

A PRESENÇA DO ESTADO NO CINEMA: O CASO DA CAIC

Aluno: Júlia Machado de Carvalho
Orientador: Miguel Pereira

Introdução

A Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica surge, no então Estado da Guanabara, como órgão oficial de fomento ao cinema, sendo considerada por Saraceni, “de longe, a melhor ajuda governamental que o cinema brasileiro teve em toda a sua trajetória” [Saraceni, 1993, p.162]. O livro “Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)”, de José Mário Ortiz Ramos, é um dos poucos que citam a atuação da CAIC como um dos modelos de incentivo estatal ao cinema no Brasil. O autor analisa a comissão a partir do texto da lei que a regulamenta e dos filmes beneficiados com financiamentos e premiações, e aponta para uma preocupação da comissão em cercear a produção dentro de alguns parâmetros político-ideológicos. A hipótese levantada por Ramos é de que se temia a penetração do acirramento e da luta ideológica que permeava o país no interior do campo cinematográfico, numa época de agudização das tensões sociais [1983, p.33]. Na tese “O cinema brasileiro em uma narrativa antropológica”, Ariana Timbó Mota reafirma a acusação feita por Ramos, de que além do objetivo de implementação de uma indústria cinematográfica, era clara a intenção da CAIC de exercer “um controle ideológico bem definido para a produção”.

O decreto que criou a CAIC não se limitava a simplesmente criar condições e mecanismos para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica, mas explicitava uma tentativa de controle ideológico bem definido para a produção, coisa até aqui inexistente nos outros órgãos e comissões. Deixava-se claro que os filmes deveriam se colocar dentro de alguns limites, adotando-se balizas ideológicas bem claras, que dariam direito a rejeitar filmes que incluíssem ‘propaganda de guerra, de processos violentos para subverter a ordem política e social, de preconceitos de raça e de classe [p.32]

A respeito da premiação de Menino de Engenho, de Walter Lima Jr., a autora conclui que o cineasta teria adaptado a obra às exigências do órgão de fomento, de forma a conseguir pagar os custos da produção. Contudo, o próprio Walter Lima Jr. nega, em entrevista realizada pela pesquisa, qualquer tipo de cerceamento da produção por parte da CAIC. Desta forma, podemos observar uma distância entre o que sugere o texto oficial de fundação e como a comissão funcionava na prática. Ao contrário do que concluem os poucos autores que fazem menção à CAIC em seus textos, os cineastas e os secretários-executivos, responsáveis por elaborar a lista dos filmes a serem beneficiados, não relatam terem sofrido qualquer tipo de censura.

O Moniz e o Fernando deram o financiamento ao “Terra em transe”, que era um filme declaradamente de crítica ao que estava acontecendo. Não havia a menor dúvida. O Gláuber não apresentou um projeto dizendo que era uma coisa para fazer outra (...). Não, ele apresentou como tal e foi aprovado como tal (...)¹.

A comissão financiou importantes filmes da cinematografia brasileira, principalmente os do chamado movimento do Cinema Novo, como “Vidas secas”, de Nelson Pereira dos Santos; “Deus e diabo na terra do sol” e “Terra em Transe”, de Glauber Rocha; “Os fuzis”, de

¹ Depoimento de Walter Lima Jr. concedido em entrevista para a pesquisa, realizada em 31 de Agosto de 2005.

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” e “Brasil ano 2000”, de Walter Lima Junior, alguns que, inclusive, vieram a sofrer censura do governo militar posteriormente. 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.

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 [Ramos, 1983, p.15]. Tentativas anteriores já haviam ocorrido, mas de forma independente e efêmera. O Estado, até então, havia apenas participado através de medidas legislativas, mas sem qualquer tipo de proposta a fim de fomentar uma indústria.

Na década de 1950 tem início um amplo processo de modernização no cenário sócio-cultural brasileiro, cujo auge se deu na década de 1970. A postura desenvolvimentista do Estado visa implementar amplas ações para promover a industrialização e formar um mercado consumidor. Getúlio Vargas é eleito presidente da República pelo voto popular em 1951, e em meio a uma conjuntura marcada pelos traços nacionalistas de seu governo, surgem os Congressos de Cinema nos anos de 1952 e 1953. Ainda nesta década, contudo, assistiu-se ao fracasso da Vera Cruz, juntamente com Maristela e Multifimes - outras grandes companhias de São Paulo. Estes acontecimentos mobilizaram o meio cinematográfico, fazendo emergir reivindicações por uma confluência entre os rumos econômico-sociais do país e as aspirações do setor cinematográfico. O panorama político é convulso nesse período, “num quadro de instabilidade política sem precedentes” [Moreno, 1994, p.113].

Em 1956, Juscelino Kubitschek, eleito presidente, dá prosseguimento, em linhas gerais, ao que estava sendo empreendido no governo de Getúlio Vargas. Sua administração visa promover o desenvolvimento, atingindo diversos setores da sociedade com o processo de modernização do país. “A abertura de novas estradas e a implantação da indústria automobilística são grandes momentos do seu governo”, comenta Antônio Moreno [1994, p.111]. Outra marca será a construção de Brasília, e a transferência da capital federal do Rio de Janeiro para o interior do país. Sob influência projeto desenvolvimentista do governo Kubitschek, foram criadas as Comissões de Cinema, num primeiro momento, municipais e estaduais, e posteriormente extrapoladas para o âmbito federal [Ramos, 1983, p.16]. 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 Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC), em 1958. Trata-se de 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, surge, em 1961, o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), mais uma tentativa de parceria entre cinema e Estado. Entre suas iniciativas, a mais criticada era tentativa de aproximação entre exibidores e distribuidores de capital estrangeiro com os

produtores nacionais. Ainda não é dessa vez, portanto, 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.

