

O CINEMA E O ESTADO NA TERRA DO SOL:
A construção de uma política cultural de cinema em
tempos de autoritarismo (1974-1979)

Wolney Vianna Malafaia, bacharel em Direito pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ e em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ; licenciado em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ; Professor de História de Ensino Médio do Colégio Pedro II; Professor do curso de Licenciatura em História e do Curso de Especialização em História do Brasil da Fundação Educacional Unificada Campograndense – FEUC, Rio de Janeiro; Professor do Curso de Especialização em História Social da Universidade Severino Sombra, Vassouras, RJ.

Maio de 2005

A análise da *Política Cultural de Cinema* desenvolvida durante o governo Ernesto Geisel, entre os anos 1974 e 1979, trata-se, mais especificamente, da análise de um *encontro*: de um lado, o Estado autoritário, em pleno desenvolvimento de um projeto político denominado *distensão*; e, do outro, os intelectuais cinemanovistas, até então integrantes da oposição intelectual e artística ao regime militar. Este *encontro* tem como motivação a necessidade desse mesmo Estado de se legitimar perante setores até então arredios às suas propostas políticas e culturais, de forma a solidificar seu projeto mais amplo de *democratização*. Por outro lado, a constante luta contra o domínio do mercado cinematográfico brasileiro pelo produto estrangeiro, somada ao esgotamento das experiências de renovação estética e à necessidade de maiores recursos para fazer frente ao aprimoramento técnico então em curso, fazem com que esses intelectuais aceitem o diálogo e colaborem com a elaboração de uma *política cultural* para o setor, passando a defender a intervenção do aparelho estatal na produção cinematográfica como a única alternativa possível.

Encontro exótico e nem sempre compreendido, e muito menos aceito. A imprensa alternativa da época registra o debate entre os defensores da política em curso e seus críticos ferrenhos. Afinal, a trajetória cinemanovista implicava numa postura crítica em relação ao regime instalado em 1964. Mais do que isso: herdeiros de todo um processo de radicalização política na área cultural, próprio do início dos anos sessenta, os cinemanovistas conquistaram mercados internacionais, crítica e público (ainda que seleto), em torno de uma estética audaciosa, desconstruindo a lógica narrativa hollywoodiana, e abordando uma temática politicamente explosiva: a representação do Brasil através de sua miséria e de suas contradições. Sua adesão a uma *política cultural* desenvolvida pelo Estado autoritário inaugurado em 1964 não poderia deixar provocar reações indignadas, críticas fervorosas, acusações um tanto quanto descabidas e até desaforos pessoais.¹

Situando desta maneira, podemos incorrer no erro de considerar a área cinematográfica como a única atingida pela *política cultural* oficial, o que não é verdade. No entanto, seguramente foi a que mais sucesso alcançou, tornando-se aquela em que melhor

podemos vislumbrar a ação estatal e, mais ainda, enxergar uma determinada *imagem* de Brasil, construída em muitos filmes, presente em enquadramentos, planos, cortes e diálogos. Neste sentido, entender o *encontro* Estado autoritário/intelectuais cinemanovistas ajuda a compreender a migração de valores e conceitos, tão próprios do início dos anos sessenta, para uma época de *distensão política* e, mais ainda, porque esses mesmos valores e conceitos foram tão facilmente absorvidos, já que, teoricamente, deveriam constituir alicerces de uma crítica cultural de caráter oposicionista a este Estado autoritário.

A trajetória dos cinemanovistas aponta neste sentido: o da transformação gradual. Sua história desdobra-se em fases cujas características são entendidas levando-se em consideração a relação que estabelecem com o seu tempo e as suas necessidades políticas. Da linguagem áspera e de luminosidade agressiva de suas origens, quando arrebataram admiradores em todo o mundo, até o recurso alegórico, do dito pelo não dito, utilizado abusadamente no tenebroso início dos anos setenta, sua proposta estética e temática confunde-se com suas perspectivas políticas. Considerar o período 1974-1979 como um momento de ruptura dos cinemanovistas com sua própria história trata-se de um erro, que não leva em consideração as constantes adaptações e mudanças operadas desde o surgimento do movimento, no início dos anos sessenta, até a época em questão. Não só inexistiu uma ruptura, como a ambição maior, sempre desejada por esses cineastas, a conquista do público e o enfrentamento com o produto estrangeiro, mantêm-se inalteradas, agora com a vantagem de possuir um aliado: o Estado autoritário, gestor de uma *política cultural* que irá criar condições para a satisfação desses desejos.²

