

INDUSTRIALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA E CINEMA NACIONAL-POPULAR NO BRASIL DOS ANOS 70 E 80

Cinema Industrialization and national-popular cinema in Brazil of the 1970s and 1980s

Marina Soler Jorge *

RESUMO

Este artigo 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 desses 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 esse segmento da indústria cultural brasileira uma especificidade que procuramos compreender e discutir.

Palavras-chave: Embrafilme, Cinema Novo, Estado Militar.

ABSTRACT

This article 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 pre-coup artistic and revolutionary effervescence and had also openly declared themselves against the dictatorship established in 1964, they had great influence in Embrafilme, mainly

* Mestre em Sociologia pela Unicamp.

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.

Key-words: Embrafilme, Cinema Novo, military state.

Introdução

Analisar as relações que os cineastas remanescentes do Cinema Novo estabelecem com a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme) implica atentar para os elementos exteriores ao fazer cinematográfico, como o Estado autoritário pós-64 e o sentimento progressista que tomava conta das diversas manifestações artísticas do período, mas também para 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, para os aspectos mais fundamentais da linguagem cinematográfica e a história do campo cinematográfico em questão.

Diversos pesquisadores da cultura e do cinema brasileiro, como José Mário Ortiz Ramos, Antônio Carlos Amâncio da Silva, Renato Ortiz, Randal Johnson e Robert Stam,¹ entre outros, apontam mais ou menos diretamente para a facilidade com a qual os cineastas remanescentes do Cinema Novo tinham acesso aos financiamentos, co-produções e distribuição de filmes na Embrafilme, principalmente durante a gestão do cineasta Roberto Farias como Diretor Geral (entre 1974 e 1979).

¹ Ver, por exemplo, RAMOS, J. M. O. *Cinema, Estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983; ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985; SILVA, A. C. A. da. *Produção cinematográfica na vertente estatal*. São Paulo, 1989. Dissertação (Mestrado) - USOECA; JOHNSON, R.; STAM, R. *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.

Embora não se possa considerar o movimento chamado Cinema Novo como algo coeso e homogêneo, os cineastas que dele haviam participado tinham em comum a vontade de inovar na linguagem cinematográfica e as posições políticas de esquerda, não obstante diferenças estéticas fundamentais e concepções diversas sobre comunismo, luta armada, partido, papel revolucionário do cinema etc. 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, na medida em que trataremos aqui dos anos 70 e 80 – os anos da Embrafilme –, não falaremos em Cinema Novo, mas em seus remanescentes, ou ainda, em ex-cinemanovistas.

Apesar da 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 ao que consideravam os interesses “nacionais” e “populares”. E é este desejo de industrialização do cinema brasileiro sobre uma base “nacional-popular” que, segundo defenderemos, pode explicar a adesão da maior parte dos ex-cinemanovistas² – homens de esquerda – à Embrafilme, um órgão criado por um Estado de direita em 1969, período de maior fechamento e violência do regime militar. Procuraremos, então, ir um pouco além e mostrar que essa adesão teve consequências ideológico-estéticas fundamentais para o cinema brasileiro dos anos 70 e 80, ou pelo menos para a parte deste cinema que tomou para si a tarefa de falar ao povo e de tentar conquistar o público.

2 Provavelmente com a importante exceção de Ruy Guerra.

Industrialização nacional e desenvolvimento cinematográfico

Desde meados dos anos 50, o imaginário da esquerda brasileira estava povoado de anseios nacionalistas e desenvolvimentistas. Os principais portadores desses anseios eram os intelectuais e artistas do período, e ajudam a explicar o desejo dos cineastas em consolidar uma indústria cinematográfica nacional. 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”.³

