



DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

A PRESENÇA DO ESTADO NO CINEMA: O CASO DA CAIC

Júlia Machado de Carvalho ¹

Miguel Serpa Pereira ²



¹ Aluno do Curso de Comunicação Social da PUC-Rio

² Professor Associado do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio

Introdução

A pesquisa sobre a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), iniciada em 2003, está encerrando um ciclo, sem, no entanto, pretender dar respostas finais sobre essa experiência de fomento do cinema brasileiro por um órgão estatal. Ao contrário, nosso objetivo com esta pesquisa foi o de dar início à busca por uma fundamentação teórica sobre a relação entre Estado e cinema, de forma que esses modelos pudessem ser analisados sob um olhar mais crítico. A conclusão deste percurso se encontra no relatório final, que contém todos os resultados da pesquisa, produzidos ao longo dos últimos quatro anos.

É importante lembrar que a CAIC foi fundada e posta em prática em momento histórico delicado, quando se iniciava o período do governo militar e a transição do antigo Estado da Guanabara para o atual Rio de Janeiro. Tais aspectos tornaram a coleta de informações e materiais para o projeto mais difícil, pois além de ser um assunto cujo resgate não havia ainda sido feito, sua documentação encontrava-se dispersa ou simplesmente desaparecida. Estes fatores serviram, entretanto, para corroborar a importância desta pesquisa, que se ocupou de trazer à tona um órgão de grande relevância para o cinema brasileiro.

Objetivos

A presente pesquisa teve como objetivo fazer um resgate histórico da Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica, traçando um panorama geral da criação CAIC e de sua atuação. Tal tarefa foi realizada através do levantamento de informações, obtidas a partir de uma pesquisa sistemática em arquivos (públicos e particulares) e de entrevistas. A meta compreendeu, ainda, a análise de filmes financiados como forma de investigar se houve interferência de ordem ideológica ou política na escolha das produções beneficiadas por essa comissão. Por fim, desejou-se também verificar de que forma o aparelho tornou-se modelo para iniciativas posteriores de apoio à indústria cinematográfica.

Metodologia

O trabalho está dividido em três grandes eixos temáticos: histórico e características da CAIC, relações entre Estado e cinema no Brasil e relação entre a CAIC e o Cinema Novo.

Durante a pesquisa, foram feitas consultas em fontes como jornais, documentos oficiais, livros e arquivos disponíveis. Entretanto, devido à escassez de documentação escrita, a pesquisa se baseou em grande medida em entrevistas realizadas com os ex-secretários Cláudio Mello e Souza e Fernando Ferreira, e o cineasta Walter Lima Junior. No intuito de se verificar em que medida um órgão oficial financiou filmes que se contrapunham ao regime militar, foram também realizadas as análises de alguns filmes pertencentes ao movimento do chamado Cinema Novo: “Terra em transe”, de Glauber Rocha (1967); “São Bernardo”, de Leon Hirszman (1971); “Pindorama”, de Arnaldo Jabor (1970) e “Brasil, ano 2000”, de Walter Lima Junior.

Foram analisados, ainda, os aspectos mais gerais de criação e legislação da Ancine, Ancinav e Lei Rouanet, a fim de perceber a influência da CAIC como modelo de incentivo à produção cinematográfica.

Relação Cinema-Estado

As aproximações entre cinema brasileiro e Estado foram marcadas historicamente por relações frágeis, politicamente titubeantes, de muitos interesses e pouco empenho. A partir da década de 1950 há uma mudança nesta relação, sendo adotadas medidas e ações pelo Estado no intuito de contribuir, ou mesmo, permitir o nascimento de uma indústria cinematográfica no país. Tentativas anteriores já haviam ocorrido, mas de forma independente e efêmera.

A Companhia Vera Cruz, fundada em São Paulo em 1949, com estúdios em São Bernardo do Campo, foi uma das tentativas de se instaurar uma indústria cinematográfica no Brasil. Pretendia-se produzir um cinema de “qualidade”. Na época, o cinema nacional era tido como inferior, ou nem era considerado cinema. Fazer cinema de “qualidade” significava, para os empresários que fundaram esse estúdio, fazer cinema como os europeus.

Diversas críticas foram feitas quanto a sua produção de alto custo e ao uso de técnicos e diretores estrangeiros, valendo-se pouco dos que já faziam cinema no país. Entretanto, isso acarretou em uma melhora técnica e artística dos filmes, pois estes profissionais, de certa maneira, passaram seus conhecimentos aos brasileiros, para que estes, então, desempenhassem melhor suas funções.

O início da década de 1950 foi marcado pelo fracasso da Vera Cruz, juntamente com Maristela e Multifimes - outras grandes companhias de São Paulo. Este acontecimento mobilizou o meio cinematográfico, fazendo emergir reivindicações por uma confluência entre os rumos econômico-sociais do país e as aspirações do setor cinematográfico.