Esta *política cultural*, portanto, constitui-se de mecanismos de seleção, financiamento e apoio à produção numa escala nunca desenvolvida anteriormente. Como todo processo seletivo, abrirá margem para críticas e criará sua legião de marginalizados. Esses, como que aproveitando as sobras de um banquete, devem, e muito, sua própria existência, às condições criadas pelo Estado autoritário no mercado e produção cinematográficos. Ao mesmo tempo, como lembra Randall Johnson, a ação do Estado no setor, através da Embrafilme, vinha sofrendo severas críticas, em virtude do grande número de

pornochanchadas e produções consideradas *grosseiras*, que hegemonizavam a estreita faixa de mercado reservada aos produtos nacionais. Por causa disso, opera-se efetivamente uma escolha, onde os cinemanovistas despontarão como uma alternativa possível e desejável para construção de uma política cultural de cinema que, ao mesmo tempo, possibilite a conquista do mercado ao produto estrangeiro e exiba uma imagem de Brasil mais adequada aos tempos em transformação. Quanto aos demais produtores, filhos bastardos de um processo cultural do qual pouco podem usufruir, resta a vingança de conceituar os cinemanovistas e seus produtores como representantes do *cinemão*, conceito vazio que só serve para afirmar um alto grau de intimidade entre o Estado autoritário e os representantes do *Cinema Novo*, o que nem sempre corresponde à realidade.³

Consequências desse processo: uma época de sucesso para a produção cinematográfica nacional, o aumento do número de longas-metragens produzidos, uma variedade temática e uma ocupação de mercado nunca vistas anteriormente. O que gera, inclusive, um êxtase delirante entre alguns cinemanovistas que chegam a enaltecer este encontro mercado-público como o paradigma da nova proposta estética e cultural.⁴ Tudo isso acompanha as idas e vindas da *distensão política*, como a supressão da censura prévia e a edição do famigerado *pacote de abril*, as eleições de 1974 com a vitória da oposição e a continuidade da tortura, dos seqüestros e dos assassinatos, como a demonstrar um certo descontrole, um medo pairando no ar, o casamento do *bêbado* com a *equilibrista*. Ainda assim os filmes invadiam as telas e difundiam imagens de uma sociedade em transformação: do apartamento de classe média em *Tudo Bem*, aos conflitos em torno da questão da sexualidade em *Guerra Conjugal*, ou ao enfoque original do *popular* em *O Amuleto de Ogum*, tudo apontava para um novo país em construção, peças de um quebra-cabeças nem sempre encadeadas de forma lógica e racional.⁵

Analisar esta *política cultural de cinema* significa realizar um trabalho de interação com as demais políticas públicas postas em prática no mesmo período. Desta forma, não só a própria *política de distensão* desenvolvida na época, como as políticas econômica e externa relacionam-se com a área cultural.⁶ Todas constituem um conjunto no sentido de

adequação aos novos tempos pós-*milagre econômico* e de busca de novos parceiros internacionais. Para aqueles que consideram uma aberração inexplicável o *encontro* entre o Estado autoritário e os intelectuais cinemanovistas, convém lembrar o imediato reconhecimento por parte do governo brasileiro dos regimes socialistas de Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e Cabo Verde e mesmo o reatamento das relações com a República Popular da China acompanhado de um pacote de trocas comerciais de peso substancial. Longe de configurar uma guinada à *esquerda* do regime militar, como chegou a desejar Glauber Rocha em seus delírios tropicalistas,⁷ tais políticas caracterizam as contradições desse mesmo regime, afirmando um projeto político próprio de nossas elites dirigentes e contrariando as análises pobres de espírito e conceito na base de *o que é bom para os EUA é bom para o Brasil*. Nenhum motivo para orgulho ou ufanismo barato, somente a constatação de que esse conjunto é mais complexo do que sugere e nada pode ser entendido dentro do maniqueísmo de deuses e diabos nesta terra do sol.

Da mesma forma, considerar o grupo cinemanovista como algo monolítico, será incorrer em um grave erro. Divergências existiam e vieram à tona por diversas vezes. Na transição operada entre 1978 e 1979, os debates tornam-se mais agressivos, aparecem acusações e, inclusive, cunha-se a expressão *patrulhas ideológicas* para designar aqueles que criticavam artistas e intelectuais coniventes com a política cultural oficial.⁸ Justamente este período é extremamente rico para que sejam descortinadas as contradições que marcaram a referida *política cultural de cinema* entre 1974 e 1979, aparecendo mais claramente as propostas até então marginalizadas e sendo aumentada a fissura existente dentro do bloco cinemanovista. As produções cinematográficas deste grupo, nesta fase, bem demonstram a diversidade de caminhos, a pulverização estética e temática, a atomização dos projetos político-culturais. O ano de 1981 torna-se um marco definitivo para essa experiência, não só pela morte precoce de Glauber Rocha, mais também por se constituir num último momento de grandes produções de cineastas antes vinculados ao Cinema Novo. O encontro desses, de seus diferentes itinerários e perspectivas, só será possível, a partir daí, nas suas tragédias pessoais e na catarse coletiva provocada pela