A confiança no nacional-desenvolvimentismo não era de modo algum deslocada. Era, ao contrário, parte fundamental do espírito da época. O Cinema Novo encampou parte desse nacionalismo e desenvolvimentismo e pode, inclusive, ser considerado como um de seus rebentos no plano artístico, sem dúvida um dos mais pródigos. Elemento indispensável da “visão de mundo” desenvolvimentista, compartilhada também por outros setores intelectuais importantes como o Iseb (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e o PCB (Partido Comunista Brasileiro), era a crença na industrialização sobre bases nacionais como fundamento do desenvolvimento autônomo do país. Para os integrantes do Cinema Novo, a implantação de uma indústria cinematográfica não era incompatível com a estética miserabilista e artesanal pregada, desde que ela estivesse baseada em capital nacional, como se a única indústria comprometida com a “exploração” e a “mentira” fosse a indústria estrangeira. É o que diz Cacá Diegues, profético e otimista: “O cinema de idéias que nós propomos também se integrará na indústria”.⁴ Ou Alex Viany, figura importante para o Cinema Novo, que expressa a 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

3 RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Record, 2000. p. 11.

4 Citado em AVELLAR, J. C. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 86-87.

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 solução encontrada por Viany dá a medida da dificuldade do assunto: era preciso estabelecer um cinema industrial que tivesse características de um cinema “independente”.⁵ 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: 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. Segundo Viany, 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”.⁶ 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.⁷

O desenvolvimento industrial do país era visto, portanto, em grupos políticos, intelectuais e artísticos como PCB, Iseb e Cinema Novo, entre outros, como um passo para a libertação nacional em relação ao capital estrangeiro. Como se sabe, essa oposição entre desenvolvimento e capital externo foi criticada por pensadores como Roberto Schwarz. Ele considerava 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 esse capital não estava interessado na industrialização do país.

5 BERNARDET, J.-C.; GALVÃO, M. R. *O nacional e o popular na cultura brasileira* – cinema. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 82.

6 VIANY, A.; AVELLAR, J. C. (Org.). *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 121.

7 Ibid., p. 115.

Dessa forma, imbuídos desse importante espírito, compreensivelmente ainda hoje retomado pelos críticos da falta de política industrial e da liberdade perniciosa dos grandes fluxos financeiros transnacionais, os cineastas remanescentes do Cinema Novo, apesar de inicialmente criticarem a posição unilateral e autoritária do Estado Militar ao criar uma empresa de cinema sem consultar os profissionais envolvidos na atividade, não tardaram a procurá-la e a apoiá-la em diversas situações nas quais sua existência era questionada. Ela era, de algum modo, a concretização dos desejos de estabelecimento de uma indústria cinematográfica assentada em capital nacional. E, não obstante o fato de ter sido criada por um governo militar e de direita, ela era *estatal*, o que significava que sofria das mesmas elaborações ideológicas que permeiam o Estado: ilusão de universalidade e de neutralidade. É preciso lembrar que muitos intelectuais e artistas manifestaram nos anos desenvolvimentistas a crença no Estado como agente transformador da sociedade brasileira. Além disso, é da natureza do Estado apresentar-se como representante do interesse geral; é uma aparência necessária, e, portanto, uma aparência que tem força de realidade.

A visão negativa do setor de exibição tradicionalmente encampada por muitos cineastas, descontentes com a preferência pelo cinema americano e com a péssima qualidade das salas, e pelo próprio Diretor Geral da Embrafilme nos 70, pode ser relacionada ao ideário nacional-desenvolvimentista que influenciou parte da esquerda formada nos anos 50 e 60. Na medida em que a luta pelo desenvolvimento cinematográfico passava pela consolidação industrial e pela conquista do público brasileiro, os cineastas não viram necessidade de, segundo afirmam 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. 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 antipopular. É possível entender, dessa forma, o porquê do Cinema Novo em geral ter se descuidado da reflexão sobre 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, ou seja, com a obrigatoriedade de dias de exibição de filmes brasileiros – para o lado do capital nacional.

A aproximação Estado/Cinema Novo

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. Dessa forma, o Estado Militar mostra-se ora extremamente interventor na Embrafilme, utilizando-se, por exemplo, de informações do SNI para cercar suas atividades, ora displicente, o que faz com que tenha surpresas desagradáveis como palavrões e nudez, e com filmes “políticos” como *Eles não usam black tie* (1981) e *Pra Frente Brasil* (1982). 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 –, ainda que esse combate esteja situado antes no plano “ideológico” – ou na superestrutura – e não na política econômica – ou infra-estrutura – propriamente dita.

Apesar de Walter Graciosa, diretor da Embrafilme entre 1973 e 1974 e amigo pessoal do ministro Jarbas Passarinho, não ser de maneira nenhuma hostil aos cinemanovistas e ao cinema brasileiro em geral, foi a escolha do cineasta Roberto Farias para sucedê-lo que aproximou definitivamente cinema 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. A indicação dos cineastas havia sido originalmente em favor de Luiz Carlos Barreto à frente da empresa. Seu passado de estudante, porém, brindava-lhe com uma ficha no SNI, o que impediu sua escolha. Roberto Farias teria sido uma solução de compromisso entre cineastas e governo.

A partir de 1974, há um crescimento do cinema brasileiro, com a Embrafilme aumentando sua participação nas produções. Cineasta que conhecia a indústria e alguns sucessos de público – seus filmes quase sempre tiveram boa bilheteria –, 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 se cercar de garantias para a concessão de financiamentos, notadamente àquelas que visavam a preferências por diretores já consagrados, entre os quais os ex-cinemanovistas, que em 1974 já tinham por volta de uma década de experiência, enquadravam-se perfeitamente.

Se a presença de Roberto Farias foi fundamental na relação Cinema Novo/Embrafilme, principalmente pela política de financiamento que criou, a escolha de Gustavo Dahl para dirigir a distribuidora da empresa vem coroar esse processo, ainda que conflitos entre a atuação dos dois cineastas certamente tenham existido, não só em virtude de eventuais divergências profissionais, mas pela própria natureza diferente das esferas de produção e distribuição cinematográfica. Gustavo Dahl havia pertencido ao núcleo do Cinema Novo quando de seu surgimento, nos anos 60, e os remanescentes desse movimento sem dúvida tiveram influência na sua escolha para o cargo.

Explicitando o novo tipo de entrosamento que se criava entre os ex-cinemanovistas e o Estado a partir da atuação da empresa, o cineasta Nelson Pereira dos Santos, conclamando seus pares, dizia que todo artista de esquerda deveria ser mais flexível e participar dos programas do governo, o que significava dar um voto de confiança à Embrafilme.⁸ E Glauber Rocha, em 1978, defendeu a industrialização do cinema brasileiro, explicitando que já não havia mais lugar para a precariedade criativa dos anos 60: “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”.⁹

É preciso novamente lembrar que, além da presença física de dois cineastas importantes na direção da Embrafilme, existiam elementos “ideológicos” no Cinema Novo e em outras manifestações artísticas dos anos 60 que podem explicar o envolvimento dos cineastas remanescentes do movimento com um órgão criado por um Estado de direita nos anos 70 e 80. Estes elementos são justamente a busca da industrialização do cinema brasileiro como parte de um desenvolvimento nacional e a tentativa de levar os problemas culturais para o interior das preocupações do Estado. Para além dos aspectos ideológicos, sabemos que o período compreendido pelo Estado militar foi aquele no qual as indústrias culturais tomaram pela primeira vez proporções consideráveis no país. Além disso, militares e ideólogos se esforçaram na contrapartida da relação cultura/Estado, principalmente a partir do processo chamado *abertura*, iniciado com o presidente Ernesto Geisel.