O Estado, até então, havia apenas participado através de medidas legislativas, mas sem qualquer tipo de proposta a fim de fomentar uma indústria. O mercado, dominado por empresas estrangeiras desde a produção à distribuição e exibição, era difícil de ser penetrado por produtores nacionais. O gosto do público de cinema estava pré-condicionado também aos filmes estrangeiros, principalmente norte-americanos, que realizavam grandes produções de altos custos.

Dentro de uma conjuntura estigmatizada pelos traços nacionalistas característicos do governo Vargas, surgiram os Congressos de Cinema (nos anos de 1952/53), bem como sob influência da política de desenvolvimento do governo Kubitschek, foram criadas as Comissões de Cinema, num primeiro momento, municipais e estaduais, posteriormente extrapoladas, em 1956, para o âmbito federal. Neste período podemos notar, através de teses e resoluções, que havia uma preocupação em aprofundar o conhecimento das questões que afligiam e emperravam o cinema em bases industriais.

A partir deste panorama, começam as primeiras tentativas de se criar uma legislação para o cinema nacional com o apoio do Governo. Surge então o GEIC, em 1958. Era um órgão de pouca influência e sem poder de ação, totalmente subordinado ao MEC, que por sua vez não contava com estratégias culturais para o cinema ou outra área que não a educativa.

Comprovada a inoperância do GEIC, em 1961 surge o GEICINE, Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, mais uma tentativa de parceria entre cinema e Estado. Entre suas iniciativas, a mais criticada era a procura da aproximação entre exibidores e distribuidores de capital estrangeiro com os produtores nacionais. Ainda não é dessa vez que o Governo consegue, de fato, apoiar o cinema brasileiro. Reivindica-se agora, mais do que isso, que ele se torne “produto do governo”. Mesmo com as dificuldades, o GEICINE começa timidamente a estruturar mais solidamente a produção nacional.

A criação da CAIC e seus objetivos

A CAIC foi criada em 1963, por Carlos Lacerda, então Governador do antigo Estado da Guanabara. Tratava-se de um órgão pertencente à Secretaria de Turismo. O objetivo da CAIC era criar condições e mecanismos para impulsionar a indústria cinematográfica, através de premiações e financiamentos. Para tal, utilizava os fundos do Banco do Estado da

Guanabara, provenientes de um percentual taxado sobre todos os segmentos de diversões (cinema, teatro, circo, etc).

A escolha dos filmes a serem beneficiados era realizada por uma comissão formada pelo governador do estado, o presidente do Banco do Estado, o secretário de turismo, o secretário-executivo e um representante da classe cinematográfica. O secretário-executivo tinha também a função de dirigir as áreas de cinema, teatro e outras diversões, segundo o regimento do órgão. Para participar do edital de financiamento que ocorria anualmente, os candidatos deveriam ser cariocas, ter produzido pelo menos um filme e trabalhar em alguma produtora do Rio de Janeiro.

A colaboração da CAIC, entretanto, não se restringiu a filmes que trouxessem uma identidade carioca. “Os filmes falavam de cangaço, tratavam de outras regiões. Não era uma coisa especificamente do Rio”, comenta Walter Lima Júnior, cineasta beneficiado pela comissão. Em entrevista realizada para a pesquisa, ele afirma que não havia a exigência de que o candidato ao financiamento fosse do Rio de Janeiro, nem que o filme fosse realizado no estado.

O decreto que a criou também definia um sistema de controle para a produção. Contudo, essa vigilância não se mostrou, na prática, tão rígida assim. Vários filmes que contaram com a ajuda dessa comissão posteriormente foram, inclusive, censurados pelas autoridades militares.

Os financiamentos e as premiações concedidos pela CAIC tornaram possível a produção de filmes importantes na história do cinema brasileiro, como os do chamado movimento do Cinema Novo. Além disso, a CAIC colaborou para a realização do Festival Internacional do Filme, em 1965, que recebeu verba do Governo do Estado do Rio de Janeiro. “Mais do que financiar, a CAIC fomentou a criação de um pólo de produção cinematográfica no Rio. E eu acho que boa parte do Cinema Novo de então foi produzido pela CAIC. Se não produzido, recebeu de alguma forma os efeitos de sua existência”, analisa o cineasta Walter Lima Junior.

Depois da CAIC, surgiu, em 1966, o Instituto Nacional do Cinema (INC), uma autarquia federal subordinada ao MEC. Sua política era da abertura do cinema ao capital estrangeiro, somada a uma visão de órgão técnico, neutro, planejador e disciplinador. O INC, cujo papel central era regulamentar a atividade cinematográfica, acabou incorporando muitas das ações que a CAIC havia implantado.