destruição de todo o aparato oficial de cinema durante o governo Fernando Collor de Mello. Justamente nesse momento, comemoraram-se os trinta anos do Cinema Novo e várias publicações, entre autobiografias, análises e entrevistas saudosistas, despontam como a demonstrar que o impacto cultural e político dos anos setenta ainda não tinha sido devidamente mensurado. Se levarmos em consideração que, justamente nesses anos setenta, são construídas as bases do Brasil contemporâneo, devemos atentar para a importância da experiência cinemanovista no período, um tanto quanto exótica, um pouco folclórica, porém profundamente ideológica, no sentido amplo do conceito. Recusando as simplificações, não resumindo a relação Estado autoritário/cinemanovistas como uma cooptação destes por aquele, poderemos compreender a engenharia política de construção de um discurso ideológico extremamente complexo e voltado à maior parte da sociedade brasileira, pois trabalha diretamente seus símbolos e valores de forma plástica refinada, politicamente vinculada à consolidação do processo de *distensão*, acabando por legitimá-lo.

A conquista do mercado cinematográfico no período realmente aconteceu; de outro lado, o abrandamento do regime militar também se efetuou de forma lenta, gradual e segura, conforme desejado pelos seus promotores. As conseqüências desses processos, no entanto, originaram novas formas de se ver o Brasil, novos agentes políticos apareceram, novas forças sociais irromperam ainda que contra a vontade das elites dirigentes. O sonho cinemanovista se esgotou.⁹ Os novos tempos exigiam outras definições e outras representações; no afã de produzir um Brasil em transformação não encontraram tempo para se adequar às mesmas transformações em curso. As contradições, inerentes ao processo de crescimento da indústria cinematográfica em nosso país, revelam-se com toda sua força justamente nesse momento: o encarecimento dos custos das produções, a necessidade de modernização técnica para fazer frente às produções estrangeiras, o início de uma escassez de recursos que contemplem um conjunto cada vez mais heterogêneo de produtores, tanto do ponto de vista político e estético, quanto regional, além do próprio debate político e cultural, acirrado a partir de 1979, quando têm lugar a Lei de Anistia, o retorno de exilados e a reforma partidária. A partir de 1982, vemos a crise do próprio

processo de *distensão política*, agora chamado *abertura*; e, ao mesmo tempo, vemos a desintegração do movimento cinemanovista e a fragmentação de sua *imagem de Brasil*, tão cultivada entre 1974 e 1979.¹⁰

Em *O Desafio* de Paulo César Saraceni, um filme produzido em 1965, considerado a primeira resposta cinematográfica ao golpe militar de 1964, há uma cena em que os protagonistas representados por Isabela e Oduvaldo Vianna Filho encontram um casarão abandonado, penetram nele e se deparam com inscrições nas paredes, restos de papéis, de escritos, antigas lembranças, que invocavam simbolicamente os anos anteriores ao golpe. É uma reconstrução histórica dos sentimentos, desejos e perspectivas que norteavam toda uma geração antes de abril de 1964. Em 1980, no seu filme *Bye Bye Brasil*, Cacá Diegues também realiza uma reconstrução: a caravana *Rolidei* encontra, no interior do Nordeste, um projecionista solitário, que vivia de exhibir filmes, sendo seu maior sucesso *O Ébrio*, de Gilda de Abreu, com Vicente Celestino. Paira no ar uma certa melancolia: a televisão destruía essas relações, esse trabalho de saltimbancos. Somente algumas crianças, sem dinheiro, se predispunham a ver o filme, como uma brincadeira. A caravana prossegue. Entre essas reconstruções, estão mais do que quinze anos de história; estão, na realidade, perspectivas inteiramente modificadas. O Brasil se transformou, não há mais espaço para manifestos, caravanas, saltimbancos, projecionistas solitários ou cineclubistas; ao mesmo tempo, transformaram-se os cinemanovistas, bem como suas perspectivas acerca da sociedade e da representação em imagens da *nação brasileira*. Passados mais de quarenta anos, vemos que essas transformações, no entanto, não atingiram o seu curso final e a construção imagética da nação ainda permanece como um projeto inconcluso, ao qual incorporamos essas experiências, construindo um patrimônio cultural coletivo onde registramos o que temos de civilização e o que temos de barbárie.

¹ MICELI, Sergio. *O Processo de "Construção Institucional" na Área Cultural Federal (Anos 70)*; e COHN, Gabriel. *A concepção oficial da Política Cultural nos Anos 70*. In MICELI, Sergio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. Pp.65-66 e pp.88-92. Um dos críticos mais contundentes e lúcidos deste novo período do Cinema Novo é Jean-Claude Bernardet, assíduo colunista de periódicos da imprensa alternativa: cf. BERNARDET, Jean-Claude. Uma Estética bem comportada. *Opinião*, Rio de Janeiro, 23 jun.1976, p.32; e Abrir as Lentes. *Movimento*, São Paulo, 06 out.1975, p.25.