8 Ver JOHNSON; STAM, op. cit., p. 370.

9 Citado em *Veja*, n. 498, p. 88, 18 jan. 1978.

Neste momento, Golbery, principal ideólogo da Doutrina de Segurança Nacional, foi acionado para conter a oposição mais raivosa e se aproximar da esquerda mais comedida, garantindo, assim, a segurança, a lentidão e o gradualismo do processo. Segundo Maria Helena Moreira Alves, 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 crescimento social”.¹⁰ Sem dúvida, os cineastas remanescentes do Cinema Novo e diversos outros artistas em geral podem ser incluídos nesta elite de oposição organizada, como a OAB e a CNBB, que se aproximou do governo da *abertura*.

É evidente que isso não significou liberdade total para os barulhentos e revolucionários cineastas vindos do Cinema Novo na Embrafilme. Os artistas que produziam nessa época conheciam mais ou menos os limites dentro dos quais podiam trabalhar, num procedimento que podemos denominar *autocensório*. Havia igualmente uma certa culpa na utilização do dinheiro da empresa, segundo contou Roberto Farias em entrevista.¹¹ Para o ex-diretor-geral, essa culpa fazia com que diversas vezes os cineastas mais críticos espinhassem a empresa tão logo recebessem o dinheiro para a realização de seus filmes, de modo a evitarem a identificação com um governo que rejeitavam.

Porém, ainda que por vezes os ex-cinemanovistas criticassem a atuação da Embrafilme – como fez Nelson Pereira dos Santos no decorrer do filme *Tenda dos Milagres* (1977) – ou a defendessem, geralmente pelo seu suposto caráter não-dirigista – como fez Glauber Rocha na revista *Veja* de 8 de setembro de 1976 (“Enquanto a Embrafilme luta pela ampliação do mercado brasileiro e trata de sua exportação, acho válido. Ela não cuida dos aspectos ideológicos”) –, o que permanece em nossa hipótese é o fato de que muitos ex-cinemanovistas compartilharam em vários aspectos o tipo de ideologia nacionalista difundida pela ditadura. A seguinte declaração de Glauber Rocha é famosa e deu muito que falar: “Eu acho que Geisel tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo e livre. Estou certo inclusive que os

10 Ver ALVES, M. H. M. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 267.

11 Gostaria de agradecer a Roberto Farias, Carlos Augusto Calil e Walter Graciosa pelas entrevistas concedidas, sem as quais este trabalho não teria sido possível.

militares são os legítimos representantes do povo”.¹² Mas Nelson Pereira dos Santos também identificou no projeto militar os anseios do povo que ele tanto havia tentado fazer emergir em seus filmes: “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, assuma também um projeto ligado ao povo”.¹³

Glauber Rocha se sentiu tão próximo das idéias defendidas por Golbery que este solicitou pessoalmente à direção da Embrafilme que concedesse o dinheiro necessário para a realização de *A Idade da Terra* (1980). Glauber começou a filmar 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 (...). Afirmando que nenhuma empresa do mundo, estatal ou privada, produziria um filme como “A Idade da Terra”, concedendo ao diretor absolutas liberdades autorais dentro dos limites financeiros e técnicos do atual estágio da indústria cinematográfica latino-americana”.¹⁴

Mais uma vez se afirma o caráter não-dirigista da empresa.

Nem tudo, porém, foi tranquilo na relação de Glauber com os militares. Segundo matéria no especial sobre o diretor disponibilizada pelo *Jornal do Brasil Online* (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 cineasta caso ele volte ao Brasil é suspensa. De acordo com o texto do *JB Online*,

12 Citado em RAMOS, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Arte, 1987. p. 436.

13 Cf. *Veja*, n. 464, p. 6, 27 jul. 1977.

14 AMORIN, C. *Por uma questão de liberdade – ensaios sobre cinema e política*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Embrafilme, 1985. p. 92.

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 20 anos de sua ausência são lembrados, é no mínimo curioso ver Olavo de Carvalho, colunista da revista *Época*, defender um cineasta que é quase sinônimo de revolução política e estética 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”.¹⁵ 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”.¹⁶

¹⁵ Citado em *Época*, p. 50, 3 set. 2001.