Junto com o INC, é criado o Conselho Federal de Cultura (CFC). O Estado começa então a desenvolver bases mais sólidas para uma política através de uma intervenção direta. O cinema brasileiro começa assim a ser tratado como uma indústria em potencial. Recursos substantivos passaram a dinamizar a atividade que, nos anos 1970, chegou a uma produção de mais de cem filmes anuais no Brasil.

A partir desse histórico verifica-se que a Caic, através de sua política de fomento à produção cinematográfica, representou um marco nessa relação entre Estado e cinema no Brasil.

Relações entre a CAIC e o Cinema Novo

O Cinema Novo, além de liderar uma revolução estética, surgiu contrapondo-se aos fatores que predominavam e atravancavam o desenvolvimento da atividade cinematográfica no país: o domínio do mercado nacional pelo cinema estrangeiro, notadamente o norte-americano, e a sua influência não só sobre as próprias produções nacionais, como no caso das chanchadas, mas também sobre os espectadores e a cultura brasileira. No entanto, os únicos que compreendiam suas propostas e objetivos, em sua totalidade e complexidade, eram os próprios cinemanovistas ou aqueles setores identificados com eles.

Neste ponto, isolado, o Cinema Novo volta-se para o Estado à procura de um novo espaço que o movimento pudesse ocupar para tentar se manter vivo. Afinal, para combater o cinema norte-americano e tentar abocanhar uma fatia maior do mercado, o Cinema Novo precisava, entre outras coisas, de leis que lhe garantissem o acesso ao circuito exibidor e facilidades para a produção.

Fernando Ferreira, 4º secretário-executivo da Comissão, disse, em entrevista realizada para a pesquisa, que a relação do Cinema Novo com a CAIC era muito saudável, tendo sido, ele mesmo, nomeado para o cargo por grande influência dos cinemanovistas, em especial Luis Carlos Baretto e Glauber Rocha. Por mais que o grupo fosse, por vezes, extremista e recorresse à mídia para reclamar dos financiamentos, o ex-secretário nunca se sentiu pressionado por qualquer um de seus membros. E confessa que, naquela época, era muito difícil que alguém que gostasse de cinema e estivesse envolvido na área não apoiasse o movimento.

Em tempos de ditadura militar, a comissão financiou alguns filmes considerados subversivos, como os do Cinema Novo, que com sua proposta política e a famosa estética da fome não agradavam os militares. Desse período são: “Vidas secas”, de Nelson Pereira dos Santos; “Deus e diabo na terra do sol” e “Terra em Transe”, de Glauber Rocha; “Os fuzis”, de Ruy Guerra; “O desafio” e “Capitu”, de Paulo César Saraceni; “Macunaíma” e “O padre e a moça”, de Joaquim Pedro de Andrade; “Menino de engenho”, de Walter Lima Junior. Estes, entre tantos outros, foram alguns dos filmes beneficiados pela CAIC.

A aparente contradição entre o conteúdo subversivo dos filmes e seu financiamento por um órgão estatal em tempos de ditadura pode ser explicada pelos aspectos administrativos que caracterizavam a gestão da CAIC. Apesar do regimento interno determinar que a lista de selecionados deveria ser aprovada por uma comissão de cinco pessoas – composta pelo governador do estado, o presidente do Banco do Estado, o secretário de turismo, o secretário-executivo e um representante da classe cinematográfica –, na prática os secretários-executivos tinham autonomia na decisão.

Como critério básico da seleção para o financiamento, os ex-secretários Cláudio Mello e Souza e Fernando Ferreira disseram, em entrevista, que priorizavam a garantia do retorno do investimento, isto é, que o filme tivesse condições de ser realizado e finalizado. No entanto, eles afirmam que estavam sujeitos à influência da simpatia pessoal por uma escola ou cineasta no ato da escolha, visto que os critérios dessas escolhas eram subjetivos. Desta forma, a admiração do Cinema Novo por parte da classe artística e intelectual e a redução da burocracia na seleção dos filmes foram fatores que possibilitaram o financiamento dessa produção por parte da CAIC.

Análise fílmica

A etapa da pesquisa referente à análise de filmes beneficiados pela CAIC pretende verificar os indícios de que esta comissão beneficiou a produção de filmes sem exercer censura de ordem político-ideológica. Ainda em fase de finalização, as conclusões dessa etapa serão apresentadas no relatório conclusivo da pesquisa. Entretanto, apresentamos abaixo as conclusões parciais obtidas através das análises dos filmes “Terra em transe” e “São Bernardo”.

Terra em transe

Lançado em 1967, o filme “Terra em transe” é, em termos gerais, uma representação da realidade latino-americana da época, construída pelo cineasta Glauber Rocha. Sua narrativa se constitui numa alegoria: o mito de “Eldorado – país interior atlântico”. Políticos de direita, militantes de esquerda, líderes populistas, intelectuais e até mesmo o povo são representados

em suas ações personalistas, omissões e ingenuidades, apresentando em comum a fragilidade de seus discursos políticos.

Apesar de Glauber não pretender falar especificamente de um momento político, mas sim, construir uma narrativa histórica e mítica de uma sociedade, é impossível não traçar paralelos com o Brasil da década de 1960, mais especificamente, com o contexto do golpe militar. A partir da análise fílmica percebe-se claramente a denúncia do envolvimento da grande mídia nacional e do apoio financeiro de empresas internacionais aos golpes militares ocorridos nos países da América Latina.

A análise foi feita a partir da seqüência em que ocorre o diálogo, único durante o filme, entre o político e o empresário, representados nas figuras de Diaz e Fuentes. Diaz é um senador de direita que pretende se tornar presidente do país fictício chamado Eldorado. Sua campanha é financiada por uma empresa estrangeira: a Explint. Entretanto, sua candidatura está ameaçada pela ascensão de Vieira – um governador populista. Diaz, então, procura Fuentes – um grande empresário, senão o maior do país, dono de uma rede de comunicação – para convencê-lo das vantagens de apoiá-lo em um golpe. Em troca, Diaz oferece a Fuentes, que já se via ameaçado pelo corte da publicidade oficial, a garantia de novos investimentos em anúncios.

Pode-se afirmar, então, que o filme traz denúncias acerca da política exercida na época. Através da alegoria, sugere que o golpe militar foi financiado por empresas estrangeiras, com a ajuda imprescindível da mídia nacional, sem representar, portanto, os interesses do povo.

São Bernardo

“A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste que me deu uma alma agreste”. A alma agreste de Graciliano Ramos possibilitou a Leon Hirszman a produção cinematográfica seca e contida de “São Bernardo”. O filme de 1972, adaptação do romance homônimo do escritor alagoano, estrutura-se como um drama ao mesmo tempo psicológico e político, no qual a complexidade das relações humanas intensifica-se na personalidade da personagem Paulo Honório.

Tanto quanto sua inspiração literária, a película aborda a vida desse capitalista tacanho a partir da observação de dois processos simultâneos, o do enriquecimento e o do embrutecimento do homem. Assim, a história pessoal de Paulo Honório surge como um resultado maior que simplesmente a individualidade ou a condição sócio-econômica.

A obra é, portanto, um misto de reflexões sobre a condição dos trabalhadores do campo, dos “coronéis” que os dominam, a ambição e o materialismo desmedido, e, por que não, o próprio socialismo representado por Madalena. Baseado em um romance, cujo autor estivera preso acusado de conspirar no levante comunista de 1935, o filme foi financiado pela CAIC em plena ditadura militar. Devido às características desse órgão de fomento, “São Bernardo”, como muitas outras produções nacionais, pôde ser realizado, assistido e reconhecido com diversos prêmios, entre eles a Coruja de Ouro e a Margarida de Prata.

Conclusão

A Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica – CAIC - acabou por fomentar a produção cinematográfica brasileira durante a década de 1960, representando um marco na relação entre Estado e cinema no Brasil. Sem muita burocracia, tornou possível a produção de importantes filmes da cinematografia brasileira, mesmo alguns que, posteriormente, vieram a sofrer censura pela ditadura militar.

A pesquisa permitiu uma maior compreensão do que foi este modelo de incentivo ao cinema nacional. Foi possível compreender como de fato funcionava a Comissão e como ela

serviu de modelo para todos os outros órgãos, institutos e formas de incentivo à indústria cinematográfica que vieram a ser criados.

A partir deste trabalho, cujo objetivo foi entender esta iniciativa que influenciou de forma extremamente positiva todo o cinema brasileiro, e em especial o Cinema Novo, pretendemos colaborar com o entendimento dessa história do fomento do cinema brasileiro pelo Estado e, conseqüentemente, para com os novos projetos.

Referências

- 1 – SARACENI, P.C. Por dentro do Cinema Novo: minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. 162p.
- 2 - RAMOS, J.M.O. **Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. 32p.
- 3 – ANDRADE, Joaquim Pedro de. **Um depoimento especial**. Folheto organizado pelo Cineclubes Macunaíma: Rio de Janeiro, 1976.
- 4 – CARRILHO, Arnaldo. Vocação carioca. **Cinemais**, v.11, n.1, p. 71-78, jan./jun. 1983.
- 5 – RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais (anos 50/60/70)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- 6 – PEREIRA, Miguel. A cicatriz de Glauber. **Alceu**, v.1, n.1, p. 7-17, jul./dez. 2000.
- 7 – XAVIER, Ismail, BERNARDET, Jean Claude e PEREIRA, Miguel. **O desafio do cinema**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.