² Cf. AMANCIO, Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme* – Cinema, Estatal Brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2000, pp. 41-69. Sobre a relação estabelecida entre Estado e produção cinematográfica no Brasil cf. tb. RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983; e SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996 (Selo Universidade, 51).

³ JOHNSON, Randall. *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1987. Pp.162-167.

⁴ DAHL, Gustavo. Mercado é Cultura. *Cultura*, Brasília/DF, MEC, n.24, ano 6, p.127, mar.1977.

⁵ A trajetória política e estética do Cinema Novo pode ser constatada através de suas próprias produções cinematográficas, as quais se constituem, ao mesmo tempo, em registro, documento e proposta. Neste sentido, cf. AVELLAR, José Carlos. *O Cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986; e XAVIER, Ismail. *Do Golpe Militar à Abertura: a resposta do Cinema de Autor*. In *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001 (Coleção Leitura), pp. 51-126.

⁶ Sobre o processo de distensão e as correspondentes políticas adotadas à época pelos governos militares, cf. MATHIAS, Suzeley Kalil. *Distensão no Brasil*. O projeto militar (1973-1979). Campinas: Papirus, 1995; MENDONÇA, Sonia Regina de. *Estado e Economia no Brasil: Opções de Desenvolvimento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988; OLIVEIRA, Eliézer Rizzo de. *De Geisel a Collor*. Forças Armadas, Transição e Democracia. Campinas: Papirus, 1994; STEPAN, Alfred (org.). *Democratizando o Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

⁷ ROCHA, Glauber. Vatapá no Ventilador. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 31 out. - 06 nov. 1975; pp. 06-07; Glauber por Glauber. *Crítica*, Rio de Janeiro, 8-14 set. 1975, p.14; Miséria Cinematográfica. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 10-16 jun. 1976; pp.6-7; Querem me matar (ou votem na ARENA)! *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 13-19 ago. 1976, pp.14-15. Para uma análise mais detida a respeito da proposta estética e política de Glauber Rocha, cf. GERBER, Raquel. *O Mito da Civilização Atlântica* – Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.

⁸ Cf. Por um Cinema Popular, sem Ideologias. Entrevista de Cacá Diegues a Pola Vartuck. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 ago.1978; Cacá Diegues contra a censura das Patrulhas Ideológicas. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 31 ago.1978; Cacá Diegues: Uma Denúncia das Patrulhas Ideológicas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 set.1978; Cacá Diegues fala do cinema com coragem. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 3 set.1978; Cacá Diegues: Um Manifesto pela liberdade e contra as “Patrulhas Ideológicas”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 set.1978. Cf.tb. PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas Ideológicas Marca Reg*. – Arte e Engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980.

⁹ O Projeto do Movimento fracassou, diz Bernardet. Entrevista de Jean-Claude Bernardet a José Geraldo Couto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 mar.1993. Caderno Mais, p.06; cf. tb. JOHNSON, Randall. Ascensão e Queda do Cinema Brasileiro (1960-1990). *Revista USP* - Dossiê Cinema Brasileiro, São Paulo, n.19, p.40-41, set.-out.-nov. 1993.

¹⁰ A respeito dessas contradições e do debate político e cultural existente na época cf. O Excesso de filmes nas prateleiras vai paralisar a produção. A Catástrofe se avizinha. Como evitá-la? Entrevista com Nelson Xavier. *Ganga Bruta*, Rio de Janeiro, Publicação Brasileira de Cinema, Órgão da Federação dos Cineclubes do Estado do Rio de Janeiro, n.1, p.6-7, ago.-set.1978; SANTOS, Tercio. No Beco entre a fama e a fome. Um reduto de técnicos e atores de cinema no Rio, esperando sempre pelo próximo filme. *Movimento*, São Paulo, 13 set.1977. p.15; AVELLAR, José Carlos. *A Teoria da Relatividade*. In NOVAES, Adauto (coord.). *Anos 70: Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. p.63-66; O Cinema Proibido: Algumas Incríveis Histórias de Filmes Interditados. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 ago.1978. Caderno B, p.8; SÃO SARUÊ: O Nordeste Censurado; e O Index do Cinema. *Ganga Bruta*, Rio de Janeiro, Publicação Brasileira de Cinema. Órgão da Federação dos Cineclubes do Estado do Rio de Janeiro, n.2, p.4-5, jan.-fev.1978; TOLEDO, Caio Navarro de. Glauber Rocha: Um gênio intocável? *Movimento*, São Paulo, 31 ago. - 6.set. 1981. p.24. Sobre a Censura às obras cinematográficas no decorrer do regime militar, cf. SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.