¹⁶ *Época*, p. 50, 3 set. 2001.

O povo nas salas e nas telas

Os interesses nacionalistas, populares e industriais que professam os ex-cinemanovistas e o Estado Militar se articularam em torno de um objetivo comum: a conquista do mercado consumidor, formado idealmente pelo povo e fundado na defesa dos valores nacionais. Há uma identificação povo/público nos anos 70 e 80 que orientou muitos filmes de cineastas originalmente ligados ao Cinema Novo e que, em relação aos anos 60, despolitizou a discussão cinematográfica e estética. 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 foi reencampada pelos cineastas “nacionalistas” em novos termos e a partir de novas definições, materializada na relação desses cineastas com a Embrafilme. Um bom exemplo é o filme *A estrada da vida* (1979/1981), de Nelson Pereira dos Santos.

As incursões de Nelson Pereira rumo a um cinema “popular” em meados dos anos 70 não renderam exatamente grandes filmes. *O Amuleto de Ogum* (1974) e *Tenda dos Milagres*, por exemplo, têm muito pouco da força de filmes como *Vidas secas* (1963) e *Como era gostoso o meu francês* (1971). *A estrada da vida* é, na minha opinião, o mais interessante dos seus filmes “sem sociologia” ou “descolonizados”, como ele e a imprensa os definiram. A meu ver, sua qualidade reside em grande parte na naturalidade e espontaneidade com as quais a dupla caipira Milionário e José Rico trabalha. 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 tranquilo que a trajetória da dupla nos desperta. Dessas características, que poderiam ser negativamente pueris nas mãos de um cineasta de mão pesada, Nelson Pereira tira a força de seu filme. Mas o nosso interesse aqui é pela identificação povo/público/mercado que atravessa todo o filme. Nelson Pereira dos Santos parece estar dizendo o tempo todo que o povo sabe e gosta do que é bom (no caso, a música de Milionário e José Rico), e que disso decorre o sucesso de mercado. Durante todo o filme ele se esforça para mostrar: 1) que Milionário e José Rico são autênticos homens 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.

A identificação povo/público coloca dois problemas que marcaram um tipo de cinema “de esquerda” nos anos 70 e 80 e que, em relação ao tema central deste artigo, ajuda-nos a entender a relação dos ex-cinemanovistas com a Embrafilme. Em primeiro lugar, a visão do popular como pouco compatível com a vanguarda e com o teor experimentalista de um cinema moderno. Em segundo lugar, a aproximação do popular ao *comercial*, que fazia com que se visse a conquista do mercado brasileiro como prioridade número um do cinema nacional.

Essa identificação do povo com o mercado é um elemento fundamental na aproximação dos ex-cinemanovistas com o Estado e na adesão à Embrafilme. A busca de um cinema nacional-popular operada pelos ex-cinemanovistas nos anos 70 se traduz industrialmente na defesa de um cinema que falasse ao povo, definido abstratamente enquanto público. É uma aceitação acrítica dos valores do que foi concebido genericamente enquanto povo, identificado ao público consumidor de bens culturais ideologicamente integrados pelo desenvolvimento de um mercado de bens culturais e de uma indústria cultural no Brasil nos anos 70. Dessa forma, a valorização de um cinema mais comercial no interior da Embrafilme era parte inalienável da nova fase nacional-popular cinematográfica dos anos 70 e 80, na medida em que muitas vezes se viu na conquista do público o caminho para se encontrar o povo.