Jânio Quadros é eleito, assumindo e renunciando o cargo de presidente no ano de 1961. Ao substituir Jânio, assim que retorna de viagem ao exterior, João Goulart, o Jango, passa a empreender uma política favorável às classes operárias urbanas e aos camponeses, procurando atender às suas reivindicações. Algumas medidas, como o lançamento de um programa de reforma agrária e as alianças e negociações com países comunistas e socialistas, geram um clima tenso entre o governo e as burguesias industriais, que se vêem ameaçadas por essa política de cunho social. O “fantasma do comunismo” gera forte reação dos grupos econômicos, políticos e militares burgueses, que entendem essas ações como movimentos para a extinção do capitalismo e, portanto, da iniciativa privada. O golpe militar ocorre em 1964 e garante o prosseguimento do processo de integração e modernização nacional.

No ano de 1966, já no governo Castelo Branco, surge no cenário cinematográfico nacional o Instituto Nacional do Cinema (INC), uma autarquia federal subordinada ao MEC - projeto concebido pelo GEICINE. Sua política era da abertura do cinema ao capital estrangeiro, somada a uma visão de órgão técnico, neutro, planejador e disciplinador. O INC teve como papel regulamentar a atividade cinematográfica, e acabou incorporando muitas das ações que a CAIC havia implantado. Junto com o INC, é criado o Conselho Federal de Cultura (CFC). O Estado passa, então, a desenvolver bases mais sólidas para uma política através de uma intervenção direta, e 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.

O Cinema Novo, marginalizado com o aparecimento do INC e do CFC durante o começo da ditadura, vê definitivamente encerradas as esperanças de aliança com o Estado. As faces nacionalistas do movimento e o insucesso comercial dos filmes não iam de acordo com a política praticada pelo INC e pelo CFC.

A Experiência da Vera Cruz

As primeiras tentativas de se constituir uma indústria cinematográfica brasileira ocorreram com a criação da Atlântida em 1941, e da Vera Cruz, em 1949 [Ortiz, 2001, p.42]. A Vera Cruz tornou-se uma importante indústria de cinema *made in Brazil*, com qualidade técnica garantida pela presença de profissionais vindos de outros países onde as produções já se encontravam mais especializadas. Os projetos contavam com altos orçamentos, para garantir o padrão técnico de acordo com as expectativas de um público cujo modelo de qualidade era o das grandes produções de altos custos hollywoodianas. Diversas críticas foram feitas à Vera Cruz quanto ao uso de técnicos e diretores estrangeiros, valendo-se pouco dos que já faziam cinema no país. Se, por um lado, isso acarretou em uma melhora técnica e artística dos filmes, tal estratégia levou a Vera Cruz, juntamente com Maristela e Multifimes - outras grandes companhias de São Paulo - à falência ainda na década de 1950, causando uma incerteza quanto aos rumos e possibilidades da criação de uma indústria cinematográfica, o que mobilizou o meio, fazendo emergir reivindicações por uma confluência entre os rumos econômico-sociais do país e as aspirações do setor cinematográfico.

O mito do cinema industrial repousava na idéia de grandes realizações, orçamentos maiores, estúdios modernos, tecnologia, equipes permanentes de técnicos, atores de primeira grandeza. Para tanto ele toma como modelo as companhias americanas, e não é por acaso que a Vera Cruz aspira a ser uma espécie de Hollywood da periferia [Ortiz, 2001, p.70].

A indústria cinematográfica hollywoodiana, que até os anos 1930 estava voltada para o público norte-americano, sofre uma crise e projeta-se, então, para o mercado mundial. Combinando estrutura industrial e política comercial, seus filmes inundam o mercado de diversos países. É no período do pós-guerra, quando ocorre o fenômeno de expansão do mercado cinematográfico norte-americano para níveis globais, que o cinema torna-se, de fato, um bem de consumo [Ortiz, 2001, p.41]. O mercado cinematográfico brasileiro encontrava-se, então, dominado por empresas estrangeiras, que além de estarem mais estruturadas na fase da produção, exerciam o domínio da distribuição e da exibição, como acontece ainda hoje, deixando restrito o circuito para os produtores nacionais.

Em “Cinema Brasileiro: histórias e relações com o Estado”, Antônio Moreno afirma que o maior problema encontrado pela Vera Cruz foi com a distribuição e a exibição, que estavam sob controle da Columbia e da Universal Internacional. Desta forma, os lucros com os filmes não permaneciam no país para o estabelecimento da indústria, resultando na já habitual remessa ao exterior, só que agora através do produto nacional. Isto ocorria, segundo o autor, devido à inexistência de leis que regulamentassem o mercado no intuito de protegê-lo das pressões da indústria internacional, sendo esta, portanto, a razão para a empresa falir quando se encontrava no momento de maior sucesso de seus filmes [1994, p.136]. Apesar da necessidade de que o Estado regulasse o mercado e incentivasse a produção nacional, sua atuação encontrava-se limitada a algumas medidas legislativas incipientes, sem qualquer tipo de proposta a fim de fomentar uma indústria.

Os filmes paulistas apontaram outros caminhos para o cinema nacional; contudo, a contribuição mais importante dessa época de experiências e lutas reside nas questões referentes à regulamentação do cinema, à obtenção de uma legislação. Para que o cinema brasileiro se solidificasse, era indispensável contar com leis e normas governamentais. [Moreno, 1994, p.139].

A burguesia industrial da época também se mostrava incompetente para gerenciar o “negócio” cinema. À Frente da Vera Cruz, Franco Zampari, pressionado pelas dívidas, vendeu “O Cangaceiro” – Palma de Ouro em Cannes em 1953 como melhor filme de aventuras –, um dos maiores sucessos da Vera Cruz, por cerca de quinze mil dólares para a Columbia, aceitando, inclusive, a exigência de um novo final. Aproveitando a repercussão do prêmio em Cannes, a distribuidora vendeu o filme no mercado mundial com título de “Os bandidos”, “obtendo receita equiparável à de um bom filme de Hollywood, receita que, sozinha, bastaria para tirar a Vera Cruz do vermelho” [Moreno, 1994, p.136].

Grande parte dos críticos e cineastas da época opôs-se, firmemente, ao modelo de cinema da Vera Cruz, estabelecendo um contraponto político e estético ao que se considerou como o cosmopolitismo de uma burguesia industrial em ascensão. Em contrapartida, ela serviu como referência para o grupo de críticos paulistas, representado principalmente na figura de Alex Vianny, que, nos anos 60, foi responsável pela política industrialista do Instituto Nacional do Cinema (INC), privilegiando a formação de um cinema de entretenimento em detrimento de uma perspectiva de cinema nacional de autor, com uma proposta mais artística, como a do Cinema Novo [Ortiz, 2001, p.71].

Cinema-Novo e Identidade Nacional

As produções da década de 1960, principalmente as do chamado Cinema-novo, se vêm marcadas pelo discurso de identidade nacional, e muitos dos filmes desse período têm nas importantes obras da literatura, do teatro, das artes plásticas, da música, e mesmo do até então esquecido cinema brasileiro, o repertório para suas produções. Neste momento, o Brasil está em grande convulsão em diversos setores de atividade, da implantação de uma indústria automobilística à bossa-nova. O Cinema Novo surge, assim como a Tropicália, em resposta a

esse processo modernizador que se inicia. É composto por intelectuais e artistas, atuantes na crítica e na produção cinematográfica, mas cujo objetivo era, em grande medida, político. Ainda em processo de unificação, a identidade nacional torna-se, então, palco de disputas ideológicas. Nesta arena, a democracia não consegue se manter com os embates, prevalecendo o poder do mais forte, que, para se manter, suplanta à força as vozes de oposição. Neste sentido, a ditadura militar foi uma estratégia política eficiente em diversos países da América Latina.

O cinema novo se contrapunha à política em vigor e se pretendia um movimento de vanguarda estética, promovendo uma revolução dentro da cinematografia nacional, tendo como modelo as propostas do neo-realismo italiano e da Nouvelle Vague francesa. Seus filmes, cuja importância cultural e artística é inestimável, não alcançavam, entretanto, uma platéia vasta, o que o tornava menos ameaçador do que poderia ser o conteúdo subversivo de suas obras. Para se manter atuante sem o retorno de bilheteria, os cineastas do movimento precisaram recorrer ao apoio estatal para custear suas produções.

Foi em clima de otimismo e crença na transformação da sociedade que nasceu o cinema brasileiro moderno, do qual o Cinema Novo foi um exemplo maior. Os cinemanovistas – formados nas sessões dos cineclubes, na crítica cinematográfica produzida nas páginas de cultura dos jornais e, sobretudo, nas longas e constantes discussões em torno do cinema e da realidade do país – desejavam, acima de tudo, fazer filmes, ainda que fossem ‘ruins’ ou ‘mal feitos’, embora ‘estimulantes’, conforme opiniões da época [Carvalho, 2007, pp.289-90].

O Cinema Novo rebelou-se, no início da década de 60, contra a influência do cinema hollywoodiano sobre o cinema brasileiro, contrapondo-se ao domínio do mercado nacional pelo cinema estrangeiro, notadamente o norte-americano, e a sua influência não só sobre as próprias produções nacionais, mas também sobre os espectadores e a cultura brasileira. Em 1965, Glauber Rocha, cineasta de maior destaque do movimento, apresentou o texto-manifesto “Estética da fome”, durante as discussões sobre o Cinema Novo, que aconteciam paralelamente à retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova. Nessa tese, o cineasta destacou o papel permanente de colônia ocupado pelo Brasil, dependente política e economicamente das grandes potências estrangeiras, tornando-se, assim, incapaz de elaborar um pensamento próprio. A fome seria, portanto, a própria essência da sociedade latino-americana, que deveria ser recuperada pelas produções como a “trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” [Rocha apud Calliari, 2000].

A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiram os traços gerais do Cinema Novo (...) [Carvalho, 2007, p.290].

O Cinema Novo tinha duas grandes batalhas a travar: uma no “domínio do mercado nacional” e outra, “contra a alienação popular”, agravada pelo então recente regime militar que entrara em vigência com o Golpe de 1964 [Calliari, 2000]. Os cineastas estabeleceram, portanto, uma oposição entre conscientização e alienação, conceitos constantemente trabalhados em suas obras. Neste sentido, “Cinema Novo era essencialmente cinema engajado, de caráter ideológico, indissociável da luta de classes”, cujo desejo, na fala de Glauber Rocha, era “conscientizar o povo, a intenção de revelar os mecanismos de exploração do trabalho inerentes à estrutura do país e a vontade de contribuir para a construção de uma cultura nacional-popular” [Xavier apud Calliari, 2000].

Jean-Claude Bernardet observa que o Cinema Novo foi um movimento de “vanguarda cultural”, que pretendia responder com seus filmes às questões fundamentais para o cinema do Brasil daquele período, isto é, o que deveria dizer o cinema brasileiro e como fazê-lo sem equipamento, dinheiro e circuito de exibição [Carvalho, 2007, p.290]. Desta forma, a estética da fome pretendia expressar, através da linguagem criativa e dos poucos recursos técnicos, a condição de subdesenvolvimento em que se encontrava a sociedade brasileira, assim como, a própria circunstância a que se via inserido o cinema, com restrições de ordem econômica, política e cultural, colocando-se na contra-mão de um cinema comercial, cuja estética pretendia ser “facilmente digerível” pelo público [Calliari, 2000]. A estética da fome, segundo Ismail Xavier, “coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática” [Xavier apud Calliari, 2000].

Entre 1960 e 1964, as lutas sociais estão em plena ebulição. As relações entre intelectuais e sociedade intensificam-se, e os CPCs, que viriam a desaparecer depois do Golpe, pregam uma “arte popular revolucionária” feita por “militantes da cultura popular” ou “artistas revolucionários.” [Ramos, 1983, p. 42]. O Cinema Novo atinge seu apogeu em 1964, tendo como bandeiras a desalienação popular e a libertação nacional. O campo é o cenário mais presente, a fome é o tema principal e o Nordeste das secas e retirantes aborda, assim, simbolicamente as questões sociais, revolução, propriedade da terra.

O cenário da produção cinematográfica encontrava-se dividido entre a produção do CPC da UNE, com o filme “Cinco vezes favela”, e a do grupo dos “cosmopolitas”, representado por Valter Hugo Khoury [Calliari, 2000]. No primeiro, havia um excesso de politização, como identifica José Mário Ortiz Ramos, sendo o filme “um produto extremado de um cinema que centrou sua função e meta numa tarefa de conscientização, que girou obsessivamente em torno da noção de alienação” [Ramos apud Calliari, 2000]. No segundo, buscava-se realizar um cinema brasileiro de linguagem universal, mas foram muitas vezes acusados de serem alienados, por abordar temas burgueses e não ignorar a modernização que invadia o país. “Khoury irritava seus oponentes ao produzir filmes artesanalmente bem feitos, e conseguia público e bilheteria, algo que o Cinema Novo e o cinema brasileiro em geral raramente haviam alcançado” [Calliari, 2000].

Conhecer a própria história, ser capaz de analisá-la e, mais importante, aprender com ela para construir um futuro melhor eram parte do ideário dos jovens cineastas do cinema-novo, que, ao realizarem seus filmes, acreditavam estar escrevendo um novo capítulo da história do Brasil [Carvalho, 2007, p.291-2]. A proposta estética do movimento teve como referência o cinema independente ou cinema de autor, que se contrapunha ao modelo representado por Hollywood – em que se prioriza a indústria, fazendo uso de estúdio e linguagem convencional –, estando mais próximos do tipo de cinema proposto pelo neo-realismo italiano.

Inspirados pelo despojamento do neo-realismo italiano, pelas inovações da *Nouvelle Vague* francesa e, mais proximamente, pelo cinema independente brasileiro dos anos 1950, os cinemanovistas não queriam – nem poderiam – fazer filmes nos padrões do tradicional cinema narrativo de ‘qualidade’, americano em sua maioria, que o público brasileiro estava acostumado a ver [Carvalho, 2007, p.290].

“O ‘miserabilismo’ do qual o movimento era acusado – tanto por parte da crítica especializada quanto do público brasileiros, que se recusavam a se reconhecer naqueles personagens esfomeados – mostrava, na verdade, a capacidade dos cinemanovistas de pensar o Brasil. Seus filmes não reforçariam a fantasia desenvolvimentista, que criara uma pequena ilha de modernidade no país, mas refletiriam sobre os graves problemas da realidade nacional, no campo e na cidade, mostrando seu lado oculto, sombrio, desesperado e injusto [Carvalho, 2007, p.296].

Após o Golpe de 64, o Cinema Novo dá os primeiros sinais de que procura outros caminhos. “Os cinemanovistas são obrigados a redefinir seus projetos para adaptar o movimento estética e tematicamente às circunstâncias impostas pelo regime militar” [Carvalho, 2007, p.298]. Até o AI-5, em dezembro de 1968, o Cinema Novo ora parte para um “debate mais erudito da cultura brasileira” [Xavier, 1985, p. 15], com filmes como *Menino de engenho* (1965), de Walter Lima Júnior, ou *A falecida* (1965), de Leon Hirszman, ainda sem diálogo com o público, ora tenta atingir esse público através de comédias como *A garota de Ipanema* (1967), também de Hirszman e *Todas as mulheres do mundo* (1967), de Domingos de Oliveira, que conseguiu ótimas bilheterias. Surgem ainda filmes com temas urbanos e burgueses, tratando a classe média brasileira com desprezo pelo apoio que deu ao golpe militar. Segundo Ismail Xavier, *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, marcou a desestruturação do Cinema Novo com críticas ao populismo, apresentação do intelectual-poeta-político como figura contraditória e mesmo abominável e representação kitsch de espaços e personagens simbólicos da identidade nacional.

Entre 1969 e 1974, o período mais crítico da repressão política da ditadura militar, começa a se dispersar o movimento como projeto coletivo, dada a impossibilidade de se expressar, por meio de uma “estética da fome”, tal como pretendia o projeto inicial, naquela conjuntura política desfavorável. Seis anos depois, Glauber Rocha recusava-se a falar em qualquer estética; agora, a arte revolucionária defendida por ele deveria “ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda” [Rocha, 1981, p. 221]. Cada cineasta buscava produzir individualmente algo possível na nova realidade, sendo a liberdade do artista o objetivo mais precioso. [Carvalho, 2007, p.302].

Neste mesmo ano, sem querer retomar os embates com os censores, Leon Hirszman filma *Garota de Ipanema*, e Paulo César Saraceni realiza *Capitu*, uma adaptação da obra de Machado de Assis. “Era o Cinema Novo ajustando-se mais explicitamente à desfavorável conjuntura política” [Carvalho, 2007, p.302]. “Depois de *Garota de Ipanema*, Leon Hirszman filmaria outro longa-metragem apenas em 1971, *São Bernardo*. Embora uma adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos, o filme é retido durante seis meses pela censura, sendo liberado por recurso judicial” [Carvalho, 2007, p.308].

Entre o final da década de 60 e início da década de 70, o cinema brasileiro toma outras direções em consequência de vários fatores. Os filmes coloridos já são maioria e requerem uma produção mais cara, o país continua no seu processo de desenvolvimento baseado no capital estrangeiro e, conseqüentemente, o perfil da indústria cultural modifica-se. É preciso, mais do que nunca, pensar no público e na bilheteria para sobreviver, e o Cinema Novo vai perdendo suas conotações políticas. Dois filmes de cinemanovistas são destacados por Ramos por terem alcançado sucesso de público com uma nova proposta cultural: *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, produzido em parte com capital estrangeiro, e *Como era gostoso o meu francês* (1972), de Nelson Pereira dos Santos. Em *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade “pulveriza qualquer tratamento sério que se tenha pretendido dedicar ao caráter e às raízes do povo brasileiro, numa crítica ao projeto nacionalista que ele mesmo apoiara e que agora desfazia-se” [Calliari, 2000].

A criação da CAIC e seus objetivos

A Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica foi criada em 1963, por Carlos Lacerda, então Governador do antigo Estado da Guanabara. Tratava-se de um órgão pertencente à Secretaria de Turismo, e cujo objetivo era criar condições e mecanismos para impulsionar a indústria cinematográfica, através de financiamentos e premiações. Para tal, utilizava os fundos do Banco do Estado da Guanabara, provenientes de um percentual taxado sobre todos os segmentos de diversões públicas (cinema, teatro, circo, etc).

Lacerda teria baseado as premissas da comissão em um projeto desenvolvido anteriormente pelo vereador Levy Neves, com a assessoria de Ruy Pereira da Silva, propondo a criação de um estúdio de cinema em Jacarepaguá. O projeto, que parecia servir de “cabide de empregos”, como analisa o ex-secretário Fernando Ferreira, foi aprovado na câmara, porém vetado assim que Lacerda assumiu o governo.

Dentro dos arquivos da Secretaria de Turismo, eu encontrei um projeto ambiciosíssimo, de autoria do então vereador Levy Neves, tratando da construção de um grande estúdio com uma imponência *hollywoodiana*, e que tinha todas as características de “cabide de empregos”. O Lacerda teve o bom senso de vetar esse projeto, e criou por decreto a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica diretamente subordinada ao gabinete dele e, portanto, ao Governo do Estado².

A Comissão era formada pelo governador do Estado, o presidente do Banco do Estado, o secretário de turismo, o secretário-executivo e um representante da classe cinematográfica. A escolha dos filmes a serem beneficiados deveria ser realizada por essa comissão. O secretário-executivo tinha também a função de “diretor de cinema, teatro e outras diversões”, segundo o regimento do órgão. Foram secretários-executivos da CAIC: Cláudio Mello Souza, Luis Augusto Mendes, Antônio Moniz Vianna, Fernando Ferreira, tendo sido este último substituído por um militar, cujo nome continua desconhecido pela pesquisa.

O primeiro secretário-executivo da CAIC, Cláudio Mello e Souza, então crítico de cinema do *Jornal do Brasil*, comenta que escreveu vários artigos defendendo a criação de um fundo de incremento e de incentivo estatal a então “muito incipiente indústria cinematográfica”. Sua proposta era de que se cobrasse, “de maneira palatável”, uma taxa dos distribuidores e produtores estrangeiros, especialmente os americanos. Acredita que foi este o motivo para ter sido, então, convidado por Sérgio Lacerda, filho do governador, para conversar com seu pai sobre a criação do fundo de incentivo. Carlos Lacerda, ainda com dúvidas sobre a viabilidade do projeto, acabou por se convencer, segundo Cláudio, “da utilidade política, cultural e social da idéia”, mandando que se redigisse o rascunho da legalização e convocando Cláudio Mello e Souza para ser o secretário-executivo da comissão.

Não acho que as minhas críticas tenham interferido no projeto que veio a ser a CAIC. Mas, de certa forma, foram o caldo de cultura no qual o projeto vicejou, ao defender que o estado deveria intervir de alguma maneira, que não tinha ainda nítida na cabeça, para tirar da bilheteria ou tirar da alta rentabilidade do cinema norte-americano umas migalhas de dinheiro para que o cinema brasileiro saísse do amadorismo que estava atolado³.

O auxílio foi criado para impulsionar o desenvolvimento da indústria cinematográfica no Rio de Janeiro, viabilizando economicamente a atividade. O cineasta Walter Lima Jr. afirma que as produções tinham no financiamento da CAIC “uma injeção inicial” para, então, através de outras fontes, conseguir o restante dos recursos necessários. Fernando Ferreira, quarto secretário-executivo da CAIC, adverte que não se tratava de patrocínio, mas de um incentivo à produção, sendo, portanto, uma parte do financiamento para que o filme se concretizasse⁴.

O fundo era proveniente de um percentual de 20%⁵ taxado não somente sobre o cinema, mas de todas as diversões públicas – cinema, teatro, circo, etc. Fernando explica que o número de filmes financiados era variável, algo em torno de quinze, dependendo do quanto

² Depoimento de Fernando Ferreira concedido em entrevista para a pesquisa, realizada em 25 de Novembro de 2004.

³ Depoimento de Cláudio Mello e Souza concedido em entrevista para a pesquisa, realizada em 25 de Novembro de 2005.

⁴ Depoimentos concedidos em entrevista para pesquisa.

⁵ Lei n° 73 – em 28 de novembro de 1961.

era arrecadado a cada ano. Os representantes do teatro, que se viram injustiçados, pressionaram para que algumas ações fossem tomadas em prol da atividade, como a criação do seminário de dramaturgia em sua gestão⁶. O ex-secretário atribui essa preferência pelo cinema no investimento do fundo ao gosto particular de Lacerda⁷.

As premiações eram dadas aos “filmes nacionais de longa metragem e considerados de boa qualidade”⁸, que ganhavam a quantia referente a “25% da renda bruta anual auferida em suas exibições” no Estado da Guanabara⁹. Eram também concedidos prêmios de melhor diretor, roteirista, ator, atriz, iluminador, cenógrafo, compositor, montador, ator e atriz coadjuvantes, além de melhor curta-metragem¹⁰. Segundo Fernando Ferreira, as premiações contavam com 40% dos fundos da comissão, ficando os restantes 60% para os financiamentos. 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.

As premiações e os financiamentos 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. 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.

Relações entre CAIC e Cinema Novo

No intuito de reavivar o Rio como um centro, um pólo de produção cinematográfica de novo no Brasil, houve no governo de Carlos Lacerda uma política de fomento e de implemento da produção. Houve esse cuidado. Desta forma, a CAIC não era bem um financiamento, e sim, um fomento para a criação de uma produção cinematográfica. E eu acho que boa parte do Cinema-Novo de então foi produzido pela CAIC. Se não produzido, recebeu de alguma forma os efeitos da sua existência. Porque começaram a se produzir filmes aqui, e isso contagiava outros. Alguns desses filmes sem nenhum compromisso de efeito imediato sobre a bilheteria. Ou seja, não eram filmes comercialmente estabelecidos já como filmes de interesse popular. Não. Eram filmes de interesse artístico, cultural¹¹.

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-

⁶ Nomeado em 1966, Fernando Ferreira foi o quarto secretário-executivo da comissão, permanecendo até 1969.

⁷ Depoimento de Fernando Ferreira concedido em entrevista para a pesquisa, realizada em 25 de Novembro de 2004.

⁸ Decreto “N” n° 301 – de 26 de outubro de 1964, Art. 1°.

⁹ idem

¹⁰ Lei n° 73 – em 28 de novembro de 1961, Art. 3°.

¹¹ Depoimento de Walter Lima Jr. concedido em entrevista para a pesquisa, realizada em 31 de Agosto de 2005.

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. Com filmes de baixa bilheteria, os cinemanovistas voltam-se para o Estado à procura de um espaço que o movimento pudesse ocupar para se manter ativo, pois dependiam de investimento a cada realização. Havia, portanto, interesse por parte do grupo em exercer influência sobre esse órgão de fomento que era a CAIC.

Fernando Ferreira, quarto 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 Luiz Carlos Barreto 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.

Desta forma, a admiração do Cinema Novo por parte da classe artística e intelectual e a redução da burocracia na seleção dos filmes se apresentam como fatores que possibilitaram o financiamento dessas produções por parte da CAIC. 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.

Fernando Ferreira afirma que valorizava a isenção e a qualidade do roteiro, tendo a preocupação de que vários grupos fossem beneficiados, e não apenas os cinemanovistas – recomendação dada pelo próprio cineasta Glauber Rocha. Secretário entre 1966 e 1969, afirma que não havia intromissão externa sobre o que podia ou não ser beneficiado com os auxílios da comissão. Segundo o ex-secretário, apesar de ter muita influência na imprensa, “o Cinema Novo não tinha muita atenção pública”, sendo esta, provavelmente, a razão dos financiamentos não terem sido impedidos.

A destinação dos recursos era pensada, inclusive, sobre a responsabilidade de quem ia executar o projeto. E a gente sabia que todo aquele pessoal que estava envolvido com uma mentalidade nova de cinema, fosse do Cinema Novo ou não, que esse pessoal iria levar a coisa adiante por paixão, por necessidade de estar à frente de um projeto representativo da cultura cinematográfica brasileira¹².

O ex-secretário Cláudio Mello e Souza comenta que “a regra de financiamento dos filmes era muito subjetiva” e, portanto, seu método particular era selecionar “de pronto” os roteiros que considerava inválido do ponto de vista artístico-cultural, ficando apenas com os que ele considerava “razoável”. A procura dos cineastas pelo financiamento também se dava, segundo ele, de maneira informal: “chegava lá com um calhamaço, registrava, deixava ali e eu ia lendo”. O ex-secretário afirma nunca ter havido interferência externa, estabelecendo condições de aceitabilidade ou recusa de um projeto. Assim, se o roteiro tivesse qualidade, seria selecionado, independe do grupo ao qual o cineasta fizesse parte.

Uma vez o Zelito Vianna disse pra mim que o que se estava faltando à Embrafilme era uma certa agilidade de atuação com que eu conseguia atuar na CAIC. A agilidade que o Zelito dizia que a gente tinha era a resultante do fato de que a decisão era praticamente solitária e isolada. Porque dessa constituição da comissão, o Governador do Estado não ia se preocupar com esse negócio de cinema. Quem criou a CAIC foi o Carlos Lacerda, esse

¹² Depoimento de Fernando Ferreira concedido em entrevista para a pesquisa, realizada em 25 de Novembro de 2004.

gostava de cinema, e parece que atuou durante o período do seu governo. Agora, o Negrão de Lima não queria nada com aquilo, o que ele queria era agradecer os amigos dele, se houvesse o caso. O presidente do Banco do Estado da Guanabara me recebeu, conversou comigo tão rapidamente quanto podia e me mandou ir embora da forma mais imediata que lhe foi possível. O Secretário de Turismo me dizia que não entendia nada do assunto e que, portanto, quem tinha que resolver era eu. O membro representante do sindicato, que era o José Alvarenga, nunca apareceu para uma reunião¹³.

Gestão do Cinema-Novo

Fernando Ferreira estava passando as férias em Miguel Pereira, quando seu primo lhe mostrou uma matéria no *Jornal do Brasil* com sua nomeação. O então colunista de cinema do Globo ficou surpreso, já que além de não conhecer ninguém do Cinema Novo, além de Walter Lima Jr., nunca havia participado de nenhuma produção cinematográfica. Hoje em dia, após uma breve análise, Fernando entende que foi envolvido numa jogada política.

O governador na época era Negrão de Lima, que, apesar de dar continuidade à gestão do Lacerda, era de oposição ao governo militar, sendo Álvaro Americano – secretário de governo – a pessoa responsável por fazer essa ponte. Havia muita tensão, pois não se podia colocar nenhum representante da esquerda, ao passo que tinham de agradar os integrantes do Cinema Novo. O governador Negrão de Lima teria assumido o compromisso, durante um almoço com o cineasta Glauber Rocha, de que o próximo secretário seria indicado pelo movimento. Ruy Pereira da Silva indicou, então, o nome de Fernando Ferreira foi, que parecia ser o único capaz de assumir a função, por não estar alinhado a nenhum partido político.

Eu entrei pra CAIC sem que tivesse conhecimento de que ia entrar. Eu soube a notícia pelo jornal. Estava passando férias fora do Rio de Janeiro, e o meu sogro chegou lá com o *Jornal do Brasil* e me disse assim: ‘Olha, esse jornal aqui está dizendo que você vai ser nomeado pra um cargo no Rio de Janeiro’. E eu não sabia de nada, porque ninguém tinha falado nada comigo. Então vim pro Rio de Janeiro, no intuito de dizer que não aceitava, porque não tinha o menor interesse em participar de uma coisa que era tão visada politicamente, que tinha um noticiário na imprensa nem sempre favorável – e a gente sabe que essas coisas não são bem compreendidas, muitas vezes, por quem está de fora¹⁴.

No dia da nota do *Jornal do Brasil*, Fernando recebeu diversos telefonemas de pessoas como Walter Lima Jr, Glauber Rocha – a fim de dizer que atitudes ele deveria tomar ao assumir o cargo – Ruy Pereira da Silva e Moniz Vianna, que fez a maior pressão para ele assumir, dizendo até que não entregaria o livro de atas para outra pessoa que não ele. Luiz Carlos Barreto também telefonou convidando-o para uma reunião na casa de Germana de La Mare, filha do famoso pediatra Reynaldo de La Mare e jornalista do correio da manhã, que estava inteirada sobre as circunstâncias do que estava acontecendo. A reunião estava repleta de representantes do Cinema Novo: Paulo César Saraceni, Mauro Carneiro, Nelson Pereira dos Santos e outros. Por fim, Moniz Vianna, Walter Lima Jr. e Luiz Carlos Barreto, depois de muita conversa, convenceram Fernando Ferreira a aceitar o cargo. Disseram que a verba da CAIC era muito grande, e que não poderia parar na mão de qualquer pessoa, argumentando, inclusive, que ele iria salvar o cinema nacional.

Uma coisa que ficou evidente pra mim é que eu fui conduzido a esse cargo pelo Cinema Novo. E, provavelmente, pelo Glauber Rocha, que não me conhecia. Mas eu tinha tido com o meu assistente na Cinemateca no Museu de Arte Moderna, o Walter Lima Jr, que era o cunhado do Glauber. Eu tenho a impressão que, possivelmente, através de

¹³ Idem.

¹⁴ Depoimento de Fernando Ferreira concedido em entrevista para a pesquisa, realizada em 25 de Novembro de 2004.

informações que o Walter teria passado pro Glauber, foi que o Glauber desenvolveu esse projeto de colocar uma pessoa ali em quem o Cinema Novo pudesse confiar¹⁵.

Segundo Fernando, o Cinema Novo tinha encontrado nas gestões anteriores na CAIC, um sólido apoio que não queria perder. Então, era indispensável pra eles que o cargo fosse ocupado por uma pessoa que se guiasse por critérios de isenção e qualidade, e no caso, Fernando, crítico do Globo sem relação próxima com o Cinema Novo, parecia ser uma opção adequada. O ex-secretário afirma que procurava atuar com independência em relação às questões que estavam sendo tratadas no cinema brasileiro, mas quem administrasse uma verba de financiamento naquela época, não tinha outra opção a não ser financiar os projetos de filme do Cinema Novo, “porque a qualidade do resto era muito ruim”¹⁶. Explica que essa é a razão para que todas as listas de financiamento da CAIC tenham sido muito favoráveis a produção do Cinema Novo, inclusive no período anterior ao seu, quando havia, inclusive, discordâncias do pessoal do Cinema novo com o Moniz Vianna, terceiro secretário-executivo da comissão.

Se você for olhar os financiamentos que o Moniz fez, o Cinema Novo estava ali muito bem representado. Não havia outro jeito, era o cinema de qualidade que se produzia na época e era o cinema que importava a cultura brasileira¹⁷.

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. Apresentamos, abaixo, as análises de três filmes do Cinema-Novo que receberam o auxílio da CAIC: “São Bernardo”, “Pindorama” e “Terra em transe”, sendo que este último merece um capítulo à parte, pois serve de exemplo emblemático da relação Estado-cinema na época.

O Moniz e o Fernando deram o financiamento ao “Terra em transe”, que era um filme declaradamente de crítica ao que estava acontecendo. Não havia a menor dúvida. O Gláuber não apresentou um projeto dizendo que era uma coisa para fazer outra (...) ¹⁸.

Terra em Transe

“Terra em Transe” foi realizado de acordo com o roteiro selecionado pela CAIC para o financiamento. Contudo, o ex-secretário Fernando Ferreira – então responsável pela seleção dos filmes a serem financiados pela CAIC – conta que o roteiro inscrito se tratava de uma segunda versão. Fernando lembra que a versão anterior se passava no Brasil e havia uma identificação explícita com os políticos da época: “você lendo o roteiro, dizia: esse é o Miguel Arraes, esse é o Carlos Lacerda, esse é o fulano de tal”¹⁹.

Fernando Ferreira comenta que um dia Glauber Rocha entra “sorratamente” por sua sala, na Secretaria de Turismo, “fecha a porta, tranca à chave”, e diz que pretende mudar o roteiro de “Terra em Transe”, pois havia sido alertado por Álvaro Americano – secretário de governo do Negrão de Lima, que servia de intermediário entre o seu governo e o dos militares – de que tal como estava, o filme não passaria pelo crivo da censura:

¹⁵ Depoimento de Fernando Ferreira concedido em entrevista para a pesquisa, realizada em 25 de Novembro de 2004.

¹⁶ idem

¹⁷ idem

¹⁸ Depoimento de Walter Lima Jr. concedido em entrevista para a pesquisa, realizada em 31 de Agosto de 2005.

¹⁹ Depoimento de Fernando Ferreira concedido em entrevista para a pesquisa, realizada em 25 de Novembro de 2004.

“Eu estou aqui pra dizer o seguinte: eu não vou mais filmar esse roteiro de Terra em Transe”.

Eu disse: “Mas por quê?”.

Ele disse: “Porque esse roteiro não passa pela censura”.

Eu disse pra ele: “Olha, Glauber, eu não tive censura até hoje aqui. Ninguém nunca me perguntou, se o filme x ou y tem tal ou qual conotação política, então eu estou ignorando isso. Até agora não me chatearam, vamos ver como vai...”.

“Não, não, eu sei de fonte muito boa que se o filme for produzido, ele não será exibido”.

Eu disse: “Mas qual é a fonte tão boa que você tem?”.

Ele disse assim: “Olha, quem me falou isso foi o Álvaro Americano”²⁰.

Eu disse: “- Mas e aí, como é que você vai fazer?”.

Ele disse: “- Eu tô querendo fazer uma obra metafórica, então não vai se passar mais no Brasil”. (...) Eu vou fazer o filme passar-se numa república chamada “El Dourado”²¹.

Fernando diz que ficou muito decepcionado, porque gostava muito do roteiro inicial e não via razões para ele se preocupar com essa fase do financiamento. Contudo, Glauber que talvez já estivesse “prevendo o perigo que se avizinhava”, com a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) pelos militares, “fez um segundo roteiro para o filme que pretendia realizar” [Pereira, 2000, p.8]. Lançado em 1967, o filme “Terra em transe” é, em termos gerais, uma representação da realidade latino-americana da época. 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, personalizados 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.

A seqüência se apresenta em quatro momentos, que se equivalem e se complementam. Ocorre um revezamento: o primeiro e o terceiro momento ocorrem no apartamento; o segundo e o quarto, na redação – que se apresenta como um prolongamento do apartamento. Além desse paralelismo dos espaços, no caso da redação há também uma repetição diegética. A análise irá se concentrar apenas nas seqüências que ocorrem no apartamento, nas quais se concentram os elementos do tema em questão – o conteúdo subversivo do filme.

O primeiro plano-seqüência se inicia com Silvia – filha de Diaz – de frente para uma ampla janela, como se observasse a cena anterior, em que Vieira é aclamado pelo povo. Há uma contraposição estética entre o plano anterior e o seguinte, da seqüência analisada. O

²⁰ Depoimento de Fernando Ferreira concedido em entrevista para a pesquisa, realizada em 25 de Novembro de 2004.

²¹ Depoimento de Fernando Ferreira concedido em entrevista para a pesquisa, realizada em 25 de Novembro de 2004.

principal elemento que marca essa mudança entre os planos é a música. No plano anterior, a música tinha um tom regionalista e nacionalista, com uma mistura de canto indígena e sinfonia de Villa-Lobos. No plano seguinte, que tem início com uma forte marcação sonora, a música é instrumental (jazz), com saxofone e bateria, dando um tom intimista, internacional e elitista. Já traz, assim, os indícios da oposição entre povo e elite que será construída mais à frente na seqüência. Outros signos dessa oposição são a constituição dos espaços e os atores sociais em cena.

A seqüência se inicia com o andar de Sílvia, que nos introduz no diálogo entre Diaz e Fuentes, já em curso. A voz de Diaz entra em off, e permanece mesmo depois que ele aparece em cena. Apesar de não estar visivelmente falando, a voz está em plena consonância com sua movimentação. Evidencia, assim, o caráter teatral da cena, cujos gestos são uma espécie de mímica da fala.

Ele permanece discursando durante 48'', em uma seqüência que dura 1'08''. A câmera poucas vezes pára durante a seqüência. Algumas vezes segue o movimento também constante das personagens, outras, realiza movimentos próprios, afastando-se ou aproximando-se do ponto de tensão. É possível afirmar, então, que Diaz é a figura central da cena e que exerce poder sobre os outros. Seu poder é de ordem política, e se realiza através do discurso e da encenação.

Se na primeira seqüência do apartamento a câmera é um elemento narrativo, na segunda será diferente. A câmera permanece imóvel, na posição do espectador, enquanto as personagens se movem também de forma mais precisa, com posições claras dentro do quadro. Com movimentos mais limitados, o jogo se torna mais explícito e as falas passam a ter destaque na cena.

Diaz: Olha, imbecil, escute... A luta de classes existe. Qual é sua classe? Vamos, diga!

Fuentes: Se desenvolvermos a indústria, se dermos empregos, talvez...

Diaz: Como feras famintas, eles desejarão sempre mais. Até o seu próprio sangue. Eles querem poder. O povo no poder, isso nunca! Entende? Nunca! Pela liberdade morreremos, por Deus, pelo poder!

Diaz: Como posso chegar ao poder sem a ajuda de Paulo, de Júlio, dos melhores homens? Paulo já me traiu há muito tempo. E Júlio resiste em me apoiar.

Fuentes: Como? Como vou explicar aos meus sócios?

Diaz: Você não tem que explicar nada!

Diaz: Vamos dar um golpe. Virar a mesa. Fazer história.

Fuentes: Mas eles têm as garantias...

Diaz: As garantias tenho eu.

Fuentes: Quais?

Diaz: Se houver eleições, Vieira ganha. Se não houver, ganho eu, derrubando Fernandez.

Fuentes: Somente com suas idéias?

Diaz: Com a simpatia da Explint e usando sua máquina de propaganda... A Explint paga. Matéria paga²².

Pode-se afirmar, portanto, que o filme traz denúncias acerca da política exercida na época. Através da alegoria, sugere que o golpe militar foