cooptar os setores de elite da oposição organizada, mas coercitivos o bastante para frear a “permissividade” no tocante ao crescente movimento social (Alves, 1987: 267).

Os cineastas que vinham do CINEMA NOVO podem ser incluídos entre os “setores de elite da oposição organizada”, assim como a OAB (Ordem dos Advogados do Brasil) e a CNBB (Central Nacional dos Bispos do Brasil), tolerados, às vezes estimulados e – no caso do cinema – amplamente financiados pelo Estado a partir da criação da EMBRAFILME. É em decorrência da nova forma de inserção dos cineastas de esquerda na sociedade brasileira que Fernão Ramos afirma:

O desenrolar da cultura brasileira pós-68 está assentado em bases complexas, decorrentes de uma gradativa industrialização da produção cultural. Neste sombrio panorama, também o Estado acionará mecanismos mais sofisticados, ultrapassando a simples utilização da força repressiva (Ramos, 1983).

O envolvimento efetivo e material – com a possibilidade de financiamento estatal via EMBRAFILME, desejo explicitado desde décadas anteriores – dos cineastas vindos do CINEMA NOVO com o Estado demonstram, segundo José Mário Ortiz Ramos (1983), uma incompreensão dos artistas para com a nova configuração do poder a partir do Golpe militar. Os cineastas efetuam uma disjunção entre o plano econômico e o plano cultural, creditando o controle daquele ao Estado e deste cuidando os próprios cineastas. Uma análise que parta da totalidade do contexto social, que pense não ser possível desvincular as escolhas estéticas e temáticas das determinações sociais mais profundas, porém, explicitará a impossibilidade da disjunção efetuada, sob pena da dificuldade de se refletir esteticamente sobre o contexto de forma adequada. No caso, o que acabamos de verificar, ao traçar características políticas e econômicas dos pós-64, é que entre o plano econômico e o plano cultural não existe disjunção possível: a relação está determinada pela especificidade do desenvolvimento capitalista e pela forma com a qual o Estado trouxe para si a questão cultural.

Para Jean-Claude Bernardet, alguns artistas acabam acreditando que o Estado militar poderia evitar a comercialização da arte e sua conseqüente transformação em mercadoria, como se esse Estado não tivesse um caráter capitalista, ou seja, um caráter de classe, perpetuador da desigualdade e instância da defesa da mercadoria (Bernardet,

1979). O Estado seria, para estes artistas, expressão da nação como um todo e, efetivamente, o governo militar desenvolveu formas ideológicas para que a identificação Estado-Nação fosse possível. Por exemplo, Cacá Diegues diz, em maio de 1984, que o “Estado deve ser protetor e investidor do cinema brasileiro, pagando as contas que a opressão estrangeira obriga a manter sempre no vermelho” (Diegues, 1988). Glauber Rocha provoca reações raivosas ao proclamar em entrevista para a revista *Visão*, em 1974, que “entre a burguesia nacional-internacional e o militarismo nacionalista, eu fico sem outra possibilidade de papo, com o segundo” (Mota, 1977), como se fosse possível desvincular a defesa da burguesia da defesa do Estado que a desenvolvia plenamente.

Walter Benjamin, conhecido teórico da chamada Escola de Frankfurt, discute não apenas o conteúdo e a forma artística para a elaboração de uma cultura engajada, mas também a inserção do artista no modo de produção cultural capitalista:

(...) o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo. Abastecer os aparelhos de produção sem modificá-los é contra-revolucionário, por mais que o conteúdo seja revolucionário (Benjamin, 1985: 128).

É claro que dificuldades imensas se interpõem entre o artista e o modo de produção na elaboração de uma estratégia para subvertê-lo; como se não bastassem as inúmeras disputas na história da arte sobre a adequação entre a forma revolucionária e o conteúdo revolucionário, discutir a inserção do intelectual no processo produtivo soa como uma dificuldade intransponível. Jean-Claude Bernardet considera que o CINEMA NOVO não refletiu sobre o caráter capitalista da produção cinematográfica, mas acredita

que essa reflexão se daria se não tivesse ocorrido o Golpe de 64, que procurou afastar os artistas dos novos públicos (Bernardet, 1979). Após esta data, porém, a análise da inserção no modo de produção cultural tende a ser evitada, pois revelaria a posição privilegiada que artistas e intelectuais ocupam numa sociedade de classes (idem, ibidem). Além disso, não obstante a vontade dos cineastas nos anos 70 de deixar o povo expressar-se por si mesmo, dando-lhe voz e evitando diagnosticá-lo, a transformação do cinema em porta-voz do povo oprimido não pode ser cumprida sem uma discussão sobre a propriedade dos meios de produção cultural, o que raramente foi feito no cinema brasileiro (Bernardet, 1985).

Como “promotor” da cultura e da indústria cultural brasileira – investidor direto e distribuidor no caso da EMBRAFILME – ao mesmo tempo em que impunha limites aos artistas via censura, o Estado militar desempenhava o papel de “patrono” do cinema brasileiro, inclusive daquele realizado por cineastas de oposição. A existência da censura não impede que se atribua ao Estado o papel de investidor cultural: em qualquer forma de patronato, desde as cortes medievais, o mecenas ou o público como patrono limitam o artista em sua criação, normalmente de forma vigorosa e previamente reconhecida. As determinações do mercado, por exemplo, são compreendidas mesmo entre os consumidores não envolvidos diretamente na criação artística: sua tirânica determinação de qualidade pelo sucesso comercial não precisa ser acobertada, ao contrário, é amplamente propalada como vantajosa para o público e inevitável para o artista, e faz Adorno considerar que formas artísticas eminentemente industriais, como o cinema, não precisem mais se apresentar como arte:

A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem (Adorno, 1986).

Raymond Williams considera que a característica definidora de qualquer relação de patronato é a situação privilegiada do patrono (Williams, 1992), o que nos faz indagar sobre a real vantagem para um cineasta de oposição em envolver-se com um Estado que, além de capitalista, concentrador de renda e ditatorial está, por definição, em posição privilegiada em relação ao artista. Para Antônio Candido, “muitas vezes o Estado não funciona apenas como patrono, mas, na ausência de um público real, este o suprime de certa forma, com reconhecimento oficial, estímulo e redistribuição” (Candido, 2000). Por isso, além de atentarmos para a existência de uma visão do Estado como defensor da nação como um todo, é preciso considerar que ele pode ter se tornado um remédio amargo para amenizar a angústia dos cinemanovistas ao sentirem-se desprezados por aqueles pelos quais eles mais queriam lutar, o povo, que, efetivamente, não estava cumprindo a função de público. Com exceção talvez de *Macunaíma*, filme de Joaquim Pedro de Andrade de 1969, o CINEMA NOVO não realizou o sonho de fazer um cinema “popular”.

Carlos Guilherme Mota considera difícil analisar o pensamento crítico no pós-AI 5, período de intensificação do regime militar, pois uma cultura crítica só pode ser compreendida pelos seus produtos críticos e estes não foram tolerados (Mota, 1977). Verificando a atuação direta ou indireta que o Estado militar deu à cultura brasileira e à consolidação de uma indústria cultural no país, considero discutível esta afirmação. Em primeiro lugar pois, apesar da intervenção do Estado ser fundamental para a

desmobilização do pensamento crítico, a análise da produção cinematográfica de esquerda articulada à EMBRAFILME pretende mostrar que ele existiu, ainda que seguindo novas determinações materiais e ideológicas que resultaram em um enfraquecimento da sua verve mais radical. Em segundo lugar porque é preciso, como dissemos, desmistificar a visão da democracia de mercado como instância livre de produção cultural, em oposição a uma ditadura militar. É claro que a violência e a censura são aspectos inaceitáveis de qualquer governo ditatorial, e o olhar por vezes duro para o envolvimento de cineastas de esquerda e EMBRAFILME – uma indústria cinematográfica implantada pelo Estado – justifica-se pelo horror humano, político e econômico promovido por este governo. Porém, os efeitos da censura na produção cinematográfica não são diretos e automáticos, e a repressão não pode justificar sozinha a qualidade de uma obra (Bernardet, Xavier, Pereira, 1985). Carlos Estevam Martins, que certamente nunca nutriu simpatias pelo regime, relativiza os efeitos da censura numa revista *Visão* de 1974:

Pode-se dizer que a censura serve para reforçar a ausência estrutural do pensamento nos vários setores. Mas é também um alibi para certos intelectuais justificarem o fato de não produzirem nada de socialmente significativo (citado em Mota, 1977).

Frederic Jameson (1985) considera que não é a censura, mas a tolerância, reificada como transformação em moda, o melhor meio de destruição de um movimento ou de uma personalidade revolucionária potencialmente ameaçadores. O envolvimento dos cineastas que vinham do CINEMA NOVO com o governo militar pode ser visto como

um exemplo de tolerância repressiva, e colaborou fortemente na transformação dos sonhos revolucionários dos anos 60 em cálculo estético e mercadológico: Cacá Diegues, em 1978, responde às acusações de que os filmes de ex-cinemanovistas desperdiçam dinheiro sem terem retorno: segundo ele, não existe filme caro ou barato; se custou muito e rendeu pouco, é caro, se custou pouco e rendeu muito, é barato (Diegues, 1988). Seus argumentos nem chegam perto da defesa de um cinema de qualidade em detrimento do lucro capitalista, ao contrário, a idéia do retorno financeiro ganha independência e torna-se em si mesma um parâmetro de classificação cinematográfica.

## II. 2. A APROXIMAÇÃO CINEMA/ESTADO NA EMBRAFILME

O Estado Militar e os cineastas, principalmente aqueles vindos do CINEMA NOVO, estabelecem relações dinâmicas e colocam-se por vezes mais ou menos em conflito, mais ou menos em conformidade um com o outro. Desta forma, o Estado Militar mostra-se ora extremamente interventor na EMBRAFILME, utilizando-se, por exemplo, de informações do SNI para cercear suas atividades, ora displicente, o que faz com que tenha surpresas desagradáveis como palavrões e nudez, e com filmes como *Eles não usam black tie* e *Pra Frente Brasil*. De qualquer maneira, a intervenção estatal ativa no cinema é sintomática de um Estado que quer se legitimar através da concessão de benefícios a certas elites intelectuais e pelo combate ao “inimigo externo” – no caso o cinema estrangeiro – por mais que este combate esteja situado antes no plano

“ideológico” – ou na superestrutura – do que na política econômica – ou infraestrutura – propriamente dita, segundo aponta Renato Ortiz:

Tudo se passa como se a infra-estrutura tivesse sido ‘abandonada’ ao capital estrangeiro, conservando-se porém a gestão da esfera superestrutural (Ortiz, 1985:78).

Segundo este sociólogo, e como vimos anteriormente, desde o golpe de 64 o Estado manifesta um interesse inédito pela questão cultural, e o ano de 1975 será repleto de investimentos estatais na esfera da cultura. Para Ortiz, esta seria uma forma de distribuição de renda indireta, em consonância com o ideário otimista do II PND (idem: 87). O Estado Militar via a cultura como elemento de “solidariedade orgânica”, na medida em que definia a integração nacional, necessária para legitimidade, como condição de emergência de uma “comunidade” nacional. Cabia ao Estado, portanto, estimular a cultura como meio de integração, sem, no entanto, perder o controle sobre a produção intelectual, segundo documento citado por Ortiz:

‘No Estado de Segurança Nacional, não apenas o poder conferido pela cultura não é reprimido, mas é desenvolvido e plenamente utilizado. A única condição é que esse poder seja submisso ao Poder Nacional, com vistas à Segurança Nacional’ (Ortiz, 1985: 82/83).

Além de o Estado Militar mostrar-se predisposto a interferir positivamente na esfera da cultura, José Mário Ortiz Ramos considera que seus esforços tiveram contrapartida entre os cineastas, principalmente Roberto Farias, Gustavo Dahl e Luiz Carlos Barreto, que se empenharam no entrosamento entre as reivindicações dos

produtores cinematográficos e a visão cultural oficial (Ramos, 1983). Esta não deveria ser a tarefa mais difícil que realizaram, já que havia uma predisposição cinematográfica nacional-desenvolvimentista que aceitava a industrialização nacional com direção do Estado como caminho para a emancipação e o desenvolvimento nacional. Além disso, a esta predisposição juntou-se o endosso de muitos cineastas à visão cultural oficial, muitas vezes mercadológica e resistente a experiências estéticas, segundo será visto neste e nos próximos tópicos.

Para o crítico Jean-Claude Bernardet, escrevendo no calor da intervenção estatal na esfera da cultura, a EMBRAFILME deixa nas mãos do Estado poderosos meios de controle sobre a produção cinematográfica (Bernardet, 1978). Para além do controle que decorre do fato de a empresa ser um órgão estatal, Jarbas Passarinho e Ney Braga tinham orientações diretas sobre como os cineastas deveriam encarar o mercado brasileiro, exigindo “a produção de filmes que digam ao povo aquilo de que ele gosta, sinta, e que reflita a sua própria vida, sem sofisticções inúteis ou apelos desnecessários” (Silva, 1989:113). Jarbas Passarinho foi um incentivador cultural, cujo empenho foi reconhecido quando o prêmio dado a filmes históricos foi denominado *Prêmio Jarbas Passarinho* por iniciativa de Roberto Farias e Luiz Carlos Barreto (idem:36). É dele a frase reproduzida no semanário *Opinião* que demonstra o repúdio à alta cultura: “Onde a música de câmara não atinge nem a mim, que não gosto dela, pode-se encontrar o folclore, que mesmo não dizendo muito a muita gente atinge o povo” (*Opinião*, 29 de abril de 1973: 16). Ney Braga, segundo ouvi nas entrevistas realizadas, era um homem que realmente gostava de cinema, como atesta Calil:

O Ney Braga era um homem muito interessante, que as pessoas costumam esquecer, o Ney Braga era muito simpático, gostava de arte, teatro, e, claro, com o aval do Golbery se estabeleceu um arco de alianças muito interessante do governo militar nacionalista tendente à abertura e tolerância com os artistas de esquerda, tanto de teatro quanto de cinema (Entrevista para a autora).

Apesar de Walter Graciosa, diretor da EMBRAFILME entre 1973 e 1974 e amigo pessoal de Jarbas Passarinho, não ser de maneira nenhuma hostil aos cinemanovistas e ao cinema brasileiro em geral, foi a escolha de Roberto Farias para sucedê-lo que aproximou definitivamente cineastas e Estado. No processo de sucessão pode-se ver que, apesar de o governo militar estar disposto a deixar os cineastas terem controle sobre sua produção, financiamento e distribuição, coisas como um passado esquerdista ainda eram intoleráveis. Carlos Augusto Calil conta que a indicação dos cineastas havia sido originalmente em favor de Luiz Carlos Barreto à frente da empresa. Seu passado de estudante, porém, lhe brindava com uma ficha no SNI, o que impediu sua escolha. Roberto Farias teria sido uma solução de compromisso entre cineastas e governo. Assim, apesar de os cineastas terem sido ouvidos no processo de escolha, logo foram indiretamente informados que a “subversão” não seria tolerada. Além de um passado limpo, a escolha de Farias acompanhava o esforço estatal mais geral de estabelecer um mercado para os produtos culturais brasileiros como forma de integração nacional: segundo me informaram Walter Graciosa e o próprio Roberto Farias, a escolha deste se deu pelo fato de ele nunca ter aparecido na lista dos devedores da EMBRAFILME pois, como diretor de sucesso comercial que era, pagava seus filmes absolutamente em dia.

Dando aos cineastas o controle sobre a atividade cinematográfica – ainda que o escolhido para dirigi-la fosse descrito como avesso às experiências estéticas e um mestre na conquista do público, o que mostrava que os militares preferiam sem dúvida nenhuma um certo tipo de cinema – caberia perguntar-nos se havia interferência estatal na escolha dos filmes a serem financiados, co-produzidos ou distribuídos, ou, falando claramente, se havia dirigismo. Diversos cineastas garantem que não: “Enquanto a EMBRAFILME luta pela ampliação do mercado brasileiro e trata de sua exportação, acho válido. Ela não cuida dos aspectos ideológicos” (Glauber Rocha, *Veja*, 8 de setembro de 1976, citado em Bernardet, 1979: 45)”. Como mostra Bernardet, Arnaldo Jabor e Carlos Diegues também a defendem. O crítico, porém, tem uma importante observação a fazer:

Mesmo que o aparelho estatal não exerça um dirigismo cultural no sentido de especificar que filmes devem ser feitos, que temas tratados, é ingênuo pensar que possa haver soluções puramente técnicas, essas são também e necessariamente culturais e políticas. Ingênuo pensar que, mesmo sem “dirigismo”, tão forte vínculo entre cinema e Estado não tenha alguma repercussão sobre a produção e o meio cinematográfico (1979: 45).

Os entrevistados também afirmaram com todas as letras que não havia dirigismo, o que, de certa forma, não deixa de ser afirmado por Inimá Simões na nota 14 do livro *Roteiro da intolerância*:

Os cineastas negam algum tipo de censura ou direcionamento aos roteiros no interior da EMBRAFILME. João Batista de Andrade cita uma reunião em que um

diretor-geral tentou demovê-lo de um projeto ‘complicado’. Só isso. O fato é que havia outras formas de censura, bem mais sutis, raramente registradas, presente no relacionamento do cineasta com a empresa. Por exemplo, um projeto que contasse com a participação de artistas conhecidos da tevê tinha muito mais chance de obter financiamento que um outro sem esse tipo de *appeal*. Involuntariamente, essa era uma expressão de dirigismo. De censura, mas de outra ordem (Simões, 1999:193).

As formas de censura mais sutis de que fala Simões também emergiram do depoimento de Roberto Farias:

De certa maneira todo mundo que viveu no Brasil nessa época conhecia os seus limites. Havia de certa forma uma autocensura para todo mundo, não só para quem trabalhava com cinema ou estava na EMBRAFILME. Quem ultrapassava estava correndo um risco maior do que os outros (...). A autocensura existia em qualquer lugar. Agora, de qualquer maneira, não havia dirigismo, isso que é diferente, entendeu, você chegar e dizer: esse filme eu não faço porque contraria as idéias do governo. Isso não existia na EMBRAFILME (Entrevista para a autora).

Apesar de Roberto Farias negar em entrevista que tenha dito isso alguma vez na sua vida, numa ata de assembléia de 18 de setembro de 1974, provavelmente a primeira da gestão Farias, pode-se ler que, durante uma acalorada discussão sobre cinema comercial e cinema “cultural”, “O Sr. Diretor Geral aparteou dizendo que todo cinema é importante, fazendo restrições, porém, de não incentivar filmes que sejam contra as idéias do governo” (Silva, 1989, vol.II). Obviamente não é o caso aqui de “patrulhar” o ex-Diretor Geral pela sua intervenção, mesmo porque, segundo estamos insistindo,

apesar deste cineasta ter sido elemento importante da relação cineastas-Estado, havia uma convergência de interesses baseada sobretudo na defesa “superestrutural” da cultura e da indústria cinematográfica brasileiras. No entanto, é importante notar que talvez em certos momentos o Diretor Geral tenha tido que fazer seus pares *recordarem-se* da autocensura.

No livro de Inimá Simões podemos ter conhecimento de diversos filmes que tiveram problemas com a censura, desde aqueles do grupo remanescente do CINEMA NOVO até as produções de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. Em sua forma mais direta – cortes, alterações de cenas, etc – ela certamente não residia na EMBRAFILME, mas no Ministério da Educação e no Ministério da Justiça, responsáveis pela avaliação do filme quanto à faixa etária, por exemplo, o que faz com que diversos filmes produzidos pela empresa tenham problemas com a censura. Porém, segundo este autor, nos anos 70,

O cinema vive uma situação contraditória, que inibe as manifestações dos cineastas contra a Censura (...). Como manifestar-se publicamente contra o governo que mantém a Censura se ele mesmo revela tantas atenções na defesa da produção nacional? (Simões, 1999: 194).

Mas o mais interessante, e que emerge da citação anterior de Simões (1999: 193), é que de alguma forma introduz-se um outro tipo de censura, aquela contra os filmes que não tinham potencial de mercado. A preferência por atores da televisão só pode ser explicada admitindo-se que estes artistas atraíam o público e, desta forma, davam mais retorno. Tanto a revista *Veja* quanto o semanário *Opinião*, por exemplo, publicaram

artigos sobre a constrangedora presença de artistas “globais” no Festival de Gramado, o que caracterizaria um lobby indireto por *Dona Flor e seus dois maridos* e uma “intromissão da Rede Globo no cinema brasileiro” (*Opinião*, 4 de fevereiro de 1977: 20).

Enquanto aquela censura que proíbe palavrões e genitálias situava-se em Brasília, e exprimia a mão pesada do governo contra liberalidades, esta ficava ali mesmo, no Rio de Janeiro, introjetada na EMBRAFILME. Certamente, havia respaldo do governo na utilização deste outro tipo de censura na medida em que a visão de cinema e de cultura do Estado Militar passava pela conquista do mercado consumidor. Roberto Farias em 1972 já havia percebido que, pela adesão do público, lutariam cineastas e militares juntos, e utiliza-se desta identidade para tentar driblar a censura: numa reunião em julho de 73 no gabinete do general Antônio Bandeira, Roberto Farias, na ocasião presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, diz que é preciso preservar a indústria brasileira, que naquele momento já ocupa 23% do mercado, demonstrando que a censura causa prejuízo, pois os investidores tinham medo de investir em novos projetos e terem seus filmes censurados (Simões, 1999:180).

Ainda no assunto *censura*, é importante atentarmos para o que, no relacionamento dos ex-cinemanovistas com o Estado, orientou uma perigosa forma de censura: a intolerância contra a chamada *pornochanchada*. Rótulo infeliz, que não consegue dar conta das enormes diferenças entre os filmes assim chamados e que desperta desprezo imediato por alguns filmes interessantes, a designação *pornochanchada* parece ser mais

uma forma de diferenciação entre os ex-cinemanovistas<sup>10</sup> e todo o resto do cinema *não-cultural* do que um “gênero” cinematográfico. Parece também ser uma forma de, nos termos do sociólogo Pierre Bourdieu, acrescidos de algum *weberianismo*, manutenção da legitimidade do poder dentro do campo cinematográfico. Todos aqueles que não faziam parte das propostas dos ex-cinemanovistas não mereciam lugar de destaque nas importantes discussões sobre o cinema brasileiro. O resto era simplesmente pornochanchada<sup>11</sup>. Mas como delimitar realmente a diferença entre filmes como *Xica da Silva* (Carlos Diegues), *Eu te amo* (Arnaldo Jabor) e *Guerra Conjugal* (Joaquim Pedro de Andrade) de uma pornochanchada? Sempre se pode analisar um filme, é claro, pelas idéias que ele defende, e diversas vezes a pornochanchada foi acertadamente acusada de defender o machismo e o sexismo. *Xica da Silva*, porém, foi acusado igualmente de defender valores conservadores e, com muita propriedade, racistas. E como não perceber que *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos) e o jorgeamadismo em geral mostram um Brasil sem contradições, onde os problemas estruturais podem ser resolvidos na cama? Sobre *Os condenados* (Zelito Viana) Jean-Claude Bernardet já havia relativizado a distinção: era tão reacionário como uma pornochanchada. Sua crítica sobre a intolerância contra a pornochanchada é mais aguda, e mostra o quão perigosa

---

<sup>10</sup> Incluindo aí aqueles que seguiam uma orientação supostamente cinemanovista de realizar filmes “culturais” e “populares” mas que não haviam participado do movimento, como Tizuca Yamazaki por exemplo.

<sup>11</sup> Inimá Simões lembra que havia o também marginalizado cinema de José Mojica Marins. Segundo Simões (1999), contra a Censura os ex-cinemanovistas eram unidos e fortes para atuar; Mojica, isolado, tinha todos os seus filmes brutalmente cortados sem contar com muitos amigos para defendê-lo.

era essa atitude, cujo ponto crítico, segundo Bernardet, era o alinhamento do discurso dos cineastas de esquerda com a visão cultural do Estado:

Ao apoiar a atitude da EMBRAFILME contra a pornochanchada, apoiava-se algo muito mais importante: a intervenção clara e direta do Estado na orientação ideológica, estilística, temática da produção cinematográfica (1979: 55).

Provavelmente a aversão à pornochanchada aumentava na proporção de seu sucesso de público. Aquele público tão desejado pelos remanescentes do CINEMA NOVO<sup>12</sup> e tão imbuído do saber verdadeiro – afinal, segundo Cacá Diegues, “Quem possui mesmo o saber é o povo; só que ele não tem meios de exprimi-lo, por razões sociais concretas” (Diegues, 1988: 24) – preferia os apelos “mais baixos”. E, preferindo um cinema mais erótico e menos “cultural”, alimentava contradições no discurso dos cineastas: afinal, era o povo a fonte do saber ou, ao contrário, a fonte de toda a ignorância? Esta dupla visão do povo acompanhou muitos ex-cinemanovistas<sup>13</sup>, principalmente Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues, e pode ser entendida como parte de uma visão de mundo nacional-desenvolvimentista e romântica que foi compartilhada por inúmeros intelectuais e artistas de esquerda. Ao tratar do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB – Caio Navarro de Toledo atenta para o fato de que a inspiração intelectualista e de classe média dos pensadores deste instituto explica as ambigüidades na tematização das massas trabalhadoras: “Vai-se desde o lirismo populista de Vieira Pinto (‘o nacionalismo é o pensamento natural das massas’; ‘as

---

<sup>12</sup> Com a importante exceção de Ruy Guerra.

<sup>13</sup> Como veremos, Glauber Rocha tem uma relação mais contraditória com a questão do “popular”.

massas não se enganam nem se corrompem’; nas massas a ‘unidade de teoria e prática é vivida real e constantemente’) às orientações de cunho autoritário, que conferem ao Estado e às classes dominantes a direção exclusiva do processo de desenvolvimento” (Toledo, 1997: 187). Marilena Chauí detecta a mesma ambigüidade como componente da visão romântica, mas acredita que ela é constitutiva do *popular* e que caberia aos intelectuais melhor compreendê-la:

Em decorrência do verde-amarelismo, dos populismos, do autoritarismo paternalista, freqüentemente encontramos no Brasil uma atitude ambivalente e dicotômica diante do popular. Este é encarado ora como ignorância, ora como saber autêntico; ora como atraso, ora como fonte de emancipação. Talvez seja mais interessante considera-lo ambíguo, tecido de ignorância e de saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência o se conformar. Ambigüidade que o determina radicalmente como lógica e prática que se desenvolvem sob a dominação (Chauí, 1996: 124).

As críticas ao chamado cinema marginal, ou *underground*<sup>14</sup>, se davam pelo motivo contrário: a falta de comunicação com o público. Não nos cabe adentrar tão enfaticamente neste assunto, apesar da intolerância contra o cinema marginal também ser representativa do alinhamento com o discurso estatal, mas é importante comentarmos a relativização que Jean-Claude Bernardet faz a esse termo no caderno *Mais* (Folha de São Paulo) de domingo, 10 de junho de 2001. Se a pornochanchada influenciou os ex-cinemanovistas – no sentido de aumentarem a carga erótica e o

---

<sup>14</sup> Ou ainda *udigrudi*, segundo Glauber Rocha.

número de aparições de seios em seus filmes – o cinema marginal também o fez, além de, obviamente, ter sido inicialmente influenciado por estes cineastas. Filmes como *Câncer* (Glauber Rocha), *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos), *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor) e, mais recentemente, *Estorvo* (Ruy Guerra), teriam sua porção marginal. Porém, era necessário aos ex-cinemanovistas diferenciarem-se de nomes como Rogério Sganzerla e Julio Bressane, que não tinham interesse genuíno pelo povo/público e, mais uma vez, reforçarem a legitimidade do poder no campo cinematográfico.

Além de mostrar alguns importantes interesses compartilhados entre cineastas e militares, Renato Ortiz considera que o Estado conseguiu atender as demandas dos artistas envolvidos com cinema, dando-lhes a possibilidade de construírem uma cinematografia estável e bem estabelecida no mercado. Por isso,

Tem pouco significado afirmar que os cineastas do CINEMA NOVO foram cooptados pelo sistema; na realidade, a própria bandeira de CINEMA NOVO se exauriu, uma vez que suas principais reivindicações foram atendidas (Ortiz, 1985:78).

Levada ao extremo, esta afirmação significaria que os cineastas, principalmente os ex-cinemanovistas, que eram beneficiados pelo funcionamento da EMBRAFILME, estavam plenamente satisfeitos com a empresa e o governo. Apesar de o Estado ter propiciado a tão desejada industrialização do cinema brasileiro, quando perguntei a Roberto Farias se havia algo que ainda descontentava os cineastas no relacionamento com o Estado, a vigilância é imediatamente lembrada:

Todo órgão do governo era obrigado a ter um representante do SNI. Eu durante todo o tempo em que eu estive na EMBRAFILME eu resisti a nomear essa figura. Até quando eu entrei tinha, depois que eu entrei não tinha. Eles ficavam insistindo para eu nomear e eu dizia, “mas vem cá, por que é que precisa dessa pessoa?”, “ah, precisa por que o SNI tem que ter um representante, da sua confiança e da confiança do governo, etc”, e eu digo “mas eu não fui nomeado pelo governo? Então devo ser de confiança, não sou?”, “É claro, o senhor é de confiança...”. “Então pronto, não preciso botar ninguém!” Enfim, eles insistiam, eu driblava, e eu nunca botei (...). No caso do cinema, o cinema era visto por uma parte do governo com muita desconfiança. Os representantes da área de informação do governo viviam me bombardeando com pedidos de “busca”, que são pedidos de informação. Bastava sair uma nota no jornal falando mal da EMBRAFILME, eu recebia imediatamente pedidos de esclarecimento: ah, fulano de tal recebeu financiamento em detrimento de outro que queria fazer um filme histórico... eu logo recebia. Eu nomeava alguém para determinado cargo, se esse alguém tivesse um passado estudantil, eu logo recebia um pedido de informação. Então era um negócio que não era brincadeira mesmo (Entrevista para a autora).

De qualquer modo, apesar desta vigilância incômoda e da autocensura a que se auto-submetiam os cineastas, a EMBRAFILME criava um clima de otimismo quanto às possibilidades da definitiva consolidação do cinema brasileiro e quanto à independência da categoria cinematográfica (Silva, 1989). O mercado respondia bem, e cerca de 30% do público dava preferência a filmes nacionais no lugar dos filmes estrangeiros. Conquistas importantes, como a reserva de mercado, acabaram por estreitar os vínculos entre cinema e Estado na defesa de uma cultura nacional. Em decorrência deste

otimismo quanto à intervenção estatal no âmbito da cultura e seus resultados positivos, podemos encontrar desculpas para que os cineastas passem a moderar o discurso cinematográfico: já que o Estado estava fazendo sua parte no incentivo à produção, cabia aos cineastas fazer também a sua, garantindo a tranqüilidade e a permanência dos investimentos. É neste sentido que Leon Hirszman, em 1975, aposta numa *lei de prioridade*, que implicava numa mudança de postura crítica ao regime militar em troca do fortalecimento da indústria cinematográfica, de acordo com o relatado por Amâncio da Silva (1989).

Apesar de ser compreensível que os cineastas temessem perder os benefícios conquistados pelo funcionamento da EMBRAFILME, mudando um pouco a orientação crítica mais radical, também é importante considerar que dificilmente uma cinematografia pode se tornar realmente forte, independente e constante abdicando daquela que havia sido sua maior força nos anos 60: a liberdade formal e temática no tratamento dos temas e a crítica à sociedade brasileira. O fortalecimento do cinema brasileiro junto à EMBRAFILME parece caracterizar um desenvolvimento dependente, conceito das ciências humanas que tenta explicar a expansão da capacidade produtiva em economias periféricas (Alves, 1987). Desta forma, o cinema brasileiro expandiu substancialmente sua produção e seu mercado, industrializando-se, mas, na medida em que se manteve dependente de um Estado capitalista de direita e concentrador de renda, não conseguiu generalizar a produção nem dotá-la de independência, condições necessárias para que ela se mantivesse mesmo quando a EMBRAFILME não pudesse sustentar os investimentos.

O fato de a EMBRAFILME ter sido criada por um Estado de direita não significa que os filmes financiados, co-produzidos ou distribuídos tivessem essa orientação. Segundo Calil, o governo tentava não intervir diretamente na empresa, esperando que os cineastas compusessem seus grupos por si mesmos e agindo apenas quando o filme estava pronto, via censura. Porém, é inevitável que consideremos que a dependência dos cineastas desta empresa – o desenvolvimento dependente – impediu que pudessem manter-se fortes quando a dívida da EMBRAFILME praticamente paralisou suas atividades. Zuleika de Paula Bueno, por exemplo, citando Jean-Claude Bernardet, considera que com a EMBRAFILME os cineastas não conseguiram sair do espaço legal de atuação, o que revela, nos termos do sociólogo Pierre Bourdieu, a frágil autonomia do campo cinematográfico brasileiro, cuja dependência impedia o livre curso da atividade cinematográfica. Segundo a autora,

(...) incentivando e orientando a produção por meio da EMBRAFILME e de outras instituições menores, o Estado aperfeiçoaria o mecanismo burocrático de ajustamento da produção cinematográfica dentro das perspectivas da ideologia dominante. Exatamente isso era o que denunciava, já em 1975, o ensaísta, crítico e cineasta Jean-Claude Bernardet. Ele acusava a então política cinematográfica de manter velhos e conhecidos debates, centralizando, por exemplo, no produto estrangeiro, todo o mal a ser combatido, e como tal, mascarando as verdadeiras contradições internas e a legitimação de um poderoso projeto de classe adotado como um projeto de interesse nacional (Bueno, 2000: 131).

Cacá Diegues, ainda segundo Zuleika, não concorda com esta frágil autonomia dos cineastas e sua conseqüente dependência de um Estado Militar. Ele dizia que a

EMBRAFILME era democrática, aberta a todas tendências, sem jamais impor um projeto cinematográfico, atuando assim acima das classes sociais, ou ainda em nome de todas elas (idem: 151). Ele vai, desta forma, se aproximando dos valores defendidos pela ditadura, acreditando que o governo poderia ser de direita, mas não o Estado – e por conseqüência a EMBRAFILME – órgão neutro e técnico dotado de universalidade. Ele e Glauber Rocha consideravam, inclusive, que a EMBRAFILME havia sido uma conquista do CINEMA NOVO. Para Zuleika, ao contrário, o CINEMA NOVO é uma conquista da EMBRAFILME, que, trazendo-o para dentro de seu próprio funcionamento, fez com que ele substituísse seu viés mais radical pela ideologia nacionalista difundida pela própria ditadura.

Talvez “substituísse” não seja a melhor palavra. Pode-se dizer que muitos cineastas compartilharam em vários aspectos o tipo de ideologia nacionalista difundida pela ditadura com este regime, como atesta a polêmica que envolveu Glauber Rocha em sua defesa dos militares “nacionalistas”.

Eu acho que Geisel tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo e livre. Estou certo inclusive que os militares são os legítimos representantes do povo. Chegou a hora de reconhecer sem mistificações, moralismos bobocas, a evidência: Costa era quente, frias eram as consciências em transe que não viram pintar as contradições no espelho da história (...). Não existe arte revolucionária sem poder revolucionário. Não interessa discutir as flores do estilo: quero ver o tutano da raiz (...). Chega de mistificação. Para surpresa geral, li, entendi e acho o general Golbery um gênio – o mais alto da raça ao lado do professor Darci. (...) Sou um homem do povo, intermediário do cujo, e a serviço. Força total para a

EMBRAFILME. *Ordem e Progresso* (*Visão*, 11 mar 1974, citado em Ramos [org], 1987: 436).

A defesa dos militares desencadeou as críticas de Ruy Guerra, segundo as quais Glauber teria dado um “pulo à direita” (*Veja*, nº 465, 3 de agosto de 1977), e inspirou comentários de que ele estaria enlouquecendo. Prova, porém, de que seu entusiasmo por um setor supostamente nacionalista das Forças Armadas não era isolado é a entrevista de Nelson Pereira dos Santos à revista *Veja* de 27 de julho de 1977, na qual ele identifica o governo militar aos verdadeiros anseios do povo brasileiro:

Poderá não existir hoje um militar que corresponda àquilo que o Glauber imagina, mas ele está jogando com uma possibilidade bastante viável: a de que o militar brasileiro, além do projeto de nação, assumia também um projeto ligado ao povo (*Veja*, nº 464, 27 de julho de 1977: 6).

Glauber Rocha se sentiu tão próximo das idéias defendidas por Golbery que este, segundo atesta Calil e diversos comentadores do período, solicitou pessoalmente à direção da EMBRAFILME que concedesse o dinheiro necessário para a realização de *A Idade da Terra*. Segundo Calil, Roberto Farias não gostou da idéia de receber este tipo de pressão, possivelmente porque percebeu que por mais nacionalista que Glauber se mostrasse seu filme não seria exatamente um sucesso de bilheteria. Considerando o alto montante conseguido pelo cineasta, Farias tinha fortes razões para lamentar o prejuízo que ele daria à empresa.

Glauber começou a filmar *A Idade da Terra* em 1978, e quando o filme ficou pronto não se esqueceu de agradecer à empresa que o havia apoiado.

(...) contei com a colaboração do diretor geral da EMBRAFILME, Celso Amorin, que participou da finalização do filme com o máximo de interesse criativo,... Afirmo que nenhuma empresa do mundo, estatal ou privada, produziria um filme como *A Idade de Terra*, concedendo ao diretor absolutas liberdades autorais dentro dos limites financeiros e técnicos do atual estágio da indústria cinematográfica latino-americana (Amorin, 1985: 92).

Mais uma vez, reafirma-se nesta citação o caráter não-dirigista da empresa. Apesar do cinema de Glauber Rocha ser imprevisível – e prova disto é o fato de que os atores mal sabiam o que estavam fazendo, além de Glauber ter usado três montadores para as diferentes partes do filme – o cineasta já havia professado com toda a franqueza sua proximidade com o ideário nacionalista da ditadura. Dificilmente os militares ver-se-iam às voltas com uma defesa do comunismo. Os riscos mercadológicos eram enormes, mas os ideológicos nem tanto. E, efetivamente, é preciso admitir o tom ameno, verdadeiramente agradável, com que termina a entrevista entre Antônio Pitanga e o historiador Castelo Branco (que tem nome de militar) em uma das cenas “documentais” do filme. Apesar do jeito cartesiano do historiador, numa tentativa de se obter a maior neutralidade possível, sente-se que ao final há um otimismo em relação ao governo que promove a chamada *abertura*. E a “aula” é encerrada com um abraço feliz entre “entrevistado” e “entrevistador”.

Nem tudo foi tranqüilo na relação de Glauber com os militares. Segundo matéria no especial sobre o diretor disponibilizado pelo *Jornal do Brasil Online* ([www.jb.com.br/destaques/glauber](http://www.jb.com.br/destaques/glauber)), Glauber tinha um prontuário exclusivo no DOPS

que o acusava de comunista, de denegrir a imagem do Brasil no exterior e que recomendava sua prisão logo que ele regressasse do exílio. Porém, segundo Luiz Antônio Ryff e Alexandre Werneck, autores da matéria, ao longo dos anos sua imagem junto aos militares vai mudando, ele passa de subversivo a inofensivo, e num telex de 2 de abril de 1976 a ordem de prisão ao cineastas caso ele volte ao Brasil é suspensa. De acordo com o texto do *JB Online*,

(...) o prontuário vai ficando mais suave à medida que vai terminando. As críticas não são atenuadas, elas param de ser feitas. Em vez de relatórios de suas ações, o material vai se restringindo a recortes de jornal, cada vez menos comentados. É o que acontece com a reportagem de O Globo sobre o encontro entre Glauber e o presidente João Figueiredo, em fevereiro de 1981. O encontro era mais um episódio que mostrava a aproximação entre Glauber e o regime que ele combateu e por quem foi perseguido. Na entrevista dada em Portugal, onde Glauber passou os últimos anos de sua vida - veio para o Brasil só na véspera de morrer - o cineasta dizia que Figueiredo poderia se tornar 'o líder do Terceiro Mundo', e acenava com a possibilidade de entrada no PDS, partido do governo. 'Foram 30 segundos', disse Glauber na entrevista. 'Mas 30 segundos em que vi Figueiredo a 20 centímetros. E aí olhei bem a cara dele. Foi o maior close-up que fiz em toda a minha vida. Vi na cara dele o sofrimento e a grandeza do Brasil'.

Hoje, quando os vinte anos de sua ausência são lembrados, é realmente triste ler uma figura como Olavo de Carvalho, “filósofo” e colunista da revista *Época*, defendê-lo contra a esquerda brasileira que o criticou pela aproximação com os militares, citando uma fala sua segundo a qual “Neste país não há esquerda, nem direita, nem

nada. Aqui só há uma coisa séria em matéria de política, que é o Exército. Ele é o verdadeiro partido político, que merece respeito, é organizado, defende os interesses nacionais. O resto é conversa fiada” (*in Época*, 3 de setembro de 2001: 50). Para Olavo de Carvalho, conservador manifesto e adepto de inusitadas teorias conspiratórias,

Glauber (...) nem se vendeu, nem enlouqueceu, nem fingiu. Apenas percebeu duas verdades óbvias. Primeira: as Forças Armadas são a espinha dorsal da nacionalidade e a única instituição que nunca se aliou, nem mesmo taticamente, a qualquer interesse antinacional. Segunda: a esquerda brasileira, por trás de sua pose nacionalista, é financiada e manipulada por fundações americanas (*in Época*, 3 de setembro de 2001:50).

Os interesses culturais nacionalistas, populares e industriais que professam os cineastas e o Estado Militar articulam-se em torno de um objetivo comum: a conquista do mercado consumidor, formado idealmente pelo povo e fundado na defesa dos valores nacionais. Desta forma, há uma identificação povo/público que orienta muitos dos filmes de cineastas originalmente ligados ao CINEMA NOVO e que, nas palavras de Renato Ortiz, despolitiza a discussão cinematográfica e estética em geral (Ortiz, 1985). As origens desta identificação entre público e povo remontam ao cinema dos anos 50. Quando, nos anos 70, torna-se claro que a EMBRAFILME é parte do projeto cultural militar de valorização do povo enquanto público e mercado consumidor, a questão do cinema popular é reencampada pelos cineastas “nacionalistas” em novos termos e a partir de novas definições, materializada na relação destes cineastas com a EMBRAFILME.

### III. 1. O PROJETO NACIONAL-POPULAR DOS ANOS 50 E 60

Os cinemanovistas queriam fazer um cinema que fosse dirigido ao povo brasileiro, que falasse de temas nacionais e que tivesse uma função política: a transformação da sociedade brasileira em benefício das camadas populares.

Já na década de 1950 a idéia de um cinema popular adquire importância. A valorização do popular está intimamente ligada à necessidade dos filmes retratarem o povo brasileiro, como diz o crítico Alex Vianny sobre o filme *Favela dos meus amores*, de 1934. O interesse em se fazer uma cinematografia realmente “nacional” é ainda anterior, e data das primeiras décadas do século XX. Segundo Bernardet e Galvão (1983), nem todo filme brasileiro era considerado “nacional”; para sê-lo, era necessário que mostrasse o que é “nosso”, ou seja, nossos costumes, nossas belezas naturais, nosso estilo de vida, definição que já havia permeado a Atlântida. Nos anos 50 e 60 a adesão a um cinema nacional e a preocupação com o povo brasileiro se conjugam, e podemos dizer que os cineastas, pelo menos os considerados mais “progressistas”, ou seja, interessados em compreender a sociedade brasileira no processo de desenvolvimento nacional em curso, expressam-se em termos de um cinema *nacional-popular*.

Nos anos 50, no entanto, a questão da linguagem não era tocada, e os cineastas e críticos concentravam-se apenas na discussão do conteúdo nacional-popular. É o que revela a frase de Lima Barreto, diretor de *O Cangaceiro*, citada em *Introdução ao Cinema Brasileiro* de Alex Vianny com o objetivo de ilustrar o que seria uma posição cinematográfica conseqüente e verdadeira:

E, enquanto não descobrimos, para expressá-los, os nossos temas, dentro do próprio, do nosso, do conceito estético-filmico-cinematográfico eminentemente matuto-caipira-caboclo-campeiro-sertanejo, como quereria Mario de Andrade e querem os raros homens de cultura do Brasil, não encontraremos a forma áudio-

visual de generalizar, de disseminar a nossa cultura – incipiente, sim, mas autêntica, verdadeira, irretorquível. Quem pensa de maneira diferente é burro e antipatriota (Viany, 1993: 109).

É, sem dúvida, um nacionalismo um tanto quanto autoritário e engessado, que não admite desvios e que postula com certo dogmatismo o que seriam os caminhos verdadeiramente nacionais do cinema brasileiro, desautorizando as críticas. Algo deste “fechamento” ideológico nacionalista será encontrado na defesa de filmes nacionais-populares pelos cinemanovistas nos anos 70, conforme veremos adiante.

É o CINEMA NOVO nos anos 60 que procura dar ao conteúdo nacional-popular uma forma nacional-popular, utilizando criticamente os dados da cultura popular brasileira (Bernardet e Galvão, 1983).

Para se articular o conceito de nacional ao conceito de popular uma certa elaboração teórica é necessária. Ao contrário do que imaginavam muitos cineastas do período<sup>15</sup>, o nacional-popular não pode ser encontrado em estado bruto na realidade de uma sociedade, mas é historicamente produzido pelo intelectual. Marilena Chauí trata deste e de outros assuntos no livro *Conformismo e Resistência* (1996). Segundo a autora, a dimensão da cultura popular é constituída de práticas locais e temporalmente determinadas, dispersas no interior da cultura dominante, dotada de lógica própria e cuja lógica é dada pela ação. É regressivo considerá-la como uma totalidade orgânica:

---

<sup>15</sup> Ver BERNARDET, J.C., GALVÃO, M.R., *O nacional e o popular na cultura brasileira*.

(...) há no Popular algumas determinações que o distinguem do Nacional, dificultando sua assimilação imediata a este último, tanto assim que a “nacionalização” do popular (...) exige um longo processo de domesticação e, muitas vezes, “políticas culturais” (...). No Nacional prevalece um modo de lidar com as diferenças e com a alteridade que favorece a unificação (Chauí, 1996: 116).

Nacional e Popular diferem, portanto, logo de saída, na medida em que este é expressão da particularidade da ação circunscrita a um espaço e tempo e aquele é expressão de uma totalidade que existe antes no plano da teoria do que na ação e no espaço propriamente ditos. Estes conceitos só podem ser articulados se se fizer com que o conceito de popular deslize para o de nacional, uma operação que, ainda segundo Marilena Chauí, é operada pelo Estado:

(...) é preciso admitir que a exterioridade – o nacional – comporta interioridade, e que a interioridade – o popular – comporta exterioridade. A unificação dessas duas instâncias determinadas ou particulares só poderá ser feita por um terceiro termo, transcendente a ambos e dotado de universalidade: o Estado nacional, fundado na soberania popular. Assim, é o Estado, finalmente, que define o nacional-popular (Chauí, 1996: 106).

É, portanto, a pretensa “universalidade” do Estado, sua aparência enquanto representante geral da nação que permite articular o plano particular – o Popular – com o geral – o Nacional: só o Estado liberal, na medida em que aparece como representante de cada indivíduo particular e ao mesmo tempo como defensor da coletividade pode desempenhar este papel. As esquerdas intelectuais e artísticas dos anos 50 e 60, ao pretenderem ser expressão do *nacional-popular*, aceitam esta elaboração

teórica mediada pelo Estado como realidade, dando à sociedade brasileira uma organicidade que só existe em teoria, já que por definição o Popular e o Nacional deveriam chocar-se enquanto lugares de interesses e práticas diferentes, senão antagônicas.

Jean-Claude Bernardet, em artigos escritos durante a década de 1970 e reunidos no livro *Trajatória Crítica*, procura compreender a relação entre os cinemanovistas e a EMBRAFILME a partir da constatação de que desde os anos 50 os setores de esquerda vêem o Estado como expressão da nação como um todo (1979: 44), ou seja, como aquela instância que por definição deve defender a coletividade – visão esta que depende, sem dúvida, de uma certa aceitação da sociedade brasileira como organicidade. Na mesma direção, José Mário Ortiz Ramos, no livro *Cinema, Estado e Lutas Culturais* (1983), mostra que a maioria dos cineastas sempre havia tentado fazer com que o cinema se tornasse parte da esfera de assuntos econômicos do Estado. Não é preciso ir muito longe para aceitar esta identificação dos cineastas com o Estado, que, segundo procuramos mostrar, é indissociável da aceitação do conceito de nacional-popular: basta dar voz aos principais atores desta história. Nelson Pereira explicita a crença no Estado no pré-64 como o agente transformador da sociedade brasileira em depoimento para Marcelo Ridenti:

Perguntado sobre as discussões no interior do CINEMA NOVO, Nelson Pereira respondeu-me que debatiam, ainda no pré-64, “em primeiro lugar, cinema. Os filmes, os projetos, os roteiros. Em segundo lugar, a política do cinema. Era uma visão pragmática mesmo (...). A coisa que ocupa a cabeça mais tempo é: de que

forma estabelecer um sistema de trabalho que tenha recursos etc. Aquela era a época do pensamento nacionalista, a relação com o Estado. E o Estado, de repente, virou de extrema direita” (Ridenti, 2000: 94).

Carlos Augusto Machado Calil, Diretor de Operações Não-Comerciais na EMBRAFILME durante a gestão de Celso Amorin, confirma:

Essa questão não deve ser tratada como alguns tratam, “os cineastas foram cooptados pelo Estado”, isso é uma coisa meio ingênua. Havia uma convergência, que não era uma cooptação simples, banal, troca de dinheiro, era uma convergência real de troca de interesses ideológicos, havia uma aproximação ideológica entre o regime militar da abertura e os artistas de esquerda, que era a defesa do nacionalismo e a escolha do capital estrangeiro, do cinema estrangeiro, como o inimigo comum (Entrevista para a autora).

Não apenas os artistas e intelectuais de esquerda viam o Estado como agente de transformação da sociedade brasileira. Entre as camadas populares generalizava-se também esta idéia, e Marilena Chauí confirma que muitas manifestações populares manifestam a crença no Estado como “bom” (1996). Duas constatações devem vir juntar-se a esta para melhor compreendermos o período estudado: em primeiro lugar, nos anos 50 e início dos anos 60 o Estado efetivamente parecia que transformaria a sociedade brasileira com políticas desenvolvimentistas. Em segundo lugar, é da natureza do Estado apresentar-se como representante do interesse geral; é uma aparência necessária, e, portanto, uma aparência real.

Os jovens intelectuais e artistas brasileiros, articulados a partir de uma ideologia nacionalista que era viva e formadora de uma práxis cultural, se lançaram à tarefa de ensinar o povo e prepará-lo para a construção da nação, conforme relata Daniel Pécaut (1990). Desta forma, segundo este autor, o nacional-popular da geração de 1954-64 definia-se a partir da articulação das idéias de Intelectuais, Povo e Nação (idem).