Eu te amo (1980), filme de Arnaldo Jabor, teve uma campanha marcadamente comercial com vistas a alcançar o maior público possível e o empenho da Embrafilme na sua distribuição 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 Fischer e Tarcísio Meira) e de elementos fortemente eróticos, o lançamento do filme contou com um reforço extra de outros setores da indústria cultural. Sônia Braga, por exemplo, foi escalada para ir ao estádio do Morumbi durante a partida entre São Paulo e Botafogo e Vera Fischer entregaria o troféu Nosso Cinema ao time campeão da Taça Brasil. Houve um desfile de modas da coleção “Eu te amo”, lançada por Walter Clark, produtor do filme. Jabor não pareceu

se importar com esse esquema promocional um tanto quanto exagerado: “Faço filme para passar no cinema, como Gilberto Gil faz música para tocar no rádio”.¹⁷

É nesse aspecto do popular enquanto comercial que devemos entender o mal-estar que alguns críticos sentiam em relação ao cinema brasileiro de meados dos anos 70 e 80. Por um lado, o fato de ter chegado a conquistar em torno de 30% do público brasileiro era um incentivo à defesa da produção nacional. Por outro lado, criava-se um clima de medo pela possível perda desse público para o cinema estrangeiro, o que tornava a defesa do produto nacional constrangedoramente obrigatória. Em debate promovido pela revista *Filme Cultura* (n. 45, março de 1985), podemos observar que alguns críticos de cinema se sentiam diretamente prejudicados pela ênfase comercial encampada por diversos cineastas. Esses críticos os acusavam de cercearem sua atividade especificamente *crítica* em benefício de uma suposta união de todos pela conquista e manutenção 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. Segundo Sérgio Augusto, “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”.

Mesmo o público mais adepto do cinema “de autor”, “de arte”, ou como quisermos chamar, tendia a ser levado ao discurso da conquista do mercado como elemento indispensável para o cinema brasileiro, o que nos faz perceber a força da tônica na época. É o que Jean Claude Bernardet relata, na revista *Argumento* (ano 1, n. 3, janeiro de 1974) ao descrever o clima do I Encontro de Cinema na Universidade, organizado por estudantes da PUC do Rio de Janeiro em outubro de 1973:

¹⁷ Citado em *Veja*, n. 660, 29 abr. 1981. A frase de Jabor é uma referência à música de Gil “Essa é pra tocar no rádio”.

Sentia-se que os estudantes consideravam os cineastas do Cinema Novo como 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 (...). 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.

A identificação povo/público e o desejo de conquistar o mercado revelavam mais do que a aproximação entre muitos ex-cinemanovistas e militares. Enquanto estes cuidavam da defesa de um nacionalismo superestrutural baseado na integração do território brasileiro via bens culturais – e por isso o impulso à televisão, por exemplo –, aqueles faziam da identificação povo/público/mercado uma solução para dois dos principais problemas identificados no Cinema Novo nos anos 60: a falta de comunicação com o povo e os excessos “sociológicos”, que teriam feito o cinema nacional tratar manifestações como carnaval e futebol como alienação e domínio de classe. É o que diz 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”.¹⁸

Mas essa busca por um cinema nacional-popular, a meu ver, ao se restringir a aspectos de mercado e de conteúdo em seu sentido mais imediato – umbanda, sexo, carnaval, Jorge Amado, muitas vezes tudo isso misturado numa tentativa do “popular” aflorar via fórceps –, baseia-se no que descrevi como a visão do popular como pouco compatível com a vanguarda e com o cinema moderno. Tanto o Estado Militar via sua política cultural oficial e, cinematograficamente, via Embrafilme, quanto muitos remanescen-

¹⁸ Citado em BERNARDET, J. C.; GOMES, P. E. S. (Orgs.). *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. (Coleção Cinema, v. 1) p. 18.

tes do Cinema Novo negam ao povo o acesso à arte de vanguarda, uma postura que aparece como antielitista mas que não é. É, ao contrário, uma estratégia típica da cultura difundida pelos meios de comunicação de massas na qual, como diz Marilena Chauí, o elemento subalterno só tem vez enquanto portador da tradição, do folclore, de acordo com as classificações dos próprios meios de comunicação, não tendo direito de se apresentar como “moderno” e “inovador”.¹⁹

É exatamente a preferência por um folclore “nacional-popular” fossilizado e incompatível com a vanguarda, numa concepção oficializada da cultura brasileira, que vemos se explicitar no documento *Política Nacional de Cultura*, lançado como parte das diretrizes do governo para as artes no Brasil: “...para que haja qualidade, 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...”.²⁰

Esse tipo de intervenção ideológica estatal no âmbito da cultura atravessou o cinema de esquerda dos anos 70 e 80. Nos anos 60, podia-se observar um outro tipo de ansiedade em relação ao povo, por exemplo, em *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964), filme no qual Glauber Rocha revela os termos de uma compreensão bastante complexa da cultura brasileira na sua relação com o universo erudito e o popular. Essa postura tende a ser esvaçada nos anos 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 pelo que seria o 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”.²¹ Ou seja, o principal inimigo da cultura popular não é a alta cultura, nacional ou estrangeira, mas a cultura de massas, nacional ou estrangeira.

Nos anos 60 a cultura popular não é um simples assunto para o Cinema Novo, mas uma matéria-prima que servia a uma elaboração crítica. É por isso que, a despeito do desejo de comunicar-se com o público que Leon Hirszman

19 Ver CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência* – aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1996.

20 Citado em *Arte em Revista*, ano 2, n. 3, p. 6, 1983.

21 Ver ROUANET, S. P. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

manifestava, um filme como *São Bernardo* (1972) não se rende às formulas fáceis de aceitação popular da cultura de massas. Além disso, o contato dos cinemanovistas com experiências estéticas de outros países, por exemplo, com o neo-realismo italiano ou com a *Nouvelle Vague*, existia e era frutífero. Por isso, surpreende nos anos 70 a rejeição ao que vem de fora, num anticolonialismo irracionalista, como manifesta, por exemplo, Zelito Viana, ao dizer que nos anos 60 os filmes do Cinema Novo eram colonizados culturalmente, e que o cinema descolonizado no Brasil ainda não havia surgido.²² Ou ainda, Nelson Pereira dos Santos, que, quando viu satisfeito seu filme *Tenda dos Milagres* ser declarado o primeiro filme brasileiro “descolonizado”, disse que era “preciso desmanchar qualquer bobagem teórica ainda importada”, como se o caráter popular do cinema se chocasse inevitavelmente com tudo o que vem de fora.²³ Mais uma vez, contra este antiuniversalismo bárbaro, as palavras de Sérgio Paulo Rouanet se fazem nossas: “...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 bunitos continuem ondeando ao vento”.²⁴

Conclusão

O pesquisador 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 “privilegio flagrante da categoria dos realizadores” e o “correspondente peso político que alcançaram suas entidades representativas”,²⁵ supondo ainda que uma análise estética dos filmes do período reforçaria “tais suposições pela observância de princípios consagrados pelas teorias do ‘cinema de autor’”.

22 Citado em *Veja*, n. 460, p. 76, 29 jun. 1977.

23 Citado em *Veja*, n. 480, p. 61, 16 nov. 1977.

24 ROUANET, op. cit. p. 129.

25 SILVA, A. C. A. da. *Produção cinematográfica na vertente estatal (Embrafilme – gestão Roberto Farias)*. São Paulo, 1989. Tese (Mestrado) - USP/ECA. p. 154.

No entanto, se é possível observar, como 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 de 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 essas que se ligam 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 carência”. 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”.²⁶

Na busca por um cinema dito popular, os remanescentes do Cinema Novo nos anos 70 se utilizam de elementos “residuais”, nos termos de Raymond Williams, da cultura brasileira, tais como Jorge Amado, Nelson Rodrigues, religião africana, música sertaneja, histórias ou temas do passado longínquo ou mais recente da história brasileira, operando a partir do que esse 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, esses cineastas, no entanto, vêem-se imbuídos do espírito de uma arte “emergente”, de uma nova

26 BERNARDET, J.-C. *Trajetória crítica*. São Paulo: Polis, 1978. p. 174.

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 se transformam em modelo do que seria a produção nacional-popular fazem desses cineastas os “dominantes” entre os seus pares. Portanto, se o cinema já é em si, como disse Cacá Diegues, uma arte esquizofrênica – dividida entre o ócio e o negócio –, a situação dos cineastas remanescentes do Cinema Novo é ainda mais complexa e particular: tratam-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 ao Estado que relação com o público os filmes deveriam ter e quais as temáticas apropriadas para isso.

Fredric Jameson²⁷ 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. Pode-se 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. 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 essa elaboração intencional – e é dessa 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.

Não obstante, 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 es-

27 Ver JAMESON, F. *Marxismo e forma* – teorias dialéticas da cultura no século XX. São Paulo: Hucitec, 1985.

trutura 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 esses 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.

A intervenção estatal na esfera da cultura – acompanhada do desenvolvimento de uma indústria cultural que se apropriou dos anseios de independência nacionais-desenvolvimentistas – implicou um esvaziamento das potencialidades revolucionárias contidas embrionariamente na proposta de um cinema popular. A noção de popular, tal como encampada pelo Estado pós-64, significou consumo, fácil assimilação, recusa ao que é universal. Ao povo, justificação última de toda a produção dos excinemanovistas 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*, de Glauber Rocha –, 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 enquanto parte da formação de uma nova “visão de mundo”, de uma nova hegemonia, 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 pois, como escreve Fredric Jameson,²⁸ o conteúdo expresso sem a forma adequada não alcança a plenitude, ou, em outras palavras, a insuficiência da forma deriva da insuficiência do conteúdo.

À criação de uma estatal de cinema em pleno regime militar corresponde uma fraca orientação de conteúdo cinematográfico, localizada principalmente na censura federal, mas a uma bem-sucedida intervenção na

28 JAMESON, op. cit., p. 252.

linguagem cinematográfica, ainda que não automaticamente intencional: pretensamente nacional-popular, que pudesse atingir amplos setores do público, que tivesse uma intenção “cultural” a transmitir a partir de uma definição “oficial” de cultura e que conquistasse o mercado brasileiro numa reação contra o produto estrangeiro.

Referências

- ALVES, M. H. M. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- AMORIN, C. *Por uma questão de liberdade – ensaios sobre cinema e política*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Embrafilme, 1985.
- AVELLAR, J. C. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1995.
- BERNARDET, J.-C. *Trajetória crítica*. São Paulo: Polis, 1978.
- BERNARDET, J.-C.; GALVÃO, M. R. *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BERNARDET, J. C.; GOMES, P. E. S. (Orgs.). *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 18. (Coleção Cinema, v. 1) p. 18.
- CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência – aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- ÉPOCA. Rio de Janeiro: p. 50, 3 set. 2001.
- ÉPOCA, Globo, p. 50, 3 set. 2001.
- JAMESON, F. *Marxismo e forma – teorias dialéticas da cultura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- JOHNSON, R.; STAM, R. *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.
- ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RAMOS, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Arte, 1987.
- RAMOS, J. M. O. *Cinema, Estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Record, 2000.

ROUANET, S. P. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

SILVA, A. C. A. da. *Produção cinematográfica na vertente estatal (Embrafilme – gestão Roberto Farias)*. São Paulo, 1989. Tese (Mestrado) - USP/ECA.

SILVA, A. C. A. da. *Produção cinematográfica na vertente estatal*. São Paulo, 1989. Dissertação (Mestrado) - USO-ECA.

VEJA, São Paulo: Abril, n. 460, p. 76, 29 jun. 1977.

VEJA, São Paulo: Abril, n. 464, p. 6, 27 jul. 1977.

VEJA, São Paulo: Abril, n. 480, p. 61, 16 nov. 1977.

VEJA, São Paulo: Abril, n. 660, 29 abr. 1981.

VIANY, A.; AVELLAR, J. C. (Org.). *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.