Muito se falou a respeito da visão estreita da cultura popular como alienação que o CINEMA NOVO praticava nos anos 60 e que desembocaria no seu oposto no final dos anos 70, ou seja, na valorização acrítica desta cultura<sup>16</sup>. Uma leitura como esta pode sem dúvida ser feita para um filme como *Cinco vezes favela*, organizado pelo CPC da UNE e composto de cinco episódios dirigidos por Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues e Leon Hirszman. Ismail Xavier (1983), porém, relativiza a crítica, de mesmo teor, que costuma recair também sobre *Barravento*, de Glauber Rocha. Para o pesquisador, a composição da imagem minimiza os efeitos de uma parcela dos diálogos e do enredo que enfocam a religião popular sob a ótica da alienação. Desta forma, antes de analisar a religião como impedimento à transformação, o filme a problematiza, tornando-se, obviamente, mais interessante, não apenas porque não impõe um diagnóstico sobre a realidade mas porque, desta forma, faz com que o espectador tenha um pouco mais de trabalho na elaboração de suas conclusões sobre o filme.

---

<sup>16</sup> Esta mudança de perspectiva será analisada nos capítulos subseqüentes na sua relação com a Embrafilme e, a partir daí, com o Estado e o mercado.

Ismail Xavier exalta as qualidades de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* pelos mesmos motivos, ou seja, pela sua visão dialética que “se recusa a descartar a representação construída pelas classes dominadas e, ao mesmo tempo, procura questionar, por dentro, a face tradicionalista dessa representação em nome da história” (1983: 118). Em relação à *Barravento*, *Deus e o Diabo* expõe esta dialética entre a valorização-desvalorização do popular de modo mais facilmente observável e, ao mesmo tempo, de forma bem mais complexa. Sua relação contraditória com o popular expressa-se, por exemplo, segundo Xavier, na convivência do cordel (popular) com a música de Villa-Lobos (erudita), e o pesquisador atenta para o fato de que, na famosa seqüência final, “Não é apenas o mar que substitui a caatinga. É também a peça musical erudita que substitui o cantador” (idem: 91). Porém, se a metade *popular* é problematizada, o lado *nacional* de Glauber Rocha não deixa de manifestar-se arrebatadoramente: o proclamado nacionalismo de Villa-Lobos, que já havia servido ao *Descobrimento do Brasil* de Humberto Mauro, não deixa dúvidas sobre o sentimento de nação que tomava conta do cineasta.

O importante, porém, é destacar que a convivência do erudito com o popular – acertadamente não identificado por Glauber Rocha à cultura de massas – revela os termos de uma apreensão complexa da cultura brasileira que tende a ser esvaziada no decorrer da década de 70, quando a articulação entre cineastas e Estado a partir da EMBRAFILME se faz pela rejeição ao “elitismo” cinematográfico e à alta cultura em nome de um pseudo-interesse genuíno no que seria o nacional-popular. *Pseudo*, pois, como observa Sérgio Paulo Rouanet, “O que ameaça a sobrevivência da literatura de cordel não é *Finnegan’s Wake*, e sim a telenovela” (1992: 130), ou seja, a ameaça à

cultura popular não vem da alta cultura, nacional ou estrangeira, mas da cultura de massas, nacional ou estrangeira. Para o ensaísta,

(...) a alta cultura e a cultura popular são as duas metades de uma totalidade cindida, que só poderá recompor-se na linha de fuga de uma utopia tendencial. No meio tempo, elas têm de manter-se em sua autonomia, pois seria tão bárbaro abolir a cultura popular, onde habita a memória da injustiça, como abolir a alta cultura, onde habita a promessa de reconciliação (idem: 130).

### III. 2. ROMANTISMO E IRRACIONALISMO

Na recusa ao cinema estrangeiro, na busca de um cinema de caráter nacional e popular, na crença no Estado e no desenvolvimento burguês/democrático como elementos de transformação da sociedade brasileira, o CINEMA NOVO pode ser relacionado a dois conceitos que expressam estilos de pensamento, visões de mundo, e aos quais, na verdade, já foram devidamente relacionados: o romantismo revolucionário exposto por Marcelo Ridenti em *Em busca do povo brasileiro* (2000), descrito como ideário coletivo comum à maioria da esquerda intelectual e artística nos anos 60 e 70; e o irracionalismo brasileiro, identificado por Sergio Paulo Rouanet em *As razões do iluminismo* (1992).

Marcelo Ridenti, apesar de mencionar um certo caráter autoritário presente em todo e qualquer romantismo, dá mais importância ao seu caráter progressista, quando relacionado a um ideal revolucionário. Nem poderia ser diferente: ao deter-se sobre manifestações artísticas de esquerda nos anos 60 e 70 não haveria motivo para

identifica-las pelo seu caráter conservador, afinal, conservador era o Estado militar, contra o qual elas se insurgiam. Quem luta contra um Estado autoritário de direita e concentrador de renda em nome de melhores condições de vida para o povo não pode ser classificado também como direita, sob pena dos conceitos perderem a materialidade que têm. Assim como hoje, sempre foi possível diferenciarmos esquerda e direita e sempre o será enquanto persistir o modo de produção capitalista. O que interessa aqui, no entanto, é atentarmos para a possibilidade de a prática revolucionária romântica, na medida em que tem um componente autoritário, poder explicar em parte a convergência ideológica e de interesses entre o Estado Militar e os cinemanovistas que Carlos Augusto Machado Calil fez questão de explicitar, e que se manifesta explicitamente em termos da defesa de um cinema dito nacional-popular.

Com relação à valorização do nacional-popular pelo romantismo, Marilena Chauí explica em que medida ela é um recorte interessado da realidade, apesar de ocultar o aspecto histórico e “ideológico” deste recorte:

Com o Romantismo, delineiam-se os traços principais do que se tornou a Cultura Popular: primitivismo (isto é, a idéia de que a cultura popular é a retomada e preservação de tradições que, sem o povo, teriam sido perdidas), comunitarismo (isto é, a criação popular nunca é individual, mas coletiva e anônima, pois é manifestação da Natureza e do Espírito do Povo) e purismo (isto é, o povo por excelência é o povo pré-capitalista, que não foi contaminado pelos hábitos da vida urbana – na Europa, são os camponeses que, vivendo próximos da Natureza e sem contato com estranhos, preservaram os costumes primitivos em sua pureza original; na América Latina são os índios, “raíces de America”). Compreende-se,

então, porque o Romantismo será fonte inesgotável de populismos. Afirmando a bondade natural e a pureza sentimental do povo anônimo e orgânico, o Romantismo localiza a Cultura Popular: é a guardiã da tradição, isto é, do passado (Chauí, 1996: 20).

Valoriza-se, desta forma, uma suposta unidade da Nação representada por seu *povo*, ora inculto, devendo ser guiado pela vanguarda ou pelo Estado – idéia presente em muitos filmes dos anos 60 – ora fonte da sabedoria, guardião do conhecimento que se funda na experiência acumulada desde tempos primevos – idéia típica do cinema dos anos 70 que se articulou em torno da ideologia oficial-estatal de nacional-popular. Porque estes dois lados, o povo inculto (e portanto alienado) e o povo sábio, são metades de uma mesma visão de mundo que dota a sociedade de uma organicidade. O depoimento de Carlos Diegues confirma:

O cinema brasileiro deixou de ser uma crônica da sociedade brasileira, deixou de ser um estereótipo, um pasticho, e passou a adotar uma visão antropológica do *homem brasileiro*, penetrando na *alma do homem brasileiro*. Eu acho, de fato, que o CINEMA NOVO não se integra na cultura brasileira; acho que, neste momento, o CINEMA NOVO é como que o *espírito universal da cultura brasileira*, é aquele instrumental cultural que detém hoje o maior índice de representatividade de uma antropologia brasileira (*in* Viany, 1999: 113, grifos meus).

Para Roberto Romano, no livro *Conservadorismo romântico – origem do totalitarismo*, o caráter autoritário do romantismo está impresso na sujeição da idéia a uma prática, seja ela revolucionária ou não. Segundo o autor, nos anos 50 e 60 no Brasil expandiu-se intensamente a atividade intelectual “posta a serviço de...” (1981: 8/9), da qual não

escapou nem a arte, nem a filosofia, nem a religião. A *práxis* é, desta forma, instrumentalizada, perdendo sua relação mais profunda com a vida em nome de um pseudofim.

O filósofo Theodor Adorno renunciava a uma análise da função da arte na sociedade moderna por suspeitar da submissão da arte a finalidades estritas, segundo Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda* (1993: 36). Para Bürger, a ameaça de perda da autonomia da arte perante as finalidades costuma ser mérito de regimes autoritários e das classes dominantes. Uma das hipóteses sobre o cinema que podemos formular a partir de seu livro é que a necessidade desta forma de arte se justificar pela submissão à prática (seja politizar, educar ou divertir) decorre da intensa divisão de trabalho que marca seu processo de produção, ou seja, do seu caráter eminentemente capitalista. De qualquer forma, a submissão da arte a uma determinada função seria uma atitude mais característica das forças que visam à manutenção da ordem. As vanguardas artísticas foram revolucionárias por libertar a arte de uma função específica e reintegrá-la à práxis de um modo mais profundo e menos imediato, criticando para tanto a própria instituição arte. “Quando arte e práxis formam uma unidade (...) já não se pode reconhecer uma finalidade da arte” (Bürger, 1993: 92/93). Desta forma, a renúncia à intervenção imediata na realidade emerge como a forma adequada de resgatar a totalidade humana (idem: 86).

Fredric Jameson, no livro *Marxismo e Forma*, ao discorrer sobre Plekhanov e sua obra *Arte e vida social*, mostra que para este autor a visão utilitária da arte e a “disposição

alegre” para participar de lutas sociais manifestam-se mais fortemente quando há empatia entre artistas e uma parte considerável da sociedade, assim como uma certa adesão a uma ”visão de mundo” existente nesta sociedade por parte destes artistas. A insistência na arte pela arte aparece quando os artistas estão em desesperado desacordo com o contexto social em que vivem (Jameson, 1985: 294). Assim, a visão da arte como finalidade nos anos 60 – pela transformação do Brasil, pela Revolução, pelo desenvolvimento nacional – explicitaria uma adesão dos artistas ao seu contexto, ou seja, uma adesão ao clima nacional-desenvolvimentista a partir de uma prévia identificação com esta maneira de se pensar a sociedade brasileira.

Caio Navarro de Toledo nos fala, de certa forma, de um componente que podemos considerar *romântico* no ISEB, tornando explícito antes, no entanto, o autoritarismo latente do que seu caráter revolucionário. O Instituto Superior de Estudos Brasileiros procurava elaborar um *saber*, mas um saber engajado, comprometido imediatamente com a realidade e, portanto, com a finalidade explícita de transformá-la. O radicalismo desta posição chega, segundo Toledo, a reduzir toda atividade científica a razões de ordem programática (1997: 68).

Além da submissão do conhecimento a uma finalidade, o ISEB e o CINEMA NOVO aproximam-se ao recusar teorias produzidas nos centros cosmopolistas, que não teriam contato com a realidade de um país subdesenvolvido. Somente os “nacionais” estariam habilitados a pensar a superação do subdesenvolvimento, sendo necessário para isso a elaboração de uma teoria nacional (Toledo, 1997: 69). Os cinemanovistas

também recusavam a adesão a um cinema cosmopolita, adequado apenas à realidade européia e norte-americana, sob pretexto da incapacidade deste cinema para dar expressão aos problemas brasileiros. Não caberia circunscrever esta forma de pensamento *anticolonialista* apenas à década de 1960, o que faria com que a observação não se estendesse aos anos de atuação da EMBRAFILME: em 1974, Alex Viany interpela Nelson Pereira dos Santos e critica-o por *Quem é Beta*. “o filme que você fez, para mim, é colonizado! É um filme diletante! Eu acho realmente um filme do ‘barato!’” (Viany, 1999: 218).

Marcelo Ridenti também explicita o anticolonialismo de Glauber Rocha. Em carta, o cineasta afirma que as interpretações sociológicas, antropológicas e econômicas não são adequadas para se pensar os problemas brasileiros, que pediam orixás e misticismo para serem compreendidos e transformados (Ridenti, 2000: 286). Na sua admiração e crítica ao tropicalismo de Caetano Veloso, Glauber revela mais uma vez a rejeição ao que vem de fora:

(...) Glauber prezava no tropicalismo o que ele tinha de inventivo, anticonvencional e irracional em sua brasilidade e auto-afirmação cultural do Terceiro Mundo – mas combatia o que achava ser a americanização também presente no movimento. Há uma frase sugestiva de Glauber nesse sentido, na referida carta a Cacá Diegues: “Caetano se reaproxima através de John Lennon mas não tenho o menor interesse em John Lennon, apesar de ter o maior interesse por Caetano” (Ridenti, 2000: 272).

Argumentando com Sérgio Paulo Rouanet no texto *O novo irracionalismo brasileiro*, contido no livro *As razões do Iluminismo*, Glauber não percebe que não são as belas versões, embora não melhores do que as originais, de *For no one* ou *Help* que fazem Caetano Veloso ser mais ou menos brasileiro ou que, mais importante, não é a nacionalidade de uma teoria ou manifestação artística que lhe dá valor enquanto consciência crítica.

O texto de Rouanet mostra que tanto a recusa a uma teoria ou manifestação artística estrangeira quanto a validação destas apenas na medida em que forem nacionais é uma atitude conservadora, apesar de estar freqüentemente travestida de libertária. No âmbito da defesa da cultura nacional, o irracionalismo brasileiro se manifesta na recusa equivocada à cultura estrangeira:

Pois é isso que importa: uma cultura relevante para o nosso país, e a esta não cabe exigir nem passaporte nem atestado de naturalização. Todos preferem uma cultura autêntica a uma cultura alienada, mas a cultura autêntica pode ser estrangeira, e a cultura brasileira pode ser alienada. Se a cultura é verdadeiramente universal, ela é *ipso facto* brasileira: Mozart é tão relevante para o Brasil como se tivesse nascido na ilha de Marajó, e Sílvio Santos é tão irrelevante como se tivesse nascido em Reikjavik. Contaminada pelo irracionalismo, a tese anticolonial tem uma orientação xenófoba contra a cultura estrangeira, sem que se pergunte se ela é ou não válida, se ela pode ou não contribuir para o nosso próprio enriquecimento cultural (Rouanet, 1992: 128).

Na esfera da teoria, segundo os termos colocados anteriormente pelo ISEB, o irracionalismo brasileiro apenas admite como válida uma teoria brasileira. Para Rouanet,

(...) importa pouco se as teorias são ou não nacionais: se elas forem nacionais e conservadoras, darão acesso a um Brasil com palmeiras, mas sem luta de classes; se forem estrangeiras mas críticas, darão acesso a um Brasil cheio de contradições e, portanto, como algo a ser transformado, o que não impede que os buritis continuem ondeando ao vento (idem: 129).

O irracionalismo, segundo o autor, apropria-se não só do anticolonialismo, mas também do antielitismo e do antiautoritarismo, tendências do racional que infelizmente mostram-se permeáveis ao discurso irracionalista. Este discurso, para Rouanet, é característico da direita na maioria dos países em que emerge, mas no Brasil ocorre o curioso fenômeno de ser encampado por pessoas que se consideram de esquerda, ou pelo menos que fazem oposição á ordem estabelecida. Existiria, assim, uma convergência ideológica entre direita e esquerda quando esta toma para si o discurso irracionalista, revestindo-o, enganosamente, de uma aura libertária, que se manifesta, por exemplo, na recusa à cultura e à ciência estrangeiras, recusa esta que, na verdade, é para Rouanet profundamente autoritária.

Renato Ortiz nos fala de uma possível origem do anticolonialismo irracionalista e sua explicação procura dar conta desta aproximação ideológica entre esquerda e direita no Brasil, nos ajudando portanto a entender a aproximação dos cinemanovistas com o Estado a partir da EMBRAFILME nos anos 70:

Toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença. Poderíamos nos perguntar sobre o porquê desta insistência em buscarmos uma identidade que se contraponha ao estrangeiro. Creio que a resposta pode ser

encontrada no fato de sermos Terceiro Mundo, o que significa dizer que a pergunta é uma imposição estrutural que se coloca a partir da própria posição dominada em que nos encontramos no sistema internacional. *Por isso autores de tradições diferentes, e politicamente antagônicos, se encontram, ao se formular uma pergunta para o que seria uma cultura nacional* (Ortiz, 1985: 7, grifo meu).

Seria problemático, porém, não atentarmos para uma diferença de postura dos cinemanovistas com relação à cultura estrangeira e cultura popular nos anos 60 e nos anos 70. Diversos filmes daqueles jovens que haviam sido integrantes do CINEMA NOVO expressam uma transformação com relação ao tema e ao tratamento do tema. Um dos motivos que fez do CINEMA NOVO um dos movimentos cinematográficos mais importantes da história do cinema, e talvez isso se encontre muito mais em Glauber Rocha do que em qualquer outro cineasta, talvez em Ruy Guerra também, é o fato dele ter estabelecido diálogo com as vanguardas européias. O anticolonialismo proclamado por Glauber Rocha não correspondia exatamente à prática dos jovens cinemanovistas da década de 1960. A recusa a uma linguagem “cosmopolita” pode ser vista mais claramente conforme se avança nos anos 70. Da mesma forma, na década de 1960 os cinemanovistas não efetuam apenas uma transposição dos elementos da cultura popular, mas reelaboram criticamente estes elementos (Bernardet e Galvão, 1983: 157). É nesta reelaboração que os filmes acabam ficando inacessíveis ao público a que se dirigem, sendo considerados elitistas. Nos anos 70 os cineastas parecem tomar os elementos da cultura popular como um dado que se deve transpor para a tela sem a interferência do artista, como se existissem na realidade em estado bruto, já que o povo, fonte do saber, deve falar por si mesmo. Mais uma vez, vemos o irracionalismo

brasileiro proclamado por Rouanet manifestar-se nos cinemanovistas, agora na vertente antiautoritária: invocar uma teoria, processar portanto uma elaboração teórica, em nome do saber e da competência, se torna autoritário, e manifesta-se desconfiança com relação ao papel dos intelectuais, portadores da teoria, e que portanto estariam colaborando para a manutenção das hierarquias sociais. Para o autor, o antiautoritarismo realmente libertário “significa o repúdio a um sistema social de dominação em grande parte fundado na ignorância dos dominados, mas não o repúdio à autoridade do saber” (1992: 145).

### III. 3. O POVO NAS SALAS: A ÊNFASE COMERCIAL

A busca de um cinema nacional-popular operada pelos ex-cinemanovistas nos anos 70 traduz-se industrialmente na defesa de um cinema que falasse ao povo, definido abstratamente enquanto público. Desta forma, a valorização de um cinema mais *comercial* no interior da EMBRAFILME era parte inalienável desta nova fase nacional-popular cinematográfica, na medida em que muitas vezes viu-se na conquista do público o caminho para se encontrar o povo.

Apesar de Carlos Augusto Calil recusar-se a ver a EMBRAFILME como um banco, seu depoimento revela a importância que era dada ao comércio cinematográfico no interior da empresa:

Quando eu fui convidado para trabalhar na EMBRAFILME em 79 eu fui Diretor de Operações Não-Comerciais, que era uma maneira muito preconceituosa de falar

de cultura. O cargo era de fato de Diretor de Assuntos Culturais, mas isso era um palavão dentro de uma visão de mercado da empresa, uma visão um pouco preconceituosa em relação à cultura, então o cargo era Diretor de Operações Não-Comerciais, como se a cultura fosse uma operação não comercial.

José Mário Ortiz, em seu livro *Cinema, Estado e Lutas Culturais* considera que a ênfase no cinema comercial não era ocultada no interior da empresa, o que possibilitou que o Estado neutralizasse os cineastas críticos ao regime que, de uma forma ou de outra, também aderiram à idéia de retorno comercial (1983). Desta forma, muitas iniciativas críticas e originais do cinema brasileiro foram pervertidas no contato com Estado, que diluía o potencial crítico da cinematografia brasileira (Bernardet, Xavier, Pereira, 1985). É neste sentido que Jean-Claude Bernardet dirá sobre o 1º Congresso da Indústria Cinematográfica, de 1972: “Substituindo os cineastas de roupas hippies por congressistas de terno e gravata, ele mostrou que a expressão ‘Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça’ é coisa do passado” (Bernardet, 1978).

Sobre o X Festival de Brasília, a revista *Veja* mostra tendência semelhante, excluindo porém um único ex-cinemanovista das preocupações com o mercado:

Em sua atual etapa, ele (*o Festival de Brasília*) se mostra basicamente interessado no marketing do cinema brasileiro. Nunca se tinha ouvido, tantas vezes, a referência ao filme como um ‘produto’ a ser vendido. Os assuntos discutidos em quase todos os simpósios geraram, no fundo, em torno de um só núcleo: a conquista do mercado (...).

(...) a ênfase nos aspectos técnicos ou mercadológicos se destinou a esvaziar a discussão de quaisquer outros aspectos. A maior parte dos cineastas estava perfeitamente à vontade dentro dessas coordenadas, que se poderia rotular a 'era pós-EMBRAFILME' (...).

Inteiramente às voltas com seus problemas de produção ou mercado, poucos dos cineastas presentes puderam revelar preocupações com o debate de idéias. Nesse sentido, a liderança absoluta coube sem dúvida ao veterano Ruy Guerra (...). Vitimado, nos últimos anos, por repetidos cerceamentos a seu trabalho, Guerra se mostrou bastante preocupado com certas posições ultimamente assumidas por parte dos intelectuais brasileiros, notadamente seu colega Glauber Rocha: 'Ele deu um pulo para a direita', afirma, sem tergiversar. (*Veja*, n° 465, 3 de agosto de 1977: 96/97).

Não estamos mais nos anos 60, os tempos efetivamente mudaram. É preciso, no entanto, compreender de que modo o próprio funcionamento da empresa favorecerá o cinema comercial e, da mesma forma, analisar a adesão dos ex-cinemanovistas a este tipo de cinema, atentando para o fato de que ela será feita em nome de um compromisso do cinema com um certo ideal nacional-popular.

Como já foi citado anteriormente, as regras de financiamento da empresa privilegiam o diretor consagrado, além de atentar para as normas da censura (Silva, 1989). Para Amâncio da Silva, não há, neste momento, julgamentos qualitativos ou ideológicos dos projetos, apenas a escolha do filme a ser financiado a partir de um critério de pontuação de acordo com as comprovadas capacidades do diretor ou do

produtor, o que em nada informa sobre o filme que vai se ver (1989)<sup>17</sup>. Este autor considera que a ênfase comercial da empresa, principalmente em decorrência das atividades da distribuidora, ameaçará produtores independentes pela concentração da atividade cinematográfica num órgão estatal complexo e comercialmente eficiente:

A idéia de um cinema comercial, voltado diretamente para o mercado e associado ao aparelho de Estado aponta para um modelo concentracionista, de pequenos grupos e grandes investimentos e ameaça produtores independentes, atuando numa faixa de menor disponibilidade de recursos, abertos a um maior número de tendências e disputando o terreno de exibição de segunda linha e sua legitimação comercial (Silva, 1989).

Bernardet também acredita que a ênfase comercial se manifesta na marginalização de uma linha de produção média (não necessariamente “independente”), já que a tendência dominante do fim dos anos 70 é a concentração da produção em poucos filmes de alto custo e muito rentáveis (1979: 93):

Na gíria profissional, usa-se hoje a expressão ‘cinemão da EMBRAFILME’ para designar uma das tendências mais fortes da atual produção. Esse cinemão não é necessariamente co-produzido pela EMBRAFILME, mas recebe seu apoio, e encontra seu modelo em filmes como *Xica da Silva* e *Dona Flor e seus dois maridos*: um jeito de superprodução, erotismo elegante ‘artisticamente’ justificado (não é o sexo ‘grosso’ da pornochanchada), algo de popular, êxito de bilheteria e público

---

<sup>17</sup> É claro, porém, que a escolha de um filme pela segurança de retorno é sempre ideológica, que apenas aparentemente tem status de objetividade.

pertencentes a várias faixas sociais, etárias, etc. Algo que consolide a marca 'Cinema Brasileiro'. Uma concepção industrial do cinema (1979: 93).

O cineasta Cacá Diegues contesta a existência de um suposto “cinemão” da EMBRAFILME – pois os considerados grandes filmes brasileiros custavam uma ninharia perto do grande cinema internacional – e nega sua filiação a ele: “Não estou com o cinemão, nem com o cineminha, nem com a terceira posição. Eu sou a milésima posição, a que vem depois de muitas, antes de outras” (Diegues, 1988: 25/26). Sua declaração, além de procurar negar a existência de um cinema fortemente comercial na EMBRAFILME, demonstra algo recorrente na ideologia nacional-desenvolvimentista de esquerda, compartilhada pelo ISEB: a idéia de que os intelectuais/cineastas estariam acima das classes sociais, assim como o Estado, expressão potencial de todas elas<sup>18</sup>.

Celso Frederico não perdoa a EMBRAFILME pelos poucos recursos destinados ao filme médio e independente. Num artigo publicado no semanário *Opinião* de 4 de fevereiro de 1977 (“*Guerras intestinas no cinema nacional*”) ele lamenta o mercado de filmes nacionais dominado por pornochanchadas e superproduções. Segundo Frederico, os filmes mais polêmicos e inteligentes do cinema nacional seriam produções médias:

---

<sup>18</sup> José Mário Ortiz Ramos, porém, mostra que este cineasta foi um dos ex-cinemanovistas que mais aderiu a uma concepção industrial/comercial do cinema brasileiro. Sobre o filme *Quilombo*, o autor diz: “A travessia da ‘estética da fome’ para um novo momento da realização fílmica se completava, a antiga precariedade cedia lugar à estrutura bem montada e à atualização tecnológica, embora o diretor – fiel a sua tradição cultural – acentuasse as condições ‘brasileiras’ e ‘alternativa’ da sua superprodução (Ramos, 1995: 40).

*Perdida, À flor da pele, Consciências mortas, Aleluia, Gretchen*. Ou seja, nenhum filme de ex-cinemanovistas, apesar da relativa facilidade com que estes tinham seus projetos aprovados na EMBRAFILME. *Aleluia, Gretchen*, de Sylvio Back, motivou uma reportagem na revista *Veja* em 1977 (nº 449, 13 de abril de 1977) sob o nome “*Uma raridade*”, sintomática dos novos tempos:

‘Aleluia, Gretchen’ mostra-se uma raridade: eis que surge uma alegoria política. Há ocasiões em que a platéia se espanta ao ver personagens empenhadas na discussão de forma de governo, em pregações partidárias ou em acesas confrontações ideológicas – sem dúvida, prática que se tornou incomum em produções brasileiras de uns anos para cá (*Veja*, nº 449, 13 de abril de 1977: 122).

Ao mesmo tempo em que lamenta a ausência do espaço político cinematográfico que tradicionalmente havia sido ocupado pelo CINEMA NOVO, a revista mostra-se hostil a um cinema que tenha dificuldades de relacionamento com o público, algo comum no cinema político: o fato de Sylvio Back ter optado por misturar um retrato realista com uma representação teatralizada, e o aspecto estático dos personagens ao longo das décadas, fariam com que o espectador comum tivesse dificuldades de entender o filme<sup>19</sup>. O mercado, identificado ao público-povo, de alguma forma, também orienta a visão cinematográfica da revista.

Pode-se inclusive dizer que a sessão de cinema da *Veja*, naqueles tempos ainda uma revista séria, traduz muito do sentimento ao mesmo tempo de amor e ódio, de

---

<sup>19</sup> A EMBRAFILME parece não ter ligado tanto para o suposto hermetismo do filme, já que este recebeu o Prêmio Qualidade da empresa.

atração e repulsão, que o mercado/público desperta nos interessados em cinema brasileiro em geral. Vez ou outra a revista questiona o papel da EMBRAFILME no seu anseio de atrair o público ao cinema e, desta forma, de utilizar formas mais digeríveis pelo mercado: “No apogeu do CINEMA NOVO, havia alguma arte e muita pobreza: seguia-se uma ‘estética da fome’. Hoje, os novos filmes dão grandes lucros. Sobrou lugar para a arte?” (*Veja*, nº 507, 24 de maio de 1978: 76). Em outros momentos, lamenta-se a realização de filmes bons, porém para minorias, como fez o jornalista Jairo Arco e Flexa a respeito de *Morte e vida Severina*, de Zelito Viana (*Veja*, nº 497, 15 de março de 1978: 112). A diferença de postura pode ser explicada pelas diferentes posições dos diferentes jornalistas. Mais provável, porém, é que se deva à própria natureza contraditória da relação arte/indústria no caso do cinema, que acaba gerando sentimentos ambivalentes, como o expresso por Luís Rosenberg, diretor de *Crônica de um industrial*:

Está inteiramente errado ganhar o público com filmes medíocres e sensacionalistas, como ‘A Dama do Lotação’ ou ‘O Cortiço’. Mas ao mesmo tempo é preciso pensar que, atacando esses filmes, acabamos por defender interesses do cinema estrangeiro (*Veja*, nº 507, 24 de maio de 1978: 76).

Um cineasta como Glauber Rocha explicita cinematograficamente esta ambivalência arte/indústria, que pode ser relacionada ao nacional-desenvolvimentismo de esquerda – em sua busca de uma nação desenvolvida industrialmente, voltada para os interesses do povo, mas com autonomia intelectual e artística – mas também à observação do aumento de mercado para os bens culturais, no qual uma estética da

fome já não condiz com o crescente estoque de recursos. Em Glauber, a alternativa entre fazer cinema arte e fazer cinema espetáculo pode ser analisada a partir das experiências de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* X *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, sem que, no entanto, nenhuma filiação mais programática possa ser verificada. De um lado, filmes mais “intelectualizados” ou “herméticos”, experiências políticas e estéticas, a vontade de construção de uma cinematografia independente, afastada de uma concepção estritamente industrial de cinema brasileiro. De outro, a utilização de elementos industriais do cinema moderno, a tentativa de direcionar o espetáculo para as massas que se manifesta na introdução das cores e de um certo maniqueísmo que era matizado em *Deus e o Diabo*. Assim como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* é expressão, segundo Ismail Xavier, de “filmes de cineastas que vêm do CINEMA NOVO e estão inseridos num movimento do cinema de autor em direção aos parâmetros de comunicação vigentes no mercado” (Xavier, 1993: 13), podendo ser relacionados ao tipo de aproximação que o movimento tropicalista efetua com a cultura industrializada brasileira.

Na tese de Amâncio da Silva, Gustavo Dahl é descrito como o homem à frente do setor comercial da empresa, já que dirigia a distribuidora e na medida em que esta procurava colocar os filmes no mercado de forma agressiva, com publicidade cara e eficiente. Em entrevista para esse autor, Nelson Pereira dos Santos diz:

(...) o Gustavo e sua assessoria tentavam privilegiar os filmes que eles consideravam de mercado, então foram dois ou três que deram dinheiro (...), e gastaram fortunas e aí ficou aquela competição, porque a área da Distribuidora

começou a querer interferir na decisão de financiamento, no seguinte sentido: só faz filme de mercado. E o projeto cultural foi esquecido (Silva, 1989: 131/132).

Amâncio da Silva ainda relata um parecer dado por uma consultoria, contratada para dinamizar a atividade da EMBRAFILME, que aponta a necessidade da distribuidora influenciar mais a produtora: “As opiniões pessoais são tão compreensíveis e aceitáveis em matérias artísticas quanto indesejáveis e prejudiciais no campo do conhecimento do mercado” (Silva, 1989). Um relatório, assinado por dois assessores do Diretor Geral e o Coordenador de Projetos em 1973 lamenta o fato de que “Ainda não possuímos elementos para seleção, que permitam maior investimento em poucas produções sem o risco de cairmos em escolhas subjetivas que acarretam uma elitização indevida e nefasta” (Idem, vol. II).

Gustavo Dahl havia efetivamente encampado a idéia do mercado como fim a ser perseguido pela EMBRAFILME em seu texto *Mercado é Cultura*, identificação esta entre o sucesso comercial e a qualidade artística que Renato Ortiz diz traduzir um novo espírito, uma nova visão de mundo que se anuncia (Ortiz, 1988). Junto com Roberto Schwarz, podemos dizer que o mercado torna-se desta forma “o melhor dos mundos”, pois nele a qualidade estética e o sucesso comercial coincidem plenamente (Schwarz, 1978). Ortiz mostra que desde a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), incorporado posteriormente à EMBRAFILME, procurava-se “combater dois tipos de posturas que se contraporiam às suas posições mercadológicas: o esteticismo e o cinema ideológico” (Renato Ortiz, 1985: 111). A arte e a política “se associam ao

elitismo dos pequenos grupos em contraposição à comunicação universal com o público consumidor”, segundo os intelectuais a serviço do Estado (idem: 112).

Conforme entrevista com Carlos Augusto Machado Calil, Gustavo Dahl havia sido do núcleo radical do CINEMA NOVO, o que é confirmado por Bernardet e Galvão (1983), e não olhava com bons olhos a adesão ao mercado no início dos anos 60. Teriam sido inclusive os cinemanovistas que pressionaram Roberto Farias a colocá-lo à frente da Distribuidora, já que era um cineasta estritamente ligado ao movimento. Sua mudança de posição com relação ao mercado se dá logo após o sucesso de *Macunaíma*, filme de Joaquim Pedro de Andrade que procurou seguir aspectos estéticos e temáticos do CINEMA NOVO e que conseguiu seduzir o público brasileiro sem abrir mão da qualidade. O sucesso do filme, segundo Calil, desautorizou o discurso esteticamente radical de Gustavo Dahl, e abriu uma nova perspectiva aos cinemanovistas, que viram no mercado a possibilidade de concretização de seus sonhos de uma cinematografia popular. Conforme mostra Renato Ortiz, porém, o popular dos anos 70 não é o mesmo dos anos 60:

O INC, ao desenvolver o parque industrial cinematográfico, reformula a noção de popular, que passa a significar consumo. Com relação à noção de popular dos anos 60 há uma despolitização que não passa apenas pelo cinema, mas que marca o espírito de uma época (Ortiz, 1985: 115).

A filiação de Gustavo Dahl ao CINEMA NOVO faz com que Calil relativize as críticas que Nelson Pereira dos Santos e outros fizeram à Distribuidora por seu caráter comercial:

(...) o Roberto Farias é o mais bem sucedido cineasta brasileiro de filmes comerciais, mesmo *Pra Frente Brasil* que causou um escândalo, mas foi um grande sucesso de bilheteria. Ele saiu da Difilm dizendo: eu faço o que dá dinheiro, vocês não fazem, eu vou ficar sustentando um bando de artistas!?! Tchau! Então quem é que tem vocação comercial? O Roberto Farias. Agora o Gustavo Dahl, que é o maior produtor de ninharias do Brasil, porque todos os filmes dele não deram um tostão furado... Tudo invertido, não há lógica nesse processo. É tudo político, é questão política<sup>20</sup> (Entrevista para a autora).

Calil, portanto, considera injustas as críticas que emergem da tese de Amâncio da Silva sobre a ênfase comercial prevalecer na Distribuidora, já que o grande homem do mercado era Roberto Farias, diretor da Produtora, que era “um homem do comércio cinematográfico, da produção comercial cinematográfica, que via com desconfiança o CINEMA NOVO, com muita desconfiança” (Entrevista para a autora). Quando Calil diz que “não há lógica nesse processo (...), é questão política” ele está apontando para a necessidade de compreendermos que havia na EMBRAFILME influências, apadrinhamentos, pressões que determinavam em última instância o tipo de crítica dirigida à Distribuidora que Nelson Pereira faz (Silva, 1989:131/132, conforme citado anteriormente) e que, como mostraram José Mário Ortiz, Amâncio da Silva e André Gatti, explicitavam o grupo remanescente do CINEMA NOVO como o grande beneficiado da gestão Roberto Farias à frente da empresa.

---

<sup>20</sup> Calil está se referindo ao que poderíamos chamar de *micropolítica*, que dizer, uma política de grupinhos, panelinhas, influências pessoais e preferências.

No entanto, a análise de Calil sobre a importância que Farias atribuía ao sucesso comercial de um filme, em oposição a Dahl, também deve ser relativizada, na medida em que a atuação de Roberto Farias foi fundamental para o advento dos ex-cinemanovistas como clientela beneficiada pela EMBRAFILME. Não é possível imaginarmos que a influência que esse grupo exerceu na sua gestão foi conquistada a revelia do Diretor Geral. Além disso, conforme relata uma ata de reunião da Diretoria de março de 1975, Roberto Farias havia optado por dispensar os serviços de Ronaldo Lupovici junto à Distribuidora pela importância que este dava ao retorno financeiro do filme, já que ele “manteve uma visão unilateral da problemática do cinema contemporâneo, adotando critérios radicais para a avaliação de filmes, não hesitando em depreciar o mérito das produções de renda duvidosa em detrimento de seu valor cultural. Dessa forma”, continua a ata, “a apreciação da Distribuidora ficava reduzida ao aspecto mercantilista, em flagrante oposição às metas da EMBRAFILME” (Silva, 1989, vol. II).

Críticas ao favorecimento de este ou aquele grupo à parte, a EMBRAFILME vinha encampanando alguns expressivos sucessos de público principalmente a partir da segunda metade da década de 1970. Filmes como *Xica da Silva*, *Dona Flor e seus dois maridos*, *A dama do loteação*, além dos sempre bem sucedidos filmes dos Trapalhões davam novo ânimo financeiro à empresa mesmo numa época em que o Milagre já começava a fazer água. O bom desempenho financeiro da EMBRAFILME, porém, não agradava a todos os públicos nem a todos os setores do cinema brasileiro. Celso Amorim, que sucedeu

Roberto Farias na empresa, rebatia as críticas dando ênfase ao aspecto cultural dos filmes bem recebidos no mercado:

(...) essa melhoria da *performance* financeira (da EMBRAFILME) não foi conseguida através do sacrifício de filmes de caráter cultural em favor de filme mais comerciais. Ou como será que se imagina que foram obtidos os 22 prêmios ou distinções internacionais a que generosamente se refere o artigo? Com pornochanchadas? E quanto à concentração de recursos no lançamento de filmes mais voltados para o mercado, em detrimento supostamente das produções culturais, eu perguntaria: filmes como *Bye Bye Brasil*, *Gaijin*, *Pixote* e *Eles Não Usam Black-Tie*, todos com volumosas despesas de lançamento, não são culturais? (Amorim, 1985: 139).

Apesar das tentativas de se enfatizar o aspecto de qualidade destes e de outros filmes de sucesso da EMBRAFILME, produções como *Xica da Silva* e as adaptações de Jorge Amado (*Tenda dos milagres*, *Dona Flor e seus dois maridos*) estavam longe de ser unanimidades de crítica. A verdade é que, se os remanescentes do CINEMA NOVO começavam a ganhar alguma simpatia do público em geral, o público específico do cinema “de autor”, “político”, “de arte”, ou como quisermos chamá-lo, já não demonstrava tanto respeito pela geração mais criativa que o cinema brasileiro havia tido. É o que Jean-Claude Bernardet relata ao descrever o clima do I Encontro de Cinema na Universidade, organizado por estudantes da PUC do Rio de Janeiro em outubro de 1973:

Sentia-se que os estudantes consideravam os cineastas do CINEMA NOVO com interlocutores válidos, antes pelo que fizeram, do que pelo que estão fazendo (...).

Pelo que fazem, a atitude se aproximaria do questionamento, até do pedido de contas. Sentia-se chegar o momento em que a mesa ia virar banco de réus (*Argumento*, ano 1, nº 3, janeiro de 1974: 102/103).

Porém, mesmo estes críticos estudantes acabaram sendo levados ao discurso do mercado, o que nos faz perceber a força da tônica na época:

Mas todos os problemas se tornam relativos, todas as contradições se eliminam e a unanimidade se faz é em torno da defesa da reserva de mercado. Devido a sua importância, mas em termos que eludem qualquer discussão sobre a significação ideológica, mercado é o tema a que se chega sempre que outros problemas estão no ar e não são abordados (*Argumento*, ano 1, nº 3, janeiro de 1974: 104).

Em debate promovido pela revista *Filme Cultura* (nº45, 1985) pode-se observar que alguns críticos de cinema sentem-se diretamente prejudicados pela ênfase comercial encampada por diversos cineastas. Eles os acusam de cercearem sua atividade especificamente *crítica* em benefício de uma suposta união de todos pela conquista do mercado, como se o papel do crítico fosse fazer *release* dos filmes nacionais lançados. José Carlos Avellar, segundo os participantes do debate, entre os quais figuravam Sérgio Augusto, Rubens Ewald Filho, José Carlos Monteiro, Valério de Andrade, e o próprio Avellar, era vítima da cobrança dos cineastas, que acusavam seus comentários de não ajudarem a promover os filmes nacionais:

Como ele não quer fazer apenas um guia de consumo, os cineastas costumam dizer: ele é legal, está do lado da gente, mas não podemos usar as suas críticas como peça promocional. Isso prova que os caras não estão muito preocupados com que você

desenvolva uma teoria, mas com as palmas do bonequinho (Sérgio Augusto *in Filme Cultura*, n° 45, março de 1985: 17).

Outro crítico, Jean-Claude Bernardet, criou uma interessante polêmica num artigo publicado no semanário *Opinião* a 27 de setembro de 1974, sob o pseudônimo de Carlos Murao. A rejeição dos setores de cinema ao artigo se deveu muito provavelmente por dois fatores: o primeiro, ao qual Bernardet não se cansou de referir em sua *trajetória crítica*, está relacionado ao receio de que qualquer divergência ao nível cultural ou político viesse a enfraquecer a luta pela conquista do mercado. A palavra de ordem era “ocupar as telas”<sup>21</sup> (1978: 168). Em segundo lugar, pois este artigo é uma exemplificação de um certo *desrespeito* aos ex-cinemanovistas – desrespeito este para o qual eles não estavam preparados, como se pode ver nas diversas vezes que seus filmes foram criticados e eles responderam de modo até certo ponto intolerante<sup>22</sup>.

No artigo, chamado *A pornochanchada contra a cultura culta*, Bernardet/Murao defende a pornochanchada *Ainda agarro esta vizinha*, comparando-a com o filme *Os Condenados*, de Zelito Viana. Este, segundo ele, é um filme bem cuidado, feito até com amor, mas que não passa de uma fotonovela, com tipos convencionais e gastos. O livro

---

<sup>21</sup> E na verdade, como mostrou Bernardet, não era qualquer filme que não devia ser criticado, apenas os sérios, culturais, ou seja, aqueles que de algum modo deveriam ser entendidos como uma continuação da proposta do Cinema Novo. Era menos prejudicial criticar a pornochanchada e o underground (1978: 168).

<sup>22</sup> Neste sentido, o livro que reúne artigos de Carlos Diegues é exemplar da intolerância contra os críticos de seus filmes (ver DIEGUES, Carlos, SILVA, Roberto Sérgio (seleção de textos), *Cinema Brasileiro – idéias e imagens*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1988).

de Oswald de Andrade é adaptado e reduzido a nada, servindo de suporte ao show de figurinos e de fotografia. O resultado é um filme que não questiona nada, e que propõe um conceito de cultura decorativa, oferecendo uma oca e falsa dignidade cultural. Se a pornochanchada, para Bernardet, tem valores retrógrados e reacionários, filmes como *Os Condenados* não seriam menos conservadores (Bernardet, 1978: 180).

Rubens Ewald Filho também comparou um filme de um ex-cinemanovista a uma pornochanchada. Na verdade, mais do que comparar, o crítico disse que *Eu te amo*, de Arnaldo Jabor, era efetivamente uma pornochanchada. O cineasta reagiu irritado, valendo-se da reiterada concepção de que quem fala mal de filme brasileiro só pode estar defendendo os interesses do cinema estrangeiro: “Ele é o locutor do Oscar, está a serviço das multinacionais” (*Veja*, nº 660, 29 de abril de 1981: 53).

*Eu te amo* teve uma campanha marcadamente comercial e o empenho da distribuidora da EMBRAFILME em lançá-lo rendeu os frutos almejados. Além de uma bem montada máquina de promoção posta em prática pela empresa, da presença de um trio de atores já consagrados pela televisão (Sônia Braga, Vera Fisher e Tarcísio Meira), e de elementos fortemente eróticos, a campanha do filme contou um reforço extra de outros setores da indústria cultural. Sônia Braga, por exemplo, foi escalada para ir ao estádio do Morumbi durante a partida de São Paulo e Botafogo, e Vera Fisher entregaria o troféu Nosso Cinema ao time campeão da Taça Brasil. Além disso, Sônia Braga apresentou na boate Hippopotamus a moda *Eu te amo*, lançada pelas confecções Soft Machine, sociedade sua junto com o produtor do filme Walter Clark. Arnaldo

Jabor não pareceu se importar com esse esquema quase patético de promoção: “Faço filme para passar no cinema, como Gilberto Gil faz música para tocar no rádio<sup>23</sup>” (*Veja*, nº 660, 29 de abril de 1981).

Por fim, é importante notar que se em torno da conquista do mercado todos se unem e as divergências acabam, na disputa de suas fatias as afinidades tendem a ser substituídas por sentimentos mais pragmáticos. É o que revela melancolicamente o cineasta Luiz Rosenberg em entrevista à revista *Filme Cultura*:

Uma das coisas mais terríveis do cinema brasileiro foi a despersonalização, o desafeto das pessoas de cinema umas pelas outras. Como surgiu o capital no cinema brasileiro, a descoberta que o cinema podia dar dinheiro, as pessoas passaram a se massacrar por um mercado que elas não controlam (*in Filme Cultura*, nº 34, 1980: 4).

É o papel desmobilizador do dinheiro que está em questão, e que talvez seja um dos responsáveis pela “crise de propostas” que, segundo Ismail Xavier, assola o cinema brasileiro da segunda metade da década de 70 (*idem*: 4).

### III. 4. O POVO NA TELA: A BUSCA DE UM CINEMA POPULAR

Além de ser reconhecido como a fase esteticamente e politicamente mais criativa do cinema brasileiro, o CINEMA NOVO dos anos 60 também era famoso pela sua falta de

---

<sup>23</sup> Referência à música de Gil *Essa é pra tocar no rádio*.

relacionamento com o grande público. Os filmes atingiam um certo número de espectadores e, segundo Roberto Farias, conseguiam se pagar, mas este público era essencialmente de classe média, intelectualizado, que ia ao cinema nutrindo simpatia *a priori* por aqueles jovens cineastas criativos e sensíveis às vanguardas cinematográficas. O “povo”, no entanto, continuava a desconhecer os cinemanovistas, apesar de ser tema de diversos filmes.

*Macunaíma*, filme de Joaquim Pedro de Andrade realizado em 1969, foi uma importante exceção. O público compareceu às salas de cinema, apesar do filme não adotar uma linguagem exatamente “comercial”. Foi o sucesso de bilheteria deste filme bem realizado que, segundo Carlos Augusto Calil, fez com que os cinemanovistas se voltassem para uma nova relação com o público e culminou no texto *Mercado é cultura*, de Gustavo Dahl.

Jean-Claude Bernardet relativiza o tipo de sucesso que *Macunaíma* fez e sua relação com uma suposta adesão do público a filmes mais críticos e esteticamente diferentes. A análise do crítico faz com que consideremos a aceitação deste filme como a aceitação da galhofa e da comédia – “desvalorização amável da vida social e política brasileira” (Bernardet, 1978: 129) – e não como adesão a um cinema mais crítico. No mesmo sentido, embora sem se ater a um filme específico, vai o questionamento de Ismail Xavier: “Eu tenho minhas dúvidas se o público na verdade se relaciona com aquilo que há de críticas ou com aquilo que há de fórmula nesses projetos” (Moraes [org], 1986: 53). Não se trata de desprezar a inteligência e o senso crítico do público – ainda que

quando desprovidos da educação formal e do conhecimento os homens certamente não desenvolvam todas as suas potencialidades intelectuais – mas de atentar para a força da indústria cultural no capitalismo avançado e para as complexas relações que envolvem conteúdo e forma numa obra de arte.

É importante considerar, porém, que, independente das especulações sobre se o grande público compreende ou não o recado político de *Macunaíma* – ou se apenas consome o filme como entretenimento – há efetivamente no filme um recado político que se relaciona com o contexto social e econômico do momento e que o faz *sui generis*, assim como o são outros da mesma época, como *São Bernardo*, *Os Inconfidentes* e *Como Era Gostoso o Meu Francês*, filmes que participam de um certo tateamento cinematográfico pós-AI-5 que tende a diluir-se na medida em que Estado e cineastas começam a compartilhar mais fortemente os ideais nacionais-populares identificados ao mercado e materializados na EMBRAFILME. *Macunaíma* faz parte do tipo de cinema que, segundo as palavras de Ismail Xavier, “assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise” (1993: 11). Além disso, segundo este autor, Joaquim Pedro de Andrade rejeitou os mitos nacionalistas apropriados pelo regime militar, mostrou a função conservadora do “malandro” como ideologia do caráter brasileiro e investiu contra a “modernidade ilusória do país” (a modernização dos padrões de consumo assentada sobre a desigualdade social), fazendo portanto uma crítica da ideologia e da política-econômica do Milagre brasileiro.

A partir do sucesso deste filme, os ex-cinemanovistas estabelecem uma nova relação com o público e com o povo, ou pelo menos passam a desejá-la. Seus anseios têm a contrapartida oficial do Estado, tanto na sua política cultural mais geral mas também especificamente na EMBRAFILME. É preciso admitir que, ao se ler a sessão de cinema de uma revista não especializada como a *Veja*, percebe-se que a comunicação com o público aparecia realmente como um anseio generalizado, constantemente proclamado e visto como um caminho quase natural para o cinema brasileiro, embora os diferentes cineastas procurassem diferentes caminhos. Para Randal Johnson, no livro *CINEMA NOVO X 5 – masters of contemporary Brazilian Film* (1984), os cineastas que vinham do CINEMA NOVO viam a questão do popular de três maneiras diferentes: Carlos Diegues tendia a definir popular em termos de bilheteria, assim como Arnaldo Jabor; Nelson Pereira dos Santos define-o em termos de uma narrativa que adote a visão da cultura popular; Ruy Guerra, ao contrário, discorda destas duas visões, e acredita que o cinema só poderá ser realmente popular quando houver uma transformação radical da sociedade – desta forma, caberia ao intelectual manter seu papel e não querer idealisticamente ser parte do povo (1984: 223). De Joaquim Pedro de Andrade, a partir da leitura de textos do escritor norte-americano e da biografia de Ivana Bentes (1996), pode-se dizer que procurou muitas vezes utilizar-se de elementos oficiais e alienantes e invertê-los em direção a uma narrativa verdadeiramente “popular” – no sentido de dizer ao povo, mas apelando à consciência –, como em *Os Inconfidentes* (no qual o cineasta utiliza o mote dado pelo regime militar de incentivar filmes históricos) e *Guerra Conjugal* (no qual são utilizados elementos da

porno-chanchada). Helena Salem (1997), compartilhando da empolgação nacional-popular que pairava sobre as consciências cinematográficas, dá a entender que Leon Hirszman sempre se preocupou primordialmente com o contato povo/público, procurando “dar voz ao povão” (idem: 255) – embora *São Bernardo*, provavelmente seu melhor filme, não seja exatamente um exemplo desta necessidade.

Arnaldo Jabor foi possivelmente o cineasta a seguir mais de perto a trilha deixada pelo espírito de “galhofa” e “comédia” de *Macunaíma*. Enquanto diversos outros cinemanovistas tentavam entrar no mercado com obras sérias, a partir de *Toda Nudez Será Castigada*, segundo José Mário Ortiz Ramos, Jabor vai eleger “outra trilha”,

(...) não se intimidando em efetuar a explosiva mistura de sexo, melodrama, grotesco, tangos e boleroes, e um trabalho cinematográfico que faz de uma deslumbrante atriz o centro das atrações do filme. Se era para fisgar o espectador, esta retomada de Nelson Rodrigues – eterna reserva erótica e de choque do cinema brasileiro – saiu com potência e talento, enterrando fantasmas, colocando os demônios para fora (Ramos [org], 1987: 404).

Em diversas outras ocasiões o cineasta usará um *quê* de paródia e erotismo para textos fofos e de potencial crítico, como em *Eu sei que vou te amar*, *Tudo Bem*, *Eu te amo*, etc. Se, de acordo com José Mário Ortiz Ramos, com *Pindorama* o cineasta vivia momentos de indefinições (Ramos [org], 1987: 404), em *Eu te amo* uma fórmula parece ter sido encontrada: Jabor mistura sexo, nacionalismo, e funde “a herança ‘cultura’ da década de 1960 com o espetáculo e o planejado jogo de mercado” (idem: 429).

Ismail Xavier (1993) considera que no final dos anos 60 travou-se um debate entre aqueles cineastas que desejavam uma continuação da estética do CINEMA NOVO e aqueles que queriam transformá-la no sentido de torná-la mais agradável para o público sem, é claro, que se perdesse o desejo de tratar de temas relevantes para o povo brasileiro. A criação da EMBRAFILME, em 1969, faz pender a balança para o lado do cinema que se preocupa com o público: símbolo materializado das preocupações “nacionalistas” do Estado Militar e de muitos ex-cinemanovistas, a EMBRAFILME é parte do projeto oficial de integração nacional com base no mercado consumidor para bens culturais, no qual o elitismo e o intelectualismo da cultura crítica e/ou erudita são vistos como anti-populares e, desta forma, devendo ser mantidos fora das preocupações cinematográficas.

Nelson Pereira dos Santos experimentou os dois caminhos antes de se decidir pelo segundo. Talvez inspirado pelo sucesso estético do cinema marginal, procurou novas abordagens em *Fome de Amor* e *Quem é Beta*. No mesmo ano deste último filme (1972), Glauber lançava *Câncer* e Cacá Diegues *Quando o Carnaval Chegar*. Três filmes que mostram que os diretores procuravam novas formas cinematográficas, seja através de uma maior experimentalismo, seja procurando uma nova maneira de dialogar com o público. Filmes não articulados ao pensamento oficial-Estatual – que teve no mesmo ano seu maior representante, *Independência ou Morte* – nem ao padrão de gosto do grande público. Jean-Claude Bernardet, por exemplo, elogia *Fome de Amor* por ser um filme “avacalhado”, o que manifestaria uma atitude estética e política saudável, ainda que seu conteúdo inspirasse uma leitura instrumentalizada do conhecimento científico.

Porém, de acordo com este pensador (1978), a falta de comunicação com o público nos anos 60 e no começo dos anos 70, expressa no fracasso de bilheteria de filmes como esses que acabamos de citar, e a angústia que isso lhes causou levaram os cineastas a se voltarem para uma comunicação em si, ignorando a discussão sobre o que comunicar. Articula-se a este movimento a percepção de que o povo havia sido visto com olhos por demais “sociológicos”, o que fazia com que fosse freqüentemente considerado alienado, sem consciência de seus verdadeiros problemas, diagnóstico esse criticado acertadamente por Ismail Xavier: “É bastante discutível o dado de se colocar a idéia de que determinados intelectuais que tinham alguma proposta para falar a respeito da experiência social brasileira estariam sendo autoritários, no sentido de que estavam querendo impor a todo mundo uma visão pessoal sobre as diferentes classes sociais (...)” (Morales [org], 1986: 20).

A solução cinematográfica para estes dois problemas, falta de comunicação e excessos “sociológicos” vistos como autoritários, era identificar radicalmente povo e público como estratégia e justificativa de aproximação do mercado (Ramos [org], 1987), segundo teoriza Nelson Pereira dos Santos a respeito de *O Amuleto de Ogum*:

Fazendo um filme que não só se baseie em valores populares, como que também os aceite e os assuma positivamente, o povo se reconhecerá no filme. E assim, os espectadores ao mesmo tempo poderão se afirmar culturalmente ao assistir o filme, e constituirão um público que sustentará economicamente a produção (Bernardet e Gomes, 1991: 18).

Randal Johnson (1984) falará em diferentes fases do cinema deste cineasta, que podemos considerar expressão dos seus diferentes enfoques da questão nacional-popular: a fase sociológica (1955-67), a fase ideológica (1968-73) e a fase popular (a partir de 1974) – ou, poderíamos dizer, a fase na qual o nacional-popular alia-se a questões de mercado. A primeira seria marcada por uma visão crítica do Brasil a partir da posição do cineasta como intelectual; a segunda, por uma discussão sobre a interpretação da situação brasileira; e finalmente, a terceira, pela aceitação da cultura popular como ela é, sem a imposição de formas intelectualizadas de reflexão sobre ela. Esta fase nacional-popular “de mercado” de seu cinema encontra correspondência nas preocupações nacionais-populares e comerciais da EMBRAFILME, e não por acaso: é a partir das relações que os cineastas estabelecem com esta empresa que o rumo dos filmes tende a mudar na direção de uma aceitação acrítica dos valores do que foi concebido genericamente como povo, identificado, como temos lembrado, ao público consumidor de bens culturais ideologicamente integrado pelo desenvolvimento de uma indústria cultural no Brasil.

A relação de Nelson Pereira com o nacional-popular definido no povo enquanto público é sem dúvida nenhuma mais “óbvia” do que a de cineastas como Glauber Rocha, por exemplo. Tanto em sua “fase sociológica” quanto em sua “fase popular” ao povo é dado o direito de finalmente ver-se na tela do cinema. A relação de Glauber com o “popular” é mais complexa; como se sabe, ele havia caçado o direito de voz do povo em *Terra em Transe*, filme que procura criticar o populismo político ao mesmo tempo em que desmonta a estética cinematográfica populista. Afinal, segundo René

Gardies, nos filmes de Glauber, o povo é visto de uma “Perspectiva fugidia, sempre etérea, remodelada sem cessar. Invocada a todo momento mas nunca encontrada” (Bernardet [org], 1991: 67). Nas palavras do próprio diretor, que provavelmente seria espinhafrado por seus pares se voltasse a proferí-las na segunda metade da década de 1970, “A verdade revolucionária está com a minoria. Isto porque o fenômeno do condicionamento cultural torna a massa escrava” (idem: 19).

Nelson Pereira, depois de suas experiências “estéticas”, criticadas inclusive pelos seus colegas cineastas como “colonizadas”, decidiu tornar-se mais agradável ao público adotando uma postura de humildade em relação ao povo. Em *O Amuleto de Ogum* (1974) ele procura utilizar uma narrativa popular, baseada nos ciclos da umbanda, para finalmente dar voz ao povo e, como consequência, vê-lo freqüentando as salas de cinema. Nas palavras do cineasta,

*O Amuleto da Morte* (posteriormente *O Amuleto de Ogum*) é um filme popular, embora não seja obrigatoriamente comercial (...). A diferença entre os dois é que o popular não se preocupa com a oferta e a procura: tenta principalmente traduzir uma visão do povo e da realidade que o cerca. Meu filme não tem sociologia, não critica os personagens, não toma partido de ninguém. Para mim é como se fosse o primeiro filme (*Filme Cultura*, n°24, 1973).

Nelson Pereira dos Santos foi provavelmente o primeiro cineasta ligado ao CINEMA NOVO a encontrar uma fórmula “autoral” de aproximação com o povo/público, que seria repetida em *Tenda dos Milagres* e, mais “humildemente” ainda, em *A Estrada da Vida*. Depois de purgar-se nestes filmes contra os “excessos”

intelectualistas que ele havia cometido nos anos 60, ele pôde voltar a analisar a relação entre intelectual e povo em *Memórias do Cárcere*. Mas começemos do princípio.

O *Amuleto de Ogum* conta a história de Gabriel (Ney Santana), um garoto que tem o corpo fechado após o assassinato de seu pai e que parte do Nordeste para o Rio de Janeiro para trabalhar como matador profissional. Lá, ele passa por um processo de *educação para o crime*: troca a atiradeira por uma arma, começa a freqüentar o bordel, passa a beber. Ao descobrir, após uma tentativa de assassinato, que realmente tem o corpo fechado, passa a ficar esnobe, comprando roupas de marca e tratando mal os “inferiores” (como o funcionário do bordel). O espectador pode perceber que seu processo de degradação moral é acompanhado pelo distanciamento dos “verdadeiros ensinamentos do povo”, representados pela religião africana, o que nos leva a crer que ambos estão relacionados. A única vez em que Gabriel titubeia em matar – e efetivamente não mata – ocorre logo depois dele ter tido contato com o cego violeiro que narra a história, interpretado por Jards Macalé, um verdadeiro “artista do povo” fora das telas. Algum evento extraordinário e imemorial liga esse cego ao “povo”: ele volta a aparecer no meio da narrativa que ele próprio conta quando a mãe de Gabriel chega a São Paulo para ajudar o filho a livrar-se dos bandidos para os quais trabalhava. Dando sua mão para ela, o cego é o símbolo do amor incondicional que une mãe e filho e que liga os homens e mulheres do povo entre si.

No processo de degradação moral/distanciamento dos valores religiosos do povo que Gabriel atravessa, ele chega a ficar suscetível aos ataques de um babalaô charlatão

chamado Gogó: o que vemos portanto é que, quando não se tem a verdadeira fé na moral e na cultura popular, qualquer influência negativa pode arruinar um homem, mesmo que ele tenha o corpo fechado. Gabriel começa a beber demais, posto que Gogó faz um *trabalho* para atacar seu fígado.

Porém, após ser salvo de uma tentativa de assassinato por um grupo de verdadeiros praticantes da umbanda, Gabriel transforma-se, voltando-se a unir com a religião popular que ele um dia havia abraçado. Frequentando o terreiro de um babalaô sério, Gabriel torna-se mais uma vez indestrutível, e é possível interpretarmos o fracasso da tentativa de assassinato de sua mãe como a prova dos poderes que ele reúne. Os “bandidos” que querem matá-lo (seu ex-chefe Severiano e seus capangas), ao contrário, não confiam nos poderes da religião popular, e a todo o momento manifestam uma postura arrogante em relação às crenças do povo como sendo “coisa de gente ignorante”, procurando manter um status diferenciado em relação a seus empregados crédulos.

Em nenhum momento do filme de Nelson Pereira o fato de Gabriel (e mesmo do cego, que mata serenamente os homens que tentavam assalta-lo) ser um bandido é questionado. As ligações de sua namorada, Eneida (Anecy Rocha), com o crime, e o fato dela trair Gabriel para voltar a ter uma vida em família, também não são questionados. O fato de eles serem pessoas “do povo” (e a cena do almoço na casa da mãe de Eneida em São Paulo serve para mostrar o quanto ela é uma figura do “povo”, já que no fundo gosta mesmo de uma boa feijoada, de samba e de cerveja) é suficiente

para dotá-los de uma superioridade moral que Severiano e seu advogado, por renegarem os valores populares, não compartilham. No fundo, porém, são todos igualmente criminosos. A cena final da narrativa do cego, na qual Gabriel aparece ressuscitado em cima de uma canoa com duas armas na mão, sugere que ele não tem intenção de largar sua vida como bandido. Se dar a voz ao povo, curvar-se à cultura popular e adotar uma narrativa que respeite essa cultura implica num silenciamento sobre crime e respeito à vida, Nelson Pereira dos Santos corre o risco de defender um certo relativismo “antropológico” extremo, além de não perceber que a valorização das manifestações populares não implica no fato de se reconhecer que, por uma questão superestrutural da sociedade brasileira, o povo muitas vezes manifesta ignorância, preconceito, conservadorismo e violência.

Bernardet foi com certeza um dos ensaístas mais críticos da aproximação dos cinemanovistas com o público. Talvez por participar daquele momento e por manter-se, por força da profissão, em contato com os cineastas, suas críticas são duras e profundas, apesar de serem escritas num tom de civilidade. Sobre as tentativas de uma melhor comunicação e de conquista do mercado, por exemplo, Bernardet escreveu que o autor que está de acordo com a maioria do público tem determinada função social, mas não é um intelectual necessário (1978). Além disso, seria “errôneo pensar que são inúteis filmes que atingem um público relativamente restrito, mas que tenham a

possibilidade de entrar em violenta polêmica com problemas essenciais da sociedade brasileira e latino americana” (idem)<sup>24</sup>.

Segundo Bernardet (1978), a palavra de ordem entre os cineastas, quando da valorização do povo enquanto público incentivada pela política oficial da EMBRAFILME e do Estado militar em geral, passa a ser a ocupação das telas de cinema, do que decorre a idéia de que não se deveria criticar filmes brasileiros, desde que minimamente culturais/populares, já que todos tinham potencial para desempenhar a missão de levar o público às salas exibidoras. Exibir um filme brasileiro no lugar de um americano tornou-se por si só um ato político, e surgem opiniões como as que dizem que “o pior filme brasileiro é melhor do que o melhor filme americano”<sup>25</sup> (Bernardet, 1978: 126). Para o crítico e ensaísta, esta posição abafa importantes discussões políticas e estéticas entre os cineastas. Além disso, pode-se voltar ao que Sérgio Paulo Rouanet (1972) chamou de *irracionalismo brasileiro* na sua vertente anticolonialista, criticando a esquerda brasileira por não perceber que, se uma cultura estrangeira ajuda a dar acesso a um

---

<sup>24</sup> No livro *Literatura e Sociedade* (2000) Antônio Candido observa que o autor só adquire consciência da obra e de si mesmo quando ela lhe é mostrada pelo seu público. Desta forma, todo escritor depende do público, e mesmo quando afirma desprezá-lo, o que despreza realmente é um certo tipo de público.

<sup>25</sup> Arnaldo Jabor foi um dos que encampou esta idéia. Ela já havia sido proclamada, porém, por um intelectual de grande influência na crítica cinematográfica, Paulo Emílio Salles Gomes, que ao se referir às pornochanchadas minimiza sua falta de qualidade com o argumento de que “de qualquer maneira e apesar de tudo vão essas fitas cumprindo bem a missão de tentar substituir o produto estrangeiro” (1980: 98). A revista *Veja* de 25 de junho de 1975 publica a seguinte frase sua: “Hoje, se tivesse de escolher entre assistir a ‘Gritos e Sussurros’, de Ingmar Bergman, por exemplo, ou a um filme brasileiro, escolheria o brasileiro, que me toca muito mais de perto” (1975: 72).

Brasil contraditório e a ser transformado, é válida, enquanto a cultura brasileira que encobre as contradições deve ser rejeitada.

Podemos voltar a nos referir a Rouanet a partir da defesa intransigente do cinema brasileiro dotado de particularidades nacionais, não-colonizadas. É claro que não há motivos para se criticar o cineasta em seu desejo de realizar uma obra nacional. Porém, o que vemos nos anos 70 é uma recusa imediata a qualquer teoria ou tema que venha de outro país, principalmente de países europeus e norte-americanos. Realizar um filme não colonizado significava aderir a uma temática e a uma linguagem brasileira. Para Jean-Claude Bernardet (1979) a idéia de uma linguagem brasileira é confusa, já que não é possível definir uma linguagem (cinematográfica e artística em geral, especialmente em termos das artes industriais e contemporâneas) pela sua nacionalidade. Em 1979 Zelito Viana faz uma surpreendente declaração:

(o CINEMA NOVO) surgiu numa época em que se iniciava no Brasil o processo de descolonização cultural, cujo marco principal foi “Rio 40 Graus”, de Nelson Pereira dos Santos. Mesmo assim, este ainda era um filme colonizado, como o foram todas as produções do CINEMA NOVO. Na verdade, o grande filme brasileiro descolonizado ainda não apareceu (*Veja*, nº 460, 29 de junho de 1977: 76).

Na entrevista que a revista *Veja* realizou com Nelson Pereira dos Santos os elogios iniciais vêm do caráter *nacional* de um dos seus filmes:

Entre as pessoas que já viram sua última criação, “Tenda dos Milagres” (...), há quem considere que este talvez seja o filme brasileiro “mais descolonizado” (...).

“Devemos ser o que somos. O modelo do nosso povo é o comportamento do nosso povo” (*Veja*, nº 464, 27 de julho de 1977: 3).

Para o cineasta, este caráter nacional e popular choca-se inevitavelmente contra tudo o que venha de fora: “(...) é preciso desmanchar qualquer bobagem teórica ainda importada” (*Veja*, nº 480, 16 de novembro de 1977: 61).

Descolonizado ou não, *Tenda dos Milagres* parece dar acesso justamente àquele Brasil sem contradições do qual Rouanet falava. Nelson Pereira dos Santos é um diretor brilhante, que realizou duas das melhores obras do cinema brasileiro, *Vidas Secas* e *Como era gostoso o meu francês*. Seu currículo permite que sejamos particularmente duros com seu jorgeamadismo. Mais uma vez, seguindo o caminho iniciado com *O Amuleto de Ogum*, o cineasta procurou tratar de um tema autenticamente “popular”, baseando-se numa obra de um escritor conhecido entre outras coisas por seu “amor” e “respeito” ao povo, de forma a traduzi-lo para a sala de cinema.

A noção de que os problemas raciais – que estão intrinsecamente ligados a questões políticas e estruturais da sociedade brasileira – podem ser resolvidos na cama é uma das idéias conservadoras que *Tenda dos Milagres* defende. É endossada fortemente por Gilberto Freyre e utilizada para proclamar um país democrático, onde o preconceito racial não precisa enfrentar um poder político estruturalmente desigual para ser dissolvido. Ou seja, as transformações na sociedade brasileira que podem fazer com que o negro seja integrado na sociedade passam antes pelas relações corporais do que pela luta política. Além disso, Robert Stam lembra que a própria idéia da miscigenação

como solução tem origens colonialistas (1997: 305/306): na naturalização dos conflitos raciais, que não necessitariam de intervenções radicais dos homens oprimidos para serem resolvidos, mas apenas de tempo para que as futuras gerações misturem seu sangue.

O ideal da democracia racial eterniza os negros como inferiores. O personagem de Ana Mercedes, mulata noiva de Fausto Pena, colabora para isto: enquanto critica o tratamento animalizante que o sociólogo Levenson dá a ela, fotografando-a como um animal exótico, participa ativamente deste processo, oferecendo-se sexualmente de forma praticamente instintiva. O filme reproduz uma tendência presente em Jorge Amado exaltando a mulata pela sua beleza, pelo seu “gingado”, pela sua competência nos afazeres sexuais sem lhe dar respeitabilidade ou o que Stam chamou *marriageability* (1997: 306), atribuições dadas apenas a Lu, a esposa branca de Tadeu, que parece ser a única a merecer a seriedade de uma união oficial. O mulato, principalmente a figura de Pedro Archanjo, é, da mesma forma, exaltado pelos seus dotes sexuais, sua habilidade na cama e sua competência como procriador. O filme de Nelson Pereira, assim como Jorge Amado, ecoam a idéia gilbertiana de que o negro e o mulato são naturalmente propensos ao sexo pela beleza plástica e pela energia de seu corpo:

O escravo negro no Brasil parece-nos ter sido, com todas as deficiências do seu regime alimentar, o elemento melhor nutrido em nossa sociedade patriarcal (...) explicando-se em parte pelo fator *dieta* (...) serem em geral de ascendência africana muitas das melhores expressões de vigor ou de beleza física em nosso país (Freyre, 1995: 44).

Pode-se juntar, a essa superioridade técnica e de cultura do negro, sua predisposição como que biológica e psíquica para a vida nos trópicos. Sua maior fertilidade nas regiões quentes. Seu gosto de Sol. Sua energia sempre fresca e nova quando em contato com a floresta tropical (Freyre, 1995: 286).

Como mostra Marsha Kinder, num artigo sobre o filme publicado em *Brazilian Cinema* (Johnson e Stam, 1995), com este filme Nelson Pereira dos Santos mostra que não é um purista. Isto fica claro a partir do personagem de Fausto Pena, um personagem autoreflexivo, que mostra que as melhores soluções para a democracia, para o racismo e para a produção de filmes são misturas, cruzamentos, interações, por exemplo, entre a arte e a indústria. Jean-Claude Bernardet faz uma observação menos positiva deste personagem ao atentar para o fato de que, sintomaticamente, em nenhum momento é questionado o poder intelectual do poeta na realização do filme sobre Archanjo (1979: 50). Isso mostraria que Nelson Pereira dos Santos, por ser como Fausto Pena um homem interessado e apaixonado verdadeiramente pelo povo, julga-se na qualidade de realizar um filme *isento e verdadeiro* sobre o povo<sup>26</sup>, acreditando poder ocultar sua condição de intelectual e artista e negando que seu filme seja uma

---

<sup>26</sup> Em determinado momento um empregado de Fausto Pena diz a ele que sonhou com “a tal da EMBRAFILME” e que não saberia se devia jogar na “vaca” ou no “touro”. Pena diz a ele para jogar nos dois animais. Segundo Nelson Pereira dos Santos explicou em entrevista à revista *Veja*, “A EMBRAFILME é a Revolução de 1964. Pode dar touro ou vaca (...). Touro é a vontade de levar adiante o projeto de nação. Vaca é a corrupção, a vontade de mamar” (*Veja*, nº 464, 27 de julho de 1977: 6). Curiosamente, as duas possibilidades estão relacionadas ao entrosamento dos ex-cinemanovistas e do governo militar a partir da EMBRAFILME: estes cineastas são aqueles que junto à empresa esperam que o projeto de um cinema nacional dê certo; ao mesmo tempo, são acusados de favorecimento e prática de clientelismo.

elaboração de um discurso exterior ao povo. Da mesma forma, o cineasta que gostaria de dar voz ao povo não refletiu sobre a importância de deixá-lo tomar os meios de produção cinematográficos, condição indispensável para a popularização do cinema, ainda que não no sentido de conquistar as bilheterias.

Ainda em relação à ideologia conservadora inerente a *Tenda dos milagres*, Jean-Claude Bernardet considera que “todas as contradições e conflitos sociais e humanos colocados inicialmente pelo filme” se resolvem (1979: 66):

(...) o próprio fluir da história resolve os problemas, diluindo-os. Donde nenhuma necessidade de enfrentamento entre classes ou camadas sociais. *Tenda* nos oferece a imagem de uma sociedade que, em última instância, não tem contradições essenciais, apenas contradições secundárias que os mecanismos dessa sociedade, o passar das gerações e o desenvolver espontâneo da história se encarregarão de resolver. Poderíamos então perguntar: não seria *Tenda* uma obra que, defendendo aparentemente interesses populares, divulga teses favoráveis à classe dominante popularmente viável? (1979: 67).

E é justamente este o núcleo da política oficial cultural materializada na EMBRAFILME e encampada ativamente – no sentido de que não houve cooptação pela força ou nada do gênero – por diversos cineastas que vinham do CINEMA NOVO: o tratamento da cultura brasileira como organicidade, na qual, conseqüentemente, subsistem apenas conflitos secundários, e na qual a alta cultura em geral – representada no filme pelo professor marxista, cujo pecado é não amar verdadeiramente o povo –, enquanto suposta expressão da particularidade, nada teria a ver com os problemas do

país (Ortiz, 1985: 119/120). Para Marilena Chauí (1996), a apropriação do popular pela classe dominante em termos do *nacional-popular* sempre produz uma ideologia de indivisão e união nacional, dando lugar à idéia de que se vive em uma sociedade sem conflitos. Em outras palavras, é constitutivo da idéia de *nacional-popular*, na medida em que ela é forjada pelo Estado que pretende legitimar-se através de uma aparente universalidade, “a imagem de uma sociedade que”, usando as palavras de Bernardet, “não tem contradições essenciais”.

Um raciocínio bastante semelhante pode ser feito para *Xica da Silva*. Para Zuleika de Paula Bueno, com *Xica da Silva* Diegues busca uma clara aproximação com o público, principalmente pelo humor malicioso e pela caracterização tipológica dos personagens. “Seu enredo e sua estética não ultrapassam o limite do ‘aceitável’ político e mercadológico” (Bueno, 2000: 139), diz a pesquisadora. Cacá poderia dizer que não se trata simplesmente da aproximação com o público, mas da aproximação com o povo, já que, segundo vimos, um filme que utilizasse elementos populares conquistaria o público.

*Xica da Silva* foi realmente muito bem recebido pelo público. Houve manifestações elogiosas da imprensa – que normalmente atentavam para a suposta bem sucedida conciliação entre a receptividade popular e o valor artístico do filme – mas as desfavoráveis publicadas pelo semanário *Opinião* (15 de outubro de 1976), que dedicou a capa de sua edição ao filme, causaram mal estar e revolta no diretor. Carlos Frederico considerou *Xica da Silva* como o casamento oficial da pornochanchada com o CINEMA

NOVO, já esboçado em *Guerra Conjugal* (Joaquim Pedro de Andrade). Para Carlos Frederico, Xica é

Uma prostituta assumida, que procura tirar o máximo proveito de sua condição de objeto (...). Xica imita os ricos, os brancos, os déspotas, os poderosos, e curte adoidado ser como eles – e o filme aplaude, deslumbrado (*Opinião*, 15 de outubro de 1976: 18).

Carlos Hasenbalg criticou Diegues por condensar todos os preconceitos em relação à mulher negra na sua personagem, e chamou o filme de pornochanchada ufanista. A crítica mais virulenta, porém, veio de Beatriz Nascimento, que se sentiu particularmente ofendida pela visão oficialista e preconceituosa exposta pelo filme. Versão empobrecida de *Casa Grande & Senzala*, para ela o filme mostra os brancos como opressores mas complacentes com os negros, constrangidos em oprimir, reforçando o mito do bom senhor. Ao mesmo tempo, o filme cristaliza o estereótipo do negro dócil, passivo, feliz em ajudar o branco e intelectualmente incapaz, “dependente do branco para pensar” (idem: 21). Na única cena em que Xica pensa por si mesma – no banquete africano – seus esforços são em vão. Ainda segundo Beatriz, Diegues tratou Xica a partir o mito da sexualidade aberrante da mulher negra, e na única cena em que a fez parecer uma mulher, ele a fez branca e histérica como a preconceituosa Hortência (Elke Maravilha). Diante de tantos equívocos, ela considera Diegues “senil” e lhe concede o fim da carreira cinematográfica (idem: 20).

Menos que a ambigüidade pela qual a questão da integração do negro na sociedade brasileira foi discutida em *Xica da Silva* e *Tenda dos Milagres*, cabe-nos referir

não propriamente a possíveis discursos racistas que estes filmes contenham, mas a sua aproximação do conservadorismo gilbertiano, assinalado por Zuleika de Paula Bueno, no qual os conflitos existem, mas são todos do mesmo nível e da mesma importância, o que faz com que os opositores sejam definidos não como inimigos, mas como parceiros dotados de igualdade no jogo político (2000: 141).

Provavelmente foi este virulento ataque de Beatriz Nascimento e dos demais escritores que fez Diegues revoltar-se contra o que chamou “patrulhas ideológicas”. Criticando os que o criticam, ele declarou:

Uma perversão intelectual anda colocando o prazer à direita, o sofrimento à esquerda. Celebrando os fracassos, deplorando as vitórias. Botando a razão à esquerda do sonho; a emoção à direita da inteligência. Corpo e alma são uma só coisa, a religiosidade de uma certa “esquerda” (atenção: aspas) não conseguiu ainda compreender isso. Prefere o sacrifício, a pena, a culpa; *Xica da Silva* levou porrada deles, por causa disso. Não entenderam esse lance, que quatro milhões de brasileiros dançaram e cantaram nos cinemas de todo o país, num verdadeiro movimento de desforra popular. Eles só gostam da derrota (Diegues, 1988: 24/25).

Contra as sérias e conseqüentes críticas que fizeram a ele, o cineasta infelizmente não respondeu à altura – apenas declarou seu desejo de fazer o público que ia à sala de cinema sentir-se feliz, celebrando de certa forma o cinema como uma arte irracional, de puro divertimento catártico. Não seria este o tipo de cinema que Hollywood – nosso grande inimigo – fazia?

Segundo José Mário Ortiz Ramos, com a crítica às tais patrulhas, Diegues queria passar um recado claríssimo: “os antigos projetos totalizantes, com pretensões conscientizadoras, estavam enterrados, tinham perdido a atualidade” (Ramos [org], 1987).

Não só os projetos estéticos totalizantes e conscientizadores tinham perdido a atualidade, como a sala de cinema havia perdido algumas de suas funções que lhes haviam sido atribuídas pelos cinemanovistas nos anos 60. É o próprio Diegues que revela, nos anos 70: “O cinema não é lugar de tortura nem sala de aula” (Diegues, 1988, ago/78). Rejeitando a sala de aula, Diegues rejeita o cinema como educação do público e das massas. Rejeitando o lugar de tortura, Diegues rejeita filmes que são inacessíveis ao público pela linguagem não convencional e que, por causa disto, transformam a experiência cinematográfica, que deveria ser agradável, em um sofrimento<sup>27</sup>. Ambas as rejeições decorrem da já citada autocrítica que surge entre alguns cineastas de esquerda nos anos 70: arrependidos das posturas “sociológicas” adotadas nos anos 60, cujas principais características eram, por um lado, o tratamento do outro a partir de uma visão externa, e, por outro, a tentativa de educar estética e politicamente as massas, alguns cineastas que haviam participado do CINEMA NOVO optam por exorcizar seus fantasmas sociológicos adotando uma postura antiintelectualista e, como decorrência, antiesteticista. Se este tipo de autocrítica deve ser relativizada na análise dos filmes de

---

<sup>27</sup> O sociólogo da cultura Edgar Morin, contra interpretações de inspirações que poderíamos chamar frankfurtianas por localizarem a qualidade na obra de arte na sua capacidade de fazer refletir sobre a sociedade e não reduzir-se a ela, vê a identificação afetiva entre espectador e produto fílmico como a alma e a estrutura do cinema (Xavier, 1984).

um cineasta política e esteticamente mais complexo como Glauber Rocha, pode no entanto ser utilizada para a compreensão da trajetória de Cacá Diegues, provavelmente o cineasta que mais explicitamente desenvolveu o *mea culpa*.

O que emerge da crítica às patrulhas ideológicas, além das observações acima, é a intolerância e a autoridade com a qual Diegues se imbuía para criticar os seus críticos. Além da intolerância para com a pornochanchada e o cinema marginal, conforme foi visto anteriormente, aparece a intolerância para com aqueles que têm algo de negativo a falar sobre seus filmes. Tamanho rancor e desprezo para com os críticos teria vindo da posição privilegiada que os ex-cinemanovistas ocupavam na EMBRAFILME, ou ainda da percepção de que seus ideais “nacionalistas”, “populares” e mercadológicos tinham contrapartida oficial do Estado militar? Evitar a crítica com argumentos que desqualificam o opositor não parece uma atitude saudável de um artista que, na medida em que defende publicamente a democracia, deveria estar mais bem preparado para receber manifestações desfavoráveis, ainda que possa ser compreensível que, numa atividade de difícil e custosa realização como o cinema – e num país como o Brasil que não tem tradição de estímulo às manifestações culturais – ouvir tão pesadas críticas deve ser motivo de grandes frustrações, afinal, fazer cinema com seriedade já é um ato digno de algum reconhecimento. O que não se pode aceitar realmente é o obstáculo à discussão e a postura sectária-mercadológica de Diegues contra os que não fazem questão de apreciar a cinematografia “nacional-popular” tal qual ele a concebia, vendo no público o parâmetro da qualidade e da integridade moral do cineasta:

Não respeito a diretor de cinema que não respeita aqueles a quem seus filmes são destinados. Ou seja: não respeito quem declara que não quer fazer sucesso. Só se pode tratar de um doente ou de um farsante (Diegues *in Veja*, nº 503, 26 de abril de 1978: 79).

Outro filme deste cineasta que nos interessa é *Bye Bye Brasil*, pela sua metafórica relação com a história recente do cinema brasileiro, como mostra Randal Johnson (1984).

A Caravana Rolidei, segundo este autor, relembra o itinerário do CINEMA NOVO: o filme começa segundo um estilo mais documental, mais sério, como o começo deste movimento cinematográfico; em face de um mercado dominado por produtos culturais importados, vemos que a Caravana depende do apoio de prefeitos, assim com o cinema brasileiro viu-se na dependência do Estado; do sertão a Caravana vai para o mar, numa alusão à *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (*o sertão vai virar mar*) – dessa vez, porém, a utopia não se realiza, pois o mar está poluído; em Brasília, os personagens compartilham da euforia nacional-desenvolvimentista do CINEMA NOVO, mas uma vez mais a euforia se frustra, pois a cidade os marginaliza; assim como o CINEMA NOVO tinha dificuldade de se comunicar com o público, a Caravana Rolidei tem dificuldades de encontrar sua audiência, principalmente pela competição que estabelece com a televisão (Johnson, 1984). Ao final, porém, Lorde Cigano e Ciço incorporam a televisão em seus espetáculos: o caminhão de Lorde Cigano tem duas televisões, e Ciço toca forró num salão onde as imagens da banda são exibidas por telões. Há, portanto, segundo *Bye Bye Brasil*, uma possibilidade de uso democrático e positivo da televisão. O

realizador do filme, Carlos Diegues, diversas vezes manifestou-se favoravelmente ao contato entre cinema brasileiro e televisão, vendo nesta união a possibilidade de conquista de uma platéia nacional e popular (ver Diegues, 1988). Segundo Zuleika de Paula Bueno (2000),

A 'Caravana' é (...) uma alegoria do próprio cinema brasileiro. Ela é uma expressão artística de fronteira, que incorpora o residual e o emergente na sociedade brasileira. Em outras palavras, ela é obrigada a se reelaborar incorporando elementos dispares de uma mesmo presente, agregando às formas tradicionais de espetáculo popular um imaginário cinematográfico e televisivo e uma reorganização industrial e mercantil necessária para sua sobrevivência (Bueno, 2000: 166).

Cacá Diegues, que “sempre colocou-se a meio caminho entre um endosso à política cultural estatal e a sua crítica” (Ramos, 1983: 151/152), mais uma vez mostra a conciliação possível, a harmonia que há de reinar quando a conjunção do artista, do povo e do mercado estiver completa, ou seja, mostra a possibilidade do arcaico e do moderno articularem-se a partir da mediação do artista/intelectual. Neste sentido, Lorde Cigano é o *alter ego* de Diegues: um artista que viaja pelo Brasil à procura do público perfeito e da melhor forma de espetáculo, tendo que lidar com as frustrações de cinemas vazios, com as contradições de sua arte e com as dificuldades econômicas (Johnson, 1984: 90). O final feliz para ele e sua nova Caravana, agora modernizada, indica não só a conciliação possível mas também o não questionamento do tipo de arte alienante que ela desenvolve, cujo princípio é enganar o espectador e prostituir sua

“dançarina”. A adesão de Lorde Cigano às formas mais “modernas” de comunicação – diga-se a televisão – nada mais é do que a junção daquilo que há de alienante no moderno com o que há de alienante no arcaico. Não se pode negar que Diegues estava certo: a *bundalização* brasileira nos anos 90 e a *siliconização* que emerge na primeira década deste novo milênio é sintomática do sexismo “natural” do “povão” aliado aos desígnios mais conservadores da indústria cultural, cujas origens estão na modernização conservadora dos padrões de consumo combinada à valorização acrítica e mercadológica do conceito genérico de nacional-popular, movimento este da qual a EMBRAFILME faz parte. Uma visão bem diferente do Brasil moderno na sua relação com o arcaico foi exposta, por exemplo, no filme *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodansky e Orlando Senna. Neste, a relação do Brasil moderno com o arcaico, na medida em que é realizada pela intervenção autoritária e conservadora do Estado e do mercado, apenas contribui para a marginalização das camadas baixas da sociedade brasileira, estejam elas ligadas ao Brasil do passado ou ao Brasil que está por se construir.

O diretor de *Xica da Silva*, que havia adotado a visão “sociológica” das possibilidades do cinema brasileiro em filmes como *Ganga Zumba* e no seu episódio de *Cinco vezes favela*, agora, nos anos 70, busca dar voz ao povo, e não mais discorrer sobre ele em seu lugar, como atesta sua frase: “Quem possui mesmo o saber é o povo, só que ele não tem meios de exprimi-lo, por razões sociais concretas” (Diegues, 1988). Esta colocação pode ser relacionada ao que Sérgio Paulo Rouanet (1992) chamou de irracionalismo brasileiro, uma tendência do pensamento conservador que

inusitadamente e equivocadamente foi apropriada pela esquerda brasileira: na vertente brasileira do irracionalismo, invocar uma teoria, em nome do saber e da competência, torna-se autoritário. Pode-se da mesma forma relacioná-la ao projeto cultural da ditadura militar em seu repúdio ao cinema ideológico e ao cinema de vanguarda, ambos expressões de uma visão intelectualista do cinema que se contrapunha às aspirações mercadológicas do Estado (Ortiz, 1985).

Como visto anteriormente, nos anos 70 Nelson Pereira dos Santos procura o mesmo tipo de respeito às referências culturais e aos valores populares, dando expressão ao povo ao invés de discorrer sobre ele, mostrando-o como ele é sem intenções críticas (Bernardet, Xavier, Pereira, 1985). Este procedimento já foi descrito nos citados *Tenda dos milagres*, *O Amuleto de Ogum*, e será analisado agora em *Estrada da vida*, este último, a meu ver, ápice do “respeito ao povo”, mas que, em relação aos dois filmes anteriores, desdobra este respeito ao relacioná-lo à indústria fonográfica, assim como *Bye Bye Brasil* discute a televisão e a indústria cultural em geral como possíveis novas expressões do nacional-popular.

*A Estrada da Vida* conta a história da dupla sertaneja Milionário e José Rico, desde o dia em que se conheceram em São Paulo até a consagração. Dois homens simples, bem humorados e não afetados pelo sucesso, Milionário e José Rico são temas perfeitos na incursão que Nelson Pereira faz em busca da aproximação cinema/povo. Nelson Pereira queria com este filme alcançar a platéia efetivamente “popular” que lhe estava faltando, e procurou direcionar seu filme antes para o mesmo público “simples” que

consumia os discos da dupla sertaneja do que para a classe média habituada a seu cinema.

A dupla trabalha com naturalidade e espontaneidade. Parece que assistimos a uma espécie de ensaio de teatro infantil ou a uma dupla de *clowns*, dado o esquematismo de algumas situações, das cenas não naturalistas e do emocionalismo banal e tranqüilo que a trajetória da dupla nos desperta. Destas características, que poderiam ser negativamente pueris nas mãos de um cineasta de mão pesada, Nelson Pereira tira a força de seu filme. Das tentativas do diretor de fazer seu cinema encontrar-se com o povo – como em *O Amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres*, por exemplo – esta é a mais bem realizada e a que mais nos passa aquele sentimento raro de *verdade*, graças em grande parte ao carisma e à não-afetação da dupla. Além disso, a linguagem e o tema do filme estão mais bem integrados do que nos filmes anteriormente analisados, ou seja, linguagem e tema em *A Estrada da Vida* formam uma unidade que não foi alcançada em *Tenda dos Milagres* e *O Amuleto de Ogum*.

A identificação povo-público, que se desdobra nas identificações povo-mercado e povo-cultura, perpassam todo o filme. Nelson Pereira dos Santos parece estar dizendo o tempo todo: “vejam, o povo gosta do que é bom e do que se origina no próprio povo. Disto decorre o sucesso de mercado”. Com efeito, o diretor se esforça para mostrar: 1) que Milionário e José Rico são autênticos homem do povo; 2) que, por serem *povo*, sua arte é popular no sentido de traduzir a *verdade* do povo; 3) que, sendo

popular enquanto *verdade* do povo, sua arte conquistará naturalmente o mercado, pois o povo gosta e consome aquilo com o que se identifica.

O trabalho da Escola de Frankfurt, porém, nos obriga a não ver com tamanha ingenuidade as relações entre o mercado e a população consumidora de seus bens culturais. Ela considera que as identificações povo/mercado e povo/cultura não são verdadeiras, já que o povo no capitalismo avançado é parte fundamental e ativa do sistema de dominação, reproduzindo e consumindo através da indústria cultural as condições para sua própria alienação.

Não é preciso concordar com a Escola de Frankfurt, que tem mais inimigos do que adeptos, para divergirmos da identificação povo-público que Nelson Pereira dos Santos opera. Independente da qualidade da obra de *Milionário* e José Rico, sem dúvida nenhuma infinitamente melhores que os similares atuais, não se pode concordar que o povo compra o que é bom, e o que o que é bom sempre vem do povo. Quando Nelson Pereira sincroniza cenas do cotidiano – o metrô, o cortiço, pessoas nas ruas de São Paulo e a própria cidade em panorâmica – com a música da dupla, quer mostrar que esta música emerge da vida, das pessoas simples, dos trabalhadores. Por consequência, fará sucesso, e mais do que isso, merece sucesso. Todo esse caminho percorrido pelo filme é rápido demais. Em termos teóricos e estéticos, precisaria ser mais bem demonstrado, sob o risco de nos igualarmos aos apologetas da cultura de massas, como empresários da cultura e artistas de sucesso comercial, que justificam as vendas enormes com argumentos simples e mentirosos do estilo “o povo gosta do que é bom”

e “nós damos ao povo aquilo que ele deseja”<sup>28</sup>. Do contrário, como disse Ismail Xavier, “vamos acabar levando à louvação da *Rede Globo*” (Moraes [org], 1986: 52).

Na medida em que defende os valores e a cultura popular em seus filmes, ex-cinemanovistas como Carlos Diegues e Nelson Pereira dos Santos aproximam-se da valorização popular que a ditadura militar opera no plano superestrutural, especialmente a partir do Plano Nacional de Cultura. Utilizando-se genericamente de um vocabulário que define uma realidade brasileira orgânica e harmônica, o Plano Nacional da Cultura aproxima-se muito de Gilberto Freyre:

A Política Nacional de Cultura procura compreender a cultura brasileira dentro de suas peculiaridades, notadamente as que decorrem do sincretismo alcançado no Brasil a partir das fontes principais de nossa civilização – a indígena, a européia e a negra (...).

É esta capacidade de aceitar, de absorver, de refundir, de recriar, que dá significado peculiar à cultura brasileira, expressando a personalidade do povo que

---

<sup>28</sup> Um artigo de Renato da Silveira na *Arte em Revista* (ano 2, nº 3, 2ª edição, 1983) é constrangedor para os intelectuais de esquerda que defendem a cultura de massas brasileira como eminentemente popular: sobre uma matéria do jornal Movimento sobre Mazzaropi, *O jeca contra o tubarão*, Silveira comenta: “A entrevista (do próprio Mazzaropi) é alternada com declarações ao vivo de pessoas de diversos níveis sociais, todas elogiosas. Dessa maneira, Mazzaropi é apresentado como uma unanimidade nacional (...). Mas, na entrevista, Mazzaropi faz declarações assim: ‘O Ferris me conseguiu um documento falso para poder dizer as besteiras que o povo gosta de ouvir’. Muitos não fazem sucesso ‘porque falam uma linguagem intelectual e o povo não gosta de pensar’ (...). Seria então o caso de insistir sobre a função do tipo de espetáculo que Mazzaropi faz? As matérias se omitem sobre isso. Não informam que, conforme a espantosa riqueza que o próprio Mazzaropi alardeia na própria entrevista, seu cinema serve, de um lado, para acumular capital, e, de outro, para concretizar o projeto do verde-amarelismo: botar o povão para produzir sem discutir” (1983: 8).

a criou. Formada pelo encontro de três grupos humanos – o índio, o branco e o negro – que lhe fixaram o panorama físico e a paisagem sócio-cultural, abriu-se a novos valores: é o seu maior significado, como é igualmente sua expressão maior (*Arte em Revista*, ano 2, número 3, 1983:6).

Renato da Silveira, na revista *Arte em Revista*, tece considerações sobre um traço facilmente observável da cultura política brasileira, traço este que ajuda a compreender a aproximação ideológica entre uma parte da esquerda cultural e o Estado Militar a partir de uma visão de Brasil e de cultura brasileira. Nas palavras do autor, muitos defendem uma Arte Brasileira,

a partir da procura e descoberta da nossa identidade e do abandono da cópia dos modelos de fora. Em linhas gerais, esta posição é antiga; ela existe desde o século passado e aparentemente trata-se de uma coisa muito simples: todo mundo concorda que a ‘cópia servil’ – para usar uma expressão já tradicional – de modelos de fora não dá (...). Mas, olhando o problema de um outro lado, a gente vê o seguinte: que um emaranhado de pessoas, entidades, jornais e revistas das mais variadas tendências políticas e filosóficas lutam pela implantação de uma arte nacional, usando argumentos iguais, semelhantes e contraditórios. Olavo Bilac e Oswald de Andrade, Plínio Salgado e Monteiro Lobato, Glauber Rocha e centenas de outros lutaram e lutam pela ‘arte brasileira’. Nesse processo, o governo passa a decidir o que é ‘autêntico’ ou não (...). Apesar das boas intenções do Sr. Ministro, na prática sabe-se que o paternalismo governamental implica necessariamente uma orientação, isto é, uma restrição à livre atividade artística segundo os critérios das autoridades estabelecidas (*Arte em Revista*, ano 2, número 3, 1983:7).

Renato Ortiz explica a necessidade de o Estado Militar voltar-se para os intelectuais do passado e institucionalizá-los como pensamento oficial do Brasil: para levar adiante sua política cultural, o Estado precisou apelar aos únicos intelectuais disponíveis, aqueles que simbolizavam o passado e a tradição. Assim, ele coloca o movimento de 64 como continuidade, e não como ruptura, com uma tradição conservadora do pensamento brasileiro (Ortiz, 1985:91). Segundo Ortiz, Gilberto Freyre caracteriza o elemento da mestiçagem como o traço que define a identidade brasileira. Ele pode ser retomado pelo Estado em 64 pois sua “sociologia” compreende traços de unidade na diversidade (idem: 93). A isso, alia-se a idéia da democracia como essência da brasilidade (idem: 96). “A cultura brasileira dentro desta perspectiva é vista como o conjunto de valores espirituais e materiais acumulados através do tempo. Ela é um patrimônio, e por isso deve ser preservada” (idem:96)<sup>29</sup>.

Junto à eleição do passado como principal elemento cultural a ser difundido e defendido, já que nele reside a hipotética integração de raças e a emergência do espírito naturalmente democrático do brasileiro, o documento citado deixa claro que a política oficial da cultura rejeita o “novo”, a vanguarda e todo o esteticismo que pode vir com ela:

---

<sup>29</sup> Raymond Williams também notou que a cultura popular, definida de modo genérico e com vistas a defender certas ideologias, encerra-se no passado, e por isso é utilizada para defender a sociedade a partir de um elemento “morto”, imutável, intergado à ordem: “A ‘cultura popular’ é a mais importante área da produção cultura burguesa e da classe dominante, que caminha no sentido de uma universalidade oferecida nas modernas instituições de comunicação, como um setor ‘minoritário’ cada vez mais encarado como residual e a ser preservado formalmente nesses termos” (Williams, 1992).

(...) para que haja novidade, é preciso precaver-se contra certos males, como o culto à novidade. Característica de país em desenvolvimento, devido à comunicação de massa e à imitação dos povos desenvolvidos, a qualidade é freqüentemente desvirtuada pela vontade de inovar (...) (trecho da Política Nacional de Cultura, citada na Arte em Revista, ano 2, número 3, 1983:6)<sup>30</sup>.

Desta maneira, tanto o Estado militar – via sua política cultural e, cinematograficamente, via EMBRAFILME – quanto os citados ex-cinemanovistas, negam ao povo o acesso à arte de vanguarda, uma postura que aparece como antielitista mas que não o é. É uma estratégia típica da cultura difundida pelos meios de comunicação de massas, na qual, segundo Marilena Chauí, o elemento subalterno só tem vez enquanto portador da tradição, do folclore do popular, de acordo com as classificações do próprio meio de comunicação. O subalterno não tem direito de expressar e ser “moderno”, “inovador”, pois isto corresponderia a uma alteração da dicotomia Elite e Massa (Chauí, 1996: 34).

Desta forma, é um equívoco eleger como válida uma cultura dita popular que se encontra no passado fossilizado do povo brasileiro, apenas enquanto folclore, sem que se posicione criticamente diante desta cultura e sem que se contextualize as condições materiais e ideológicas de seu surgimento, que podem explicitar aspectos conservadores do “popular”. Este é um aspecto do processo de tradição seletiva descrito por Raymond Williams (1977) e exaustivamente reelaborado e recriado pela indústria

---

<sup>30</sup> Em janeiro de 1968 um general já manifestava seu repúdio ao cinema de arte: “essa gente que gosta de cinema de arte ou é comunista ou pederasta” (Simões, 1999:87).

cultural, no qual o novo só tem sentido enquanto mercadoria e não como experiência política, estética e efetivamente popular. É neste sentido que, citando Gramsci, Renato da Silveira considera equivocada a eleição da cultura válida, aquela a ser defendida, como a “popular”, a que reside no “passado” do povo brasileiro, eleição esta que aproximou cineastas de esquerda e militares na definição dos temas relevantes a serem tratados no cinema brasileiro.

Esta concepção de “alma nacional” está intimamente relacionada com uma concepção livresca da cultura. “Cultura nacional” seria o conjunto de formas e esquemas que constituem um todo cristalizado. Este todo cristalizado determinaria o caráter ou a alma nacional. Gramsci critica esta concepção, polemizando contra os que pretendem que a cultura (a nação) é o “conjunto das coisas materiais que recordam o passado” (*Arte em Revista*, ano 2, número 3, 1983:8).

### III. 5. CRISE NA EMBRAFILME

No início dos anos 80 o processo de abertura do regime militar encontrava-se em curso e parecia que seria irreversível, apesar de lento, seguro e gradual, e apesar de manifestações contrárias violentas deflagradas pela direita das Forças Armadas.

O ano de 1980 foi bastante bom para o cinema brasileiro no que se refere à quantidade de filmes produzidos: 109 longa-metragens. A partir daí, porém, há uma razoável queda neste número – ainda que a quota de telas mantenha-se alta (140 dias,

ver anexo 2) – com exceção do ano de 1986, quando 112 longas foram produzidos. Finalmente, quando o presidente Fernando Collor de Mello extingue a EMBRAFILME, em 1990, os filmes produzidos não passam de uma média de 15 ao ano (ver anexo 3). O número de salas de cinema do país também começa a cair vertiginosamente a partir de 1975, acompanhada da queda de público (anexo 4). Em 1975 havia em torno de 3300 salas, em 1980 um pouco mais de 2300 e em 1989 elas não somam de 1200 (dados do Ministério da Cultura). Com a crise econômica que avançava anos 80 adentro e que atingia em cheio a indústria do cinema, não pudemos assistir o desdobramento do cinema brasileiro, que vivia simultaneamente um período novo em termos políticos – a abertura – e de produção – a progressiva “industrialização” das condições de realização de filmes, tal como coloca José Mário Ortiz Ramos no livro *Televisão, Publicidade e Cultura de Massa* (1995). Este autor mostra que há nos anos 70 um incremento do padrão técnico e artístico da produção do cinema brasileiro. A concepção eminentemente industrial de produção, que estava presente no cinema da Boca do Lixo e na pornochanchada, atingia os remanescentes do CINEMA NOVO:

A aceitação da precariedade, a crença excessiva no “talento” como contrapeso das deficiências técnicas, às vezes até mesmo uma certa valorização das condições incipientes de produção, parecem formas de pensar e atuar definitivamente superadas. Um padrão minimamente modernizado passa a ser uma exigência, se o objetivo for ocupar um lugar no concorrido espaço audiovisual nacional e internacional (Ramos, 1995: 44).

É nos anos 80 também que a existência da EMBRAFILME começa a ser questionada. Se, conforme relatou Roberto Farias, há tempos vinha-se acumulando uma expectativa de destruição da empresa, nos anos 80 este assunto parece ser tratado mais abertamente. Em 1984 uma matéria publicada da Folha de São Paulo no dia do “aniversário” da empresa (12 de setembro de 1984: 37) recolhe algumas opiniões no meio cinematográfico<sup>31</sup>. O diretor geral na época, Roberto Parreira, elogiado por alguns cineastas por estar conseguindo se virar com os poucos recursos de que dispunha, defendia a privatização da empresa, com exceção da distribuidora. Cacá Diegues também vislumbrava a privatização, assim como a associação com os meios eletrônicos. A matéria passava como sentimento geral a idéia de que a EMBRAFILME havia desempenhado um papel importante, mas que naquele momento um novo modelo precisava ser procurado. Por outro lado, defendendo o “modelo”, em entrevista Roberto Farias disse acreditar que a EMBRAFILME poderia estar existindo até hoje, abdicando porém da função de produtora.

Entre o público de cinema em geral, a imagem da EMBRAFILME naqueles anos 80 é a pior possível. Pelo menos é isso que aponta um relatório baseado em pesquisa qualitativa encomendada pela empresa em 1987<sup>32</sup>. Segundo o relatório, “boa parte da amostra evidenciou total desconhecimento em relação à EMBRAFILME” (1987: 98),

---

<sup>31</sup> O subtítulo é sintomático da idéia que se fazia da Embrafilme na época: “A empresa criada em 1969 pela Junta Militar chega à idade de debutante já carcomida e transformada em um monstro com o chapéu na mão”.

<sup>32</sup> O relatório foi realizado pela empresa de pesquisa de mercado *Razões & Motivos* e encontra-se na biblioteca da ECA-USP.

enquanto outra se mostrou informada sobre eventos relativos à empresa e noticiados na imprensa. Porém,

Em qualquer um dos casos (desconhecimento ou informação) a imagem da EMBRAFILME é predominantemente negativa, sob várias formas: - não deve funcionar, à vista da situação atual do cinema brasileiro; - é corrupta e cabide de empregos, como a maioria das estatais (...); - funciona de forma seletiva, beneficiando apenas alguns diretores e/ou tipos de filme; - monopoliza o controle da produção cinematográfica, impedindo o surgimento de produção independente (1987: 98).

A classe trabalhadora ressurgiu como uma importante força política no final dos anos 70, depois de quase vinte anos reprimida pela violência explícita do regime e pelo arrocho salarial. Como consequência, é do começo da década de 80 que datam o crescimento do Partido dos Trabalhadores e a criação da Central Única dos Trabalhadores. Alguns filmes voltam-se para a classe trabalhadora, antes pouco lembrada e muitas vezes preterida como tema em relação às camadas camponesas, médias ou ainda ao *lumpemproletariado*. *Eles não usam black-tie*, de Leon Hirszman, é um desses filmes.

Ele começa com o casal de namorados Tião e Maria, ambos operários, saindo do cinema felizes e voltando para casa. Estão apaixonados, trocam carinhos e olhares lânguidos. Param na casa de Tião para esperarem passar a chuva. Lá, Maria conta ao namorado que está grávida. Ele recebe bem a notícia e marcam o noivado para dali a uma semana. Tião logo começa a planejar seu futuro com Maria, preocupado com em

lhe dar uma vida decente, conforme dita seu papel de macho provedor. Uma greve, porém, tem início na fábrica onde o casal trabalha. Ela foi decidida numa reunião na qual os operários radicais, “porra-loucas”, simbolizados pelo sindicalista Santini, conseguiram adesão da maioria. Nesta fábrica também trabalham Otávio, pai de Tião, e Bráulio, um amigo, que foram contra a greve por perceberem que ela estava sendo realizada no momento errado e que traria mais prejuízos do que conquistas para os trabalhadores. Mesmo assim, solidários e responsáveis, eles se reúnem aos seus companheiros e vão para o piquete no dia seguinte.

Maria também está disposta a ir. Tião, porém, começa a revelar seu caráter de futuro marido autoritário e sua visão de mundo anti-operária: ele não quer que a mulher participe da greve e tem intenção de ir trabalhar normalmente, com medo de que seu futuro na fábrica fique comprometido e que, conseqüentemente, seu futuro com Maria também.

No dia do piquete, enquanto Otávio e Bráulio incitam à greve, junto com os “porra-loucas” que inseqüentemente a iniciaram, Tião entra na fábrica para trabalhar, insistindo para que seus companheiros façam o mesmo. Afinal, “a greve é um direito, se você não quer usá-lo é um problema seu”. Maria está do lado de seu futuro sogro, convidando as mulheres a aderir à greve. Por isso, ela apanha da polícia e dos “pelegos” e quase perde seu filho.

Na casa de Otávio, onde pára para descansar depois da violência que sofreu, ela recebe Tião xingando-o de “merda” e dizendo que tudo acabou entre eles. Não quer ter

um marido que não se solidariza com os companheiros. Otávio, também irritado com o comportamento do filho, expulsa-o de casa. O filme termina com o comovente enterro de Bráulio, que foi morto durante a confusão na porta da fábrica e que recebe as homenagens de milhares de pessoas nas ruas.

Adaptação da peça de teatro de Gianfrancesco Guarnieri que fez sucesso no final dos anos 50, o filme de Hirszman ganhou prêmios em festivais internacionais de cinema, deixou Celso Amorim bastante orgulhoso da obra de qualidade que a EMBRAFILME tinha ajudado a tornar possível, e ganhou entusiasmados elogios de críticos como José Carlos Avellar, assentados como de praxe em seu suposto caráter “popular”:

Um drama popular, não no sentido de coisa feita para ser facilmente consumida, para ser de agrado popular. Mas no sentido de história onde a questão popular é tomada como assunto dramático, no sentido de filme que se ocupa do cotidiano do popular tal como o cinema, na maior parte do tempo, costuma se ocupar da questão do burguês mais sensível e em crise com seu grupo social. Um drama popular que se situa numa faixa diversa daquela ocupada por grande parte do cinema político. (...) *Eles não usam black-tie* tem outro objetivo: procura levar o espectador à compreensão do cotidiano do trabalhador. A sentir, primeiro, e a compreender, depois, pelo sentimento, o drama de Otávio, Romana, Santini, Maria, do pivete, do dono do bar, do trabalhador sem emprego, do trabalhador empregado (citado em Salen, 1997: 271).

Mauricio Segall, não tão satisfeito com o resultado, vê simplificação e estereotipização dos personagens na tentativa de se expor um amplo espectro de

atitudes com relação ao movimento grevista. Haveria um maniqueísmo que faz do filme um representante tardio do “realismo socialista”:

A fita parece querer dizer que existem apenas três categorias no nosso mundo operário: os “fura-greves” (identificados como delatores e retratados por Tião), os “porra-loucas” (retratados por Santini) e os “bons” (retratados por Otávio e Bráulio). Esquece-se assim, de um lado, os pelegos e os “porra-loucas” de direita, e, de outro, a principal categoria – a massa e suas lideranças representativas. Fala-se muito da massa operária na fita, mas em nenhum momento ela efetivamente aparece, a não ser, paradoxalmente, para furar a greve (Novos Estudos Cebrap, nº 2, abril de 1982: 24).

Ainda segundo ele, os personagens não têm humanidade, são esquemáticos, e a fita omite-se em relação ao “pelego”, figura importante do movimento sindical dos anos recentes. Fomenta-se o derrotismo “numa fase histórica onde a resultante, não obstante os refluxos conjunturais, é de ascensão e esperança” (idem: 25), e o filme acaba por desestimular a greve como principal instrumento de luta dos trabalhadores (idem: 20). Os tradicionais chavões tais como “a massa não está preparada” atravessam todo o filme, “como se tratasse de cozinhar fuzil”, ainda que nenhuma receita seja esboçada (idem: 25).

Como se vê, Maurício Segall não poupou críticas ao conteúdo de *Eles não usam black-tie*, explicitando porém que só o fez porque o filme já havia dado a bilheteria que tinha que dar e que, desta forma, suas críticas não atrapalhariam a performance mercadológica do cinema brasileiro (idem: 18).

Jean-Claude Bernardet e outros críticos e pesquisadores como Helena Salem (1997) viram o filme como uma tentativa de evitar simplificações que definem o operário alienado e egoísta (Tião) e a esquerda radical (Santini) como vilões da história dos trabalhadores: “De um certo modo o filme faz assim como Bráulio, que afasta os grevistas que surram Tião aos gritos de que ele não é o inimigo, mas um como eles” (*Filme Cultura*, nº44, 1984: 64). Bernardet, porém, não ignora a forma acrílica e estática pela qual os valores de certos personagens são tratados<sup>33</sup>, que desemboca na metáfora dos feijões – na qual Otávio e Romana separam os bons dos maus feijões – e que ajuda a explicar a estética convencional do filme:

É justamente por estar embasado num mundo que tem um centro fixo e um só, bem como valores não questionados, que "Black-tie" pode ter uma linguagem tão oposta à de "Maldita coincidência"<sup>34</sup> e se afirmar pela linearidade da narrativa, o encadeamento das situações dramáticas, a concatenação das seqüências e dos planos. "Black-tie" é o mundo ordenado e seguro, em oposição aos esfacelamentos de "Maldita coincidência" (*Filme Cultura*, ano XVI, maio 1983, no. 41/42, p. 73-75).

Ainda em se tratando da convencionalidade da forma, Arthur Autran, em artigo para a revista *Cinemais* (nº15, janeiro/fevereiro de 1999), percebe acertadamente que neste filme Leon Hirszman fez uma opção estética pelo realismo, pela fluência

---

<sup>33</sup> “O pai tem uma história honrada, tem valores seguros, aponta para um futuro correto. Os valores do pai nunca são questionados pelo filme, nem propostos à discussão. Eles são a pedra de toque que permite avaliar tudo o mais” (*Filme Cultura*, ano XVI, maio 1983, no. 41/42, p. 73-75).

<sup>34</sup> *Maldita coincidência* é um filme de Sérgio Bianchi.

temporal, pela narrativa fácil na qual não cabem estranhamentos e alegorias. Em comparação com *A falecida* ou *São Bernardo*, o contraste é óbvio. A explicação do próprio cineasta para sua mudança estilística baseia-se no momento político brasileiro:

A diferença entre *São Bernardo* e *Eles não usam black-tie* se explica por dois momentos muito definidos. *São Bernardo* foi filmado dois anos depois da promulgação do Ato Institucional Nº 5, que foi o golpe mais profundo na sociedade brasileira. Um momento de grande repressão política, de censura absoluta em todos os meios de comunicação. Não apenas no cinema, no teatro, na literatura, mas de um modo geral, em toda a sociedade. E o preço que se pagou por isto foi fazer *São Bernardo* num nível artístico, com formas às vezes só compreensíveis para entendidos cinematográficos (*Cine Cubano*, nº 102, 1982: 155, tradução minha).

É claro que a explicação do cineasta não convence, afinal, as experiências estéticas dos cinemanovistas haviam começado antes do golpe de 64, e foram gradativamente enfraquecidas, não à medida que o regime se abria, mas à medida que cineastas e Estado compartilhavam expectativas em relação ao público e ao caráter “nacional-popular” do cinema brasileiro. Imaginar que a repressão obrigou os cinemanovistas a utilizarem formas anticonvencionais é inclusive subestimar o talento desta “geração”. E neste processo a criação de uma empresa estatal de cinema – a EMBRAFILME – e sua atuação foram fundamentais para a mudança estilística da maioria dos filmes de ex-cinemanovistas, como esperamos estar demonstrando.

Jean-Claude Bernardet nos dá elementos que permitem articular a narrativa de extrema linearidade de *Eles não usam black-tie*, seu conteúdo anti-maniqueísta pouco convincente e a atuação da EMBRAFILME no cinema político brasileiro. Em outras palavras, Bernardet nos dá elementos para analisar a relação dos ex-cinemanovistas com a EMBRAFILME na última década de seu funcionamento, e o faz a partir da idéia da busca pelo pai, ou melhor, da busca do pai por filhos.

Bernardet observa que o filme “dá a impressão de ter sido realizado por uma geração sem herdeiros” (*Filme Cultura*, ano XVI, maio 1983, no. 41/42, p. 73-75), uma geração que não conseguiu ou não teve tempo de preparar seus sucessores e que se ressentia, portanto, da falta dos filhos. Com efeito, Otávio expulsa Tião de casa por ele não ter correspondido às expectativas criadas pelo pai. Neste sentido, “a organização centralizada de ‘Black-tie’ e suas certezas também são uma busca, só que não confessada” (idem), e que se limita a um plano compensatório.

Esta geração sem herdeiros da qual Bernardet fala é sem dúvida a geração do CINEMA NOVO. Tendo sido uma geração-filha, que pôde formar sua identidade na e através da luta contra o pai (o cinema narrativo clássico, as tentativas de criação de uma grande indústria cinematográfica brasileira aos moldes de Hollywood, etc), ela envelheceu e tornou-se ela própria um pai convencional: passou a exercer influência sobre o orçamento cinematográfico, era ouvida quando falava, conseguiu estabelecer relações mais ou menos estáveis com o Estado, percebeu a importância de tornar-se agradável ao grande público. Ao defender o cinema brasileiro de intenções culturais

como um todo, baseados no receio de que qualquer divergência ao nível cultural ou político viesse a enfraquecer a luta pela conquista do mercado, os ex-cinemanovistas acabaram impedindo a tão saudável e necessária revolta contra o “pai”, o conseqüente parricídio e a formação de uma nova “família” cinematográfica<sup>35</sup>. Não conseguiram, portanto, formar uma nova geração consistente, ao menos de imediato, e ainda hoje, no início do século XXI, estes remanescentes do CINEMA NOVO concentram a maior parte do capital material e simbólico, exercendo grande poder no campo cinematográfico, formulando suas regras e agregando entre os seus os novos cineastas que lhes demonstram respeito e que, de uma forma ou de outra, atualizam o seu legado.

Se há algum filme que expressa com alguma clareza como a articulação à EMBRAFILME e ao Estado militar implicou uma mudança estética (em direção ao cinema mais narrativo e convencional, que falasse ao “povo” definido enquanto público), ideológica (em direção a um nacional-popular um tanto quanto engessado e pouco problematizado), e geracional (a procura do pai-CINEMA NOVO pelos seus filhos e a inevitável ausência simbólica destes), este filme é *Eles não usam black-tie*.

Se, porém, o realismo de *Eles não usam black-tie* esbarra involuntariamente num esquematismo – e daí a artificialidade incômoda de algumas cenas, apesar das boas interpretações – outro filme de um ex-cinemanovista lançado nos anos 80 não sofre do

---

<sup>35</sup> Ver, a esse respeito, BERNARDET, Jean-Claude, *O Voo dos Anjos*. São Paulo: Brasiliense; e MARCUSE, Herbert, *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar. O primeiro analisa a criação dos filmes do chamado *cinema marginal* (Bressane e Sganzerla, na verdade) como um processo de assimilação e rejeição do “pai” CINEMA NOVO e o segundo mostra a importância da revolta contra o pai no desenvolvimento de uma genuína individualidade psíquica.

mesmo problema. Ao contrário, com *Memórias do Cárcere* Nelson Pereira dos Santos mostra que é um mestre do despojamento, tirando uma força descomunal de cenas simples e expondo com clareza o que pensa sem precisar fazer com que seus personagens discurssem.

O filme encontrou ótima recepção da crítica e o do público, que compareceu às salas de cinema, apesar do filme ser “político” e longo. Deixando um pouco de lado o discurso do cinema de conteúdo estritamente “popular”, Nelson Pereira deu a impressão de que queria falar de si mesmo e da difícil condição dos intelectuais no Brasil, atrelados ao Estado e perseguidos por ele. O povo, sem dúvida, continua lá, mas dessa vez visto pelas lentes do intelectual que passa a conviver com ele, e não através do mito do cinema não sociológico que o cineasta manifestou em filmes como *O Amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres*.

*Memórias do Cárcere* é uma adaptação de Nelson Pereira dos Santos do livro autobiográfico homônimo de Graciliano Ramos. Um intelectual e artista preocupado com a vida do povo de seu país, perseguido e censurado por um regime autoritário, que tenta manter-se independente do Estado, apesar de depender dele para sobreviver e produzir, e que adota uma postura de independência em relação às diversas ideologias, tais como o comunismo, apesar de ser claramente um homem de esquerda. Poderíamos estar falando do próprio cineasta, em seu proclamado respeito ao comportamento do povo, em seu pertencimento crítico ao Partido Comunista Brasileiro, em sua relação de dependência e independência do Estado via EMBRAFILME. Sem dúvida mais um filme

sintomático dos anos finais desta empresa, auto-reflexivo em relação à postura que os cineastas de esquerda adotaram em relação ao regime militar e suas expectativas quanto ao fim deste, sob o filtro de Nelson Pereira dos Santos. Neste sentido, *Memórias do Cárcere* passa algumas mensagens claras: apesar de terem sofrido com a censura e com a repressão, o intelectual/artista finalmente conheceu o homem do “povo” e pôde perceber que seus pares muito facilmente e equivocadamente manifestam repúdio contra ele; além disso, o saldo do período de encarceramento não é de todo negativo, já que se produz uma obra-prima nacional, e o tom otimista do final do filme vem coroar a atividade artística como o produto de uma mente inevitavelmente livre, contra o qual pouco pode a repressão. Nelson Pereira fez suas as palavras de Graciliano, que dão o tom geral do filme, e que mostram que o cineasta tentou ser fiel ao espírito do escritor:

Seria ótimo que todos os romancistas do Brasil tivessem passado uns meses na Colônia Correccional de Dois Rios, houvessem conhecido as figuras admiráveis de Cubano e Gaúcho. Podem tomar isso como perversidade. Não é. Eu acharia bom que os meus melhores amigos demorassem um pouco naquele barracão medonho (...). Existe ali uma razoável amostra do inferno – e, em contato com ela, o ficcionista ganharia (*Linhas Tortas*, p. 98). (citado em *Cadernos de Opinião*, nº 14, out/nov de 1979).



## CONCLUSÃO

Antônio Carlos Amâncio da Silva, ao fazer um balanço geral da atuação da EMBRAFILME principalmente na gestão Roberto Farias, considera como uma de suas características fundamentais o “privilégio flagrante da categoria dos realizadores” e o “correspondente peso político que alcançaram suas entidades representativas” (Silva, 1989: 154), supondo ainda que uma análise estética dos filmes do período reforçaria “tais suposições pela observância de princípios consagrados pelas teorias do ‘cinema de autor’” (idem, *ibidem*).

No entanto, se é possível observar, como exaustivamente repetimos aqui, que os ex-cinemanovistas exerciam forte influência na política cinematográfica da empresa, o desenvolvimento de um chamado cinema de autor não me parece tão visível, diferentemente do que ocorria nos anos 60 e começo dos anos 70, quando a mão do cineasta parecia mais pesada e ao mesmo tempo mais atrevida. Da mesma forma, a proclamada busca por um cinema “popular”, incentivada pelo Estado, parece de alguma forma não ter favorecido o desenvolvimento de teorias cinematográficas e de pesquisas de linguagem. É claro que temos que considerar que os anos 60 são um período extremamente fértil neste sentido, no Brasil e no mundo, em relação ao qual os anos 70 e 80 talvez não possam ser comparados. Mas é preciso dizer que a proclamada busca dos ex-cinemanovistas por um cinema popular de modo geral restringiu-se a questões de conteúdo e de mercado, questões estas que esperamos ter mostrado ligam-se à criação de uma empresa estatal de cinema e ao desejo militar de forjar a identidade brasileira baseada em certos aspectos econômicos e ideológicos, entre eles a formação

de um público consumidor dos bens culturais. A maior parte dos cineastas remanescentes do CINEMA NOVO, e não apenas estes, participou deste processo. Jean Claude Bernardet, por exemplo, relata entrevistas de cineastas nas quais “é afirmada a necessidade de se dirigir a um amplo público: o cinema é veículo de massa, negar-se ao amplo consumo é caretice”. E o crítico cita Joaquim Pedro de Andrade: “A proposição do consumo de massa no Brasil é uma proposição moderna (...), é uma posição avançada o cinema tentar ocupar um lugar dentro desta situação nova” (Bernardet, 1978: 174).

É neste sentido, de crise de propostas estéticas, que Ismail Xavier observa que há, a partir de meados dos anos 70 e anos 80, uma tendência à homogeneização do cinema brasileiro (Moraes [org], 1986). Segundo o crítico, esta homogeneização é um preço a pagar dentro da estratégia de conquista de mercado, levando o cineasta a adotar uma linguagem convencional, ainda que não impedindo “que dentro dessa homogeneização haja coisas que adquiram maior interesse e que saiam desse nível puramente rotineiro de mercado”. Porém, para Xavier, ainda que eventualmente a rotina da padronização seja quebrada, é “difícil para alguém recusar o fato de que o cinema brasileiro está numa certa crise de invenção” (idem: 31/32). Nelson Hoineff concorda e data a crise, relacionando-a indiretamente à EMBRAFILME:

A padronização dos anos 70 não atravessa toda a década. Ela surge com a morte do cinema experimental, em meados de 70. Foi a partir de 1975, coincidentemente a uma modificação drástica da política de cinema no Brasil, que se instaurou a padronização, isso às custas do desaparecimento do cinema experimental e da

morte do cinema mais reflexivo que já andava definhante (*in Filme Cultura*, n°45, março de 1985: 18).

Na busca por um cinema dito popular, os remanescentes do CINEMA NOVO nos anos 70 utilizam-se de elementos “residuais”, nos termos de Raymond Williams, da cultura brasileira, tais como Jorge Amado, Nelson Rodrigues, religião popular, música sertaneja, histórias ou temas do passado longínquo ou mais recente da história brasileira, operando a partir do que este autor define como tradição seletiva. Por estarem propondo e elaborando um novo tipo de cinema, uma nova forma de comunicação com o público, uma “posição avançada” para o cinema brasileiro, estes cineastas no entanto se vêem imbuídos do espírito de uma arte “emergente”, de uma nova forma de fazer artístico, vendo-se a si mesmos como os revolucionários que já não são. Mas a posição que ocupam no campo cinematográfico, a influência que tiveram na EMBRAFILME e que guardam até hoje, os filmes que fazem e que muitas vezes transformam-se em modelo do que seria a produção nacional-popular, fazem destes cineastas os “dominantes” entre os seus pares (ver Williams, 1977). Portanto, se o cinema já é em si, como disse Cacá Diegues (1988), uma arte esquizofrênica – dividido entre o ócio e o negócio – a situação dos cineastas remanescentes do CINEMA NOVO é ainda mais complicada: trata-se de artistas de esquerda ligados a um projeto cultural e industrial de direita, utilizando-se de temas residuais e entendendo-os como modernos, procurando junto com o Estado que relação com o público os filmes deveriam ter e quais as temáticas apropriadas para isso.

Analisar as vanguardas artísticas segundo as condições políticas, econômicas e sociais excepcionais que possibilitam seu surgimento e as transformações de suas propostas, aliadas freqüentemente à genialidade de um de seus membros, é um procedimento comum da sociologia da cultura e da crítica cultural. Jean-Claude Bernardet o faz quando vê o CINEMA NOVO como a demonstração de uma *lei* da história do cinema: os movimentos cinematográficos só se afirmam “amplamente quando a economia cinematográfica é fraca e o poder político perturbado” (1978: 147). Da mesma forma, Fredric Jameson considera que nos períodos de liberdade histórica, quando o estilo de vida ainda não assumiu a rigidez de um estilo de época, a liberdade artística também é maior (1985: 39). Para o autor, essa é uma possível explicação da especificidade da música de Beethoven que, diferentemente de Mozart, funcionário da corte, encontrou um mercado incipiente que lhe deu liberdade estética e ao mesmo tempo oportunidade para que sobrevivesse de sua arte. Pode-se da mesma forma aplicar esta “teoria” para explicar o sucesso estético dos principais filmes do CINEMA NOVO. Nos anos 50 e 60, os cineastas de esquerda encontraram não só um clima político favorável às suas experiências de linguagem cinematográfica mas também uma indústria de cinema fraca o bastante para lhes dar liberdade, ainda que suficientemente presente pra lhes imprimir o desejo de realizar filmes.

Já nos anos 70, a investida do governo na área cinematográfica, ainda que acompanhada da progressiva adesão dos cinemanovistas à EMBRAFILME, traz um enrijecimento estético da produção. O governo indiretamente fortalece filme de

entretenimento e rentáveis, fazendo com que os filmes do tipo CINEMA NOVO e “marginal” fossem vencidos pela lógica da política cultural (ver Bernardet, 1978).

Este governo consegue reunir diversos setores civis e militares num projeto político, cultural e econômico tido como nacionalista, revolucionário e inclusive democrático. Apesar da política oficial do governo sofrer realmente esta elaboração intencional – e é desta forma que consegue agregar cineastas de esquerda em torno de seu projeto cinematográfico – sabe-se que o Golpe de 64 aprofundou os laços de dependência externa, a desigualdade de renda e favoreceu o grande capital internacional.

Diversos cineastas viam os setores “nacionalistas” do regime militar como preocupados com a construção de uma nação desenvolvida e independente e com o povo. Porém, autores com Celso Furtado, Florestan Fernandes, e Caio Prado Jr. mostravam que nada havia de nacionalista ou popular no projeto militar, ao contrário, este projeto aprofundou os laços de dependência e a desigualdade social. Segundo Plínio de Arruda Sampaio Jr.,

Esboçada no pós-guerra e consolidada durante a ditadura militar, a unidade que sedimentava os interesses das oligarquias regionais baseava-se em dois pilares fundamentais: o pânico em relação à emergência do povo na política e o consenso em torno da industrialização como objetivo estratégico das classes dominantes (Sampaio, 1997: 30).

Marilena Chauí (1996) mostra que a política cultural do governo tem um sentido autoritário, antipopular e reativo, na medida em que controla e se apropria das manifestações culturais trazendo-as para o âmbito do Estado:

Não só há empenho por parte do Estado em se apropriar de um vocabulário que foi constituído nas práticas de contestação política e de organizações sócias alternativas, como também os autores do plano não percebem a incompatibilidade entre estes termos e o projeto do MEC, isto é, a idéia de que o Estado deve ser o *promotor* da participação comunitária e da criatividade cultural. É que essa incompatibilidade, longe de ser contraditória com o projeto do MEC, é essencial a ele. De fato, a pretensão do Estado autoritário é não só absorver as manifestações populares (cultura e esporte), mas sobretudo *controlá-las* enquanto seu promotor. Esse interesse pelo popular, na verdade, surgiu à medida que se desenvolviam movimentos sociais populares de oposição, tornando-se necessário contê-los (Chauí, 1996: 89).

Não obstante, como esperamos ter mostrado, a adesão dos ex-cinemanovistas à EMBRAFILME, complexa e muitas vezes conturbada, não se deu apenas pela eficiência do governo em montar um discurso vagamente nacionalista e popular e uma estrutura cinematográfica, mas também pelos sentimentos nacionais-desenvolvimentistas e nacionais-populares que o CINEMA NOVO encampou. E talvez nenhum outro tipo de manifestação artística seja mais permeável a estes sistemas de idéias do que o cinema, pois ele muito diretamente reúne preocupações com a indústria, com o público, com os interesses nacionais, a luta contra o capital estrangeiro, a vontade de desenvolvimento nacional e de independência artística e intelectual.

Seria por demais simplificado entender o movimento dos ex-cinemanovistas em direção ao Estado e à EMBRAFILME em meados dos anos 70 como um caminho para o *estabelecido*, que resultaria numa crise de invenção, tal como exposto por Ismail Xavier? Há um medo e um pudor em tratar com tal “desrespeito” a geração que nos deu alguns dos melhores filmes brasileiros já realizados, como *Deus e o diabo na terra do Sol*, *Vidas Secas*, *Os fuzis*, *Os Inconfidentes*, *Terra em Transe*, *São Bernardo*, *Como era gostoso o meu francês*, *Macunaíma* e outros. Mas não é possível negar que a intervenção estatal na esfera da cultura – acompanhada do desenvolvimento de uma indústria cultural que se apropriou da temática nacional-desenvolvimentista – implicou num enrijecimento das propostas estéticas e num esvaziamento das potencialidades revolucionárias contidas embrionariamente na proposta de um cinema popular. Como vimos, a noção de popular, tal como encampada pelo Estado pós-64, significa consumo, fácil assimilação, recusa ao que é universal. Ao povo, justificação última de toda a produção dos ex-cinemanovistas nos anos 70 e 80, foram negadas as experiências de linguagem cinematográfica, caracterizadas como elitistas. Nem sempre o governo o conseguiu, e muito raramente acabou-as incentivando indiretamente – como no caso de *A Idade da Terra* – mas de qualquer modo demonstrou que tinha orientações a dar na esfera da cultura.

Os setores conservadores e reacionários normalmente sabem do caráter potencialmente subversivo da arte e da cultura, e às vezes o levam mais a sério do que os próprios artistas. E os militares que tomaram o poder em 1964 tinham motivos para desconfiar das manifestações culturais pré-golpe, em sua autoproclamada missão

revolucionária. Mas mais do que isso, tiveram a intuição de que esse potencial caráter subversivo reside mais profundamente na forma do que no conteúdo da arte. O conteúdo pode ser razoavelmente controlado – e é esse o papel que teve a censura na ditadura militar. Mas quando articulado a uma linguagem adequada, fazendo com que o espectador desafiado se veja obrigado a tornar-se ele mesmo um crítico e um desvendador da obra, o conteúdo pode ser transmitido na sua plenitude sem tornar-se evidente, ainda que não pressuponha – e não deve pressupor – a identificação e assimilação imediata.

À criação de uma estatal de cinema em pleno regime militar corresponde uma fraca orientação de conteúdo cinematográfico – e é por isso que dificilmente os cineastas falam de dirigismo na EMBRAFILME, além do apoio a filmes “históricos” – mas a uma bem sucedida intervenção na linguagem cinematográfica, ainda que não automaticamente intencional: pretensamente nacional-popular, que pudesse atingir amplos setores do público, que tivesse uma intenção “cultural” a transmitir, que conquistasse o mercado brasileiro numa reação contra o produto estrangeiro.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

### Livros e teses

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” in *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, 2ª edição.

ALVES, Maria Helena Moreira, *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Vozes, 1987, 4ª edição.

AMORIN, Celso, *Por uma questão de liberdade – ensaios sobre cinema e política*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; EMBRAFILME, 1985.

AVELLAR, José Carlos, *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/Edusp, 1995.

BENJAMIM, Walter, *Walter Benjamin – obras escolhidas vol.I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENTES, Ivana, *Joaquim Pedro de Andrade – a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude, *Trajatória Crítica*. São Paulo: Pólis, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude, GALVÃO, Maria Rita, *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude, *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude e GOMES, Paulo Emílio Salles (orgs), *Glauber Rocha, coleção cinema vol.I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

- BERNARDET, Jean-Claude, *O Voo dos Anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1991(b).
- BUENO, Zuleika de Paula, *Bye bye Brasil: a trajetória cinematográfica de Carlos Diegues (1960 – 1979)*. Campinas, SP: [s.n.], 2000.
- BURGER, Peter, *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993.
- CANDIDO, Antônio, *Literatura e Sociedade*. São Paulo, T.A. Queiroz/Publifolha: 2000.
- CHAUÏ, Marilena, *Conformismo e Resistência – aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, 6ª edição.
- CHILCOTE, Ronald, *O partido comunista brasileiro: conflito e integração*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- DIEGUES, Carlos, *Cinema Brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1988.
- FREIRE, Gilberto, *Casa-Grande e Senzala*, Rio de Janeiro: Record, 1995.
- GATTI, André Piero, *O Consumo e o comércio cinematográfico no Brasil vistos através da distribuição de filmes nacionais: empresas distribuidoras de longa metragem (1966-1990)*. Tese de mestrado USP-ECA. São Paulo: 1999.
- GOMES, Paulo Emílio Salles Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- JAMESON, Fredric, *Marxismo e Forma – teorias dialéticas da cultura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- JOHNSON, Randal e STAM, Robert, *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.
- MARCUSE, Herbert, *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

- MORAES, Malú (coord), *Perspectivas Estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, EMBRAFILME, 1986.
- MOTA, Carlos Guilherme, *Ideologia da Cultura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1977.
- OLIVEIRA, Francisco de, *A economia brasileira: crítica à razão dualista*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- ORTIZ, Renato, *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. Brasiliense: São Paulo, 1985.
- ORTIZ, Renato, *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- RAMOS, Fernão (org), *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Arte Editora, 1987.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs), *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- RAMOS, José Mário Ortiz, *Cinema, Estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RAMOS, José Mário Ortiz, *Televisão, Publicidade e Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1989.
- RIDENTI, Marcelo, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Record, 2000.
- ROMANO, Roberto, *Conservadorismo romântico – origem do totalitarismo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- ROUANET, Sergio Paulo, *As razões do Iluminismo*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, 3ª reimpressão.

- SALEM, Helena, *Leon Hirszman – o navegador de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SAMPAIO Jr., Plínio Soares de Arruda, *Entre a nação e a barbárie*. Tese de doutorado Unicamp-IE. Campinas: 1997.
- SCHWARZ, Roberto, *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SILVA, Antônio Carlos Amâncio da, *Produção cinematográfica na vertente estatal (EMBRAFILME – gestão Roberto Farias)*. Tese de mestrado USP-ECA. São Paulo: 1989.
- SIMÕES, Inimá, *Roteiro da Intolerância – a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999.
- STAM, Robert, *Tropical multiculturalism – a comparative history of race in Brazilian cinema and culture*. Durham and London: Duke University Press, 1997.
- TOLEDO, Caio Navarro de, *ISEB: fábrica de ideologias*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.
- VLANY, Alex, Avellar, José Carlos (org), *O processo do CINEMA NOVO*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.
- WILLIAMS, Raymond, *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.
- WILLIAMS, Raymond, *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- XAVIER, Ismail, *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, 2ª edição.
- XAVIER, Ismail, BERNARDET, Jean-Claude, PEREIRA, Miguel, *O desafio do cinema: a política dos Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- XAVIER, Ismail, *Alegorias do subdesenvolvimento: CINEMA NOVO, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Periódicos citados

ARGUMENTO, ano 1, n° 3, janeiro de 1974.

ARTE em Revista, ano 2, n° 3, São Paulo: ECA-USP, 2ª edição, 1983.

CADERNOS de Opinião, n° 14, outubro/novembro de 1979.

CINE Cubano, n° 102, 1982.

CINEMAIS, n° 15, janeiro/fevereiro de 1999.

FILME Cultura, n° 24, março de 1973, EMBRAFILME.

FILME Cultura, n° 34, janeiro/fevereiro/março de 1980, EMBRAFILME.

FILME Cultura, n° 44, março de 1984, EMBRAFILME.

FILME Cultura, n° 45, março de 1985, EMBRAFILME.

FOLHA de São Paulo, 12 de julho de 1984, p.37.

MAIS, Folha de São Paulo, 10 de junho de 2001.

NOVOS Estudos Cebrap, n° 2, abril de 1982, São Paulo.

OPINIÃO, 15 de outubro de 1976.

OPINIÃO, 29 de abril de 1973.

OPINIÃO, 4 de fevereiro de 1977.

OPINIÃO, 7 de janeiro de 1977.

REVISTA Civilização Brasileira, ano 1, n° 3, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

REVISTA Época, 3 de setembro de 2001: Editora Globo.

VEJA, n° 355, 25 de junho de 1975: Editora Abril.

VEJA, n° 449, 13 de abril de 1977: Editora Abril.

VEJA, n° 460, 29 de junho de 1977: Editora Abril.

VEJA, n° 464, 27 de julho de 1977: Editora Abril.

VEJA, n° 465, 3 de agosto de 1977: Editora Abril.

VEJA, n° 480, 16 de novembro de 1977: Editora Abril.

VEJA, n° 489, 18 de janeiro de 1978: Editora Abril.

VEJA, n° 497, 15 de março de 1978: Editora Abril.

VEJA, n° 503, 26 de abril de 1978: Editora Abril.

VEJA, n° 507, 24 de maio de 1978: Editora Abril.

VEJA, n° 588, 12 de dezembro de 1979: Editora Abril.

## ANEXO 1: DIRETORES DA EMBRAFILME

Diretor Geral	Período	Principais fatos da gestão
Durval Gomes Garcia	1969 - 1970	Durval Gomes Garcia articulou a criação da empresa junto com Jarbas Passarinho.
Ricardo Cravo Albin	1970 - 1973	EMBRAFILME passa a financiar filmes, atividade que antes estava a cargo do INC. Criação do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) e fusão do INC e EMBRAFILME.
Walter Graciosa	1973 - 1974	Reestruturação da empresa.
Roberto Farias	1974 - 1979	Extinção do INC e ampliação dos poderes da EMBRAFILME. Aumento do capital da empresa.
Celso Amorim	1979 - 1982	Recessão econômica atinge a EMBRAFILME. Crise por ocasião do filme <i>Pra Frente Brasil</i> (Roberto Farias).
Roberto Parreira	1982 - 1984	Superendividamento da empresa.
Carlos Augusto Calil	1984 - 1986	O presidente José Sarney cria o Ministério da Cultura. Desaceleração das atividades em virtude da dívida da EMBRAFILME. O Ministro Celso Furtado mostra-se disposto a extinguir a empresa.
Fernando Ghignone	1987	Separação do setor de distribuição do setor cultural, que veio a se chamar Fundação do Cinema Brasileiro.
Moacir de Oliveira	1988 - 1990	Tentativa de evitar o fechamento da EMBRAFILME. Em 1990 o Presidente Fernando Collor a extingue e rebaixa o Ministério da Cultura à condição de secretaria.

**Fonte:** RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs), *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

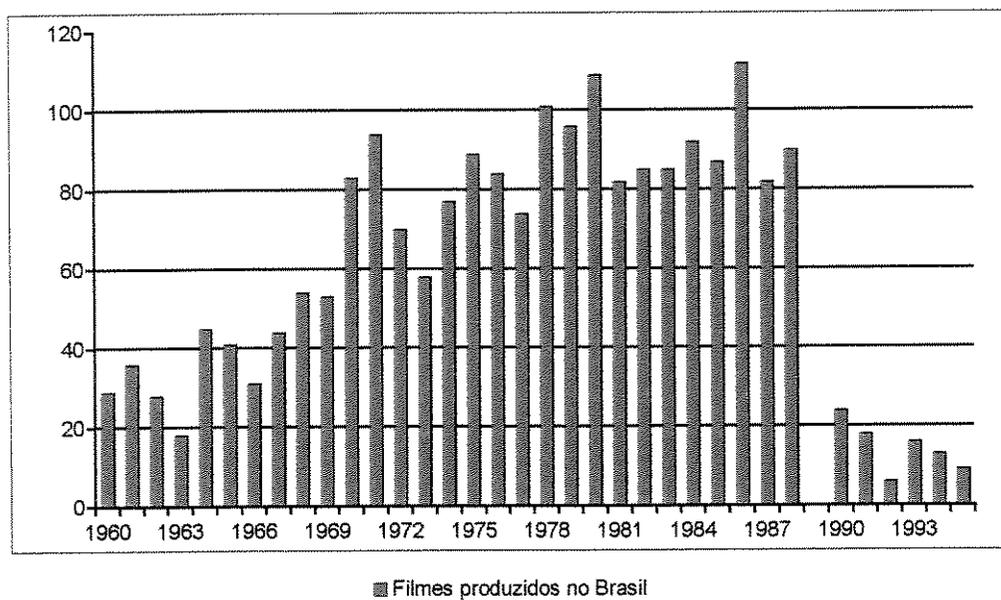
## ANEXO 2: EVOLUÇÃO DAS QUOTAS DE TELA PARA FILMES BRASILEIROS

Período	Quota	% Ano
1939-45*	7	2%
1946-50*	21	6%
1951-58	31	8%
1959-62	42	12%
1963-68	56	15%
1969	63	17%
1970	77	21%
1971-74	84	23%
1975-77	112	31%
1978-79	133	36%
1980-90	140	38%

\* Exigência da exibição de 1 filme = 7 dias

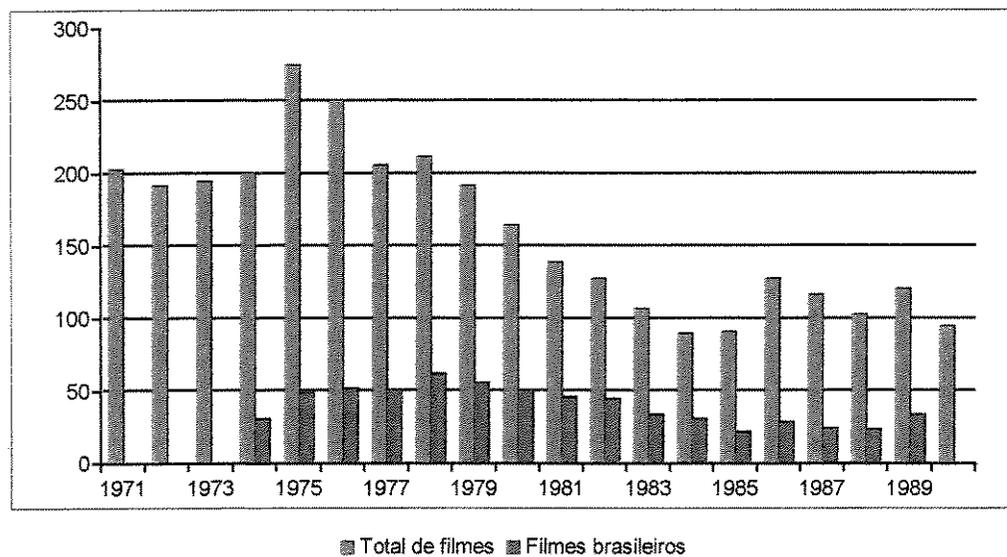
Fonte: Ministério da Cultura

### ANEXO 3: PRODUÇÃO DE LONGAS



Fonte: Ministério da Cultura

## ANEXO 4: PÚBLICO DE CINEMA



Fonte: Ministério da Cultura

## ANEXO 5: FILMES

Principais filmes de cineastas pertencentes ao CINEMA NOVO que foram financiados, produzidos ou distribuídos pela EMBRAFILME, de acordo com documentos recolhidos por Antônio Carlos Amâncio da Silva (1989):

### I. FINANCIAMENTO

Filme	Diretor	Produtora	Valor	Ano
São Bernardo	Leon Hirszman	Saga Filmes	200.000,00	1970
A Casa Assassinada	Paulo César Saraceni	Planiscolpe Ltda.	100.000,00	1971
Os Condenados	Zelito Viana	Mapa Ltda.	250.000,00	1972
Toda Nudez Será Castigada	Arnaldo Jabor	Ventania	250.000,00	1972
Guerra Conjugal	Joaquim Pedro de Andrade	Filmes do Serro Ltda.	300.000,00	1974
Bye Bye Brasil	Carlos Diegues	L. C. Barreto	685.000,00	1979

## II. CO-PRODUÇÃO

Filme	Diretor	Produtora	Valor	Ano
O Amuleto de Ogum	Nelson Pereira dos Santos	Regina Filme Ltda.	250.000,00	1973
Xica da Silva	Carlos Diegues	J. Barbosa Produções	273.300,00	1974
Xica da Silva (aditamento contrato de 1974)	Carlos Diegues	J. Barbosa Produções	513.939,10	1975
Chuvas de Verão	Carlos Diegues	Alter Filmes	858.970,65	1976
Xica da Silva (aditamento contrato de 1974)	Carlos Diegues	J. Barbosa Produções	200.000,00	1976
Tudo Bem	Arnaldo Jabor	Sagitário Produções	717.582,96	1976
A Idade da Terra	Glauber Rocha	Glauber Rocha Com. Art. Ltda.	1.767.123,91	1977
Morte e Vida Severina	Zelito Viana	Mapa Ltda.	42.778,95	1977

A Idade da Terra (aditamento contrato de 1977)	Glauber Rocha	Glauber Rocha Com. Art. Ltda	4.143.000,00	1978
Tudo Bem (aditamento contrato de 1976)	Arnaldo Jabor	Sagitário Produções	225.000,00	1978
Eles não Usam Black-Tie	Leon Hirszman	Leon H. Produções	7.720.387,00	1979
Eles não Usam Black-Tie (aditamento contrato de 1979)	Leon Hirszman	Leon H. Produções	5.571.147,00	1980
Eles não Usam Black-Tie (2º aditamento contrato de 1979)	Leon Hirszman	Leon H. Produções	8.918.742,54	1980
A Estrada da Vida	Nelson Pereira dos Santos	Vila Filmes	2.000.000,00	1980
Eu Te Amo	Arnaldo Jabor	Flávia Filmes Ltda.	3.000.000,00	1980
Tensão no Rio	Gustavo Dahl	Sombra Cinema e Com.	10.000.000,00	1980

		Com.		
Cabra Marcado Para Morrer	Eduardo Coutinho	Mapa Ltda.	1.683.839,20	1980
Cabra Marcado Para Morrer (aditamento contrato de 1980)	Eduardo Coutinho	Mapa Ltda.	694.347,00	1981
Tensão no Rio (aditamento contrato de 1980)	Gustavo Dahl	Sombra Cinema e Com. Ltda.	22.794.576,52	1981

### III. DISTRIBUIÇÃO ACOPLADA (ADIANTAMENTO)

Filme	Diretor	Produtora	Valor	Ano
O Amuleto de Ogum	Nelson Pereira dos Santos	Regina Filmes Ltda.	170.000,00	1974
Xica da Silva	Carlos Diegues	J. Barbosa Produções	273.300,00	1974
Morte e Vida Severina	Zelito Viana	Mapa Ltda.	193.241,95	1975
Xica da Silva	Carlos Diegues	J. Barbosa Produções	300.000,00	1975

(aditamento contrato de 1974)		Produções		
Chuvas de Verão	Carlos Diegues	Alter Filmes	858.970,65	1976
Morte e Vida Severina (aditamento contrato de 1975)	Zelito Viana	Mapa Ltda.	193.241,95	1976
Tudo Bem	Arnaldo Jabor	Sagitário Produções	717.582,96	1976
A Idade da Terra	Glauber Rocha	Glauber Rocha Com. Art. Ltda	1.767.123,91	1977
Morte e Vida Severina (aditamento contrato de 1975)	Zelito Viana	Mapa Ltda.	42.778,95	1977
A Idade da Terra (aditamento contrato de 1977)	Glauber Rocha	Glauber Rocha Com. Art. Ltda.	2.000.000,00	1978
Tudo Bem (aditamento contrato de 1976)	Arnaldo Jabor	Sagitário Produções	225.000,00	1978
Eles não Usam Black-Tie	Leon Hirszman	Leon H. Produções	s/ valor	1979

Tie				
A Idade da Terra (aditamento contrato de 1977)	Glauber Rocha	Glauber Rocha Com. Art. Ltda.	2.800.000,00	1979
Eles não Usam Black-Tie	Leon Hirszman	Leon H. Produções	4.230.390,00	1980
Eles não Usam Black-Tie	Leon Hirszman	Leon H. Produções	10.810.309,76	1980
A Estrada da Vida	Nelson Pereira dos Santos	Vila Filmes Ltda.	5.000.000,00	1980
Eu Te Amo	Arnaldo Jabor	Flávia Filmes Ltda.	4.600.000,00	1980
A Idade da Terra (aditamento contrato de 1977)	Glauber Rocha	Glauber Rocha Com. Art. Ltda	4.518.298,63	1980
Tensão no Rio	Gustavo Dahl	Sombra Cinema e Com. Ltda.	10.000.000,00	1980
Eles Não Usam Black-Tie	Leon Hirszman	Leon H. Produções	660.000,00	1981

#### IV. DISTRIBUIÇÃO

Filme	Diretor	Produtora	Valor	Ano
Os Condenados	Zelito Viana	Mapa Ltda.	s/adiantamento	1974
Os Inconfidentes	Zelito Viana	Mapa Ltda.	s/adiantamento	1974
Quando o Carnaval Chegar	Carlos Diegues	Mapa Ltda.	s/adiantamento	1974
Tenda dos Milagres	Nelson Pereira dos Santos	Regina Filmes Ltda.	900.000,00	1976
Barravento	Glauber Rocha	Glauber Rocha	100.000,00	1977
O Bravo Guerreiro	Gustavo Dahl	Sombra Cinema e Com. Ltda.	15.000,00	1977
Os Condenados	Zelito Viana	Mapa Ltda.	s/ valor	1977
Tenda dos Milagres	Nelson Pereira dos Santos	Regina Filmes Ltda.	200.000,00	1977
Joana Francesa	Carlos Diegues	Zoom Cinemat. Ltda.	20.000,00	1978

O Padre e a Moça	Joaquim Pedro de Andrade	Filmes do Serro Ltda.	40.000,00	1978
Bye Bye Brasil	Carlos Diegues	L. C. Barreto	4.000.000,00	1979
Cabeças Cortadas	Glauber Rocha	Glauber Rocha Com. Art.	500.000,00	1979
A Casa Assassinada	Paulo César Saraceni	Planiscope Produções	40.000,00	1979
O Desafio	Paulo César Saraceni	Imago Ltda.	40.000,00	1979
Guerra Conjugal	Joaquim Pedro de Andrade	ICB	s/ adiantamento	1979
Macunaíma	Joaquim Pedro de Andrade	Grupo Filmes/ Filmes do Serro/ Condor Filmes	200.000,00	1979
Deus e o Diabo na Terra do Sol	Glauber Rocha	Glauber Rocha Com. Art.	500.000,00	1980
Quando o Carnaval Chegar	Carlos Diegues	Mapa Ltda.	100.000,00	1980

Toda Nudez Será Castigada	Arnaldo Jabor	R. F. Farias/ Ventania Ltda./ Sagitário Produções	s/ adiantamento	1981
------------------------------	---------------	---	--------------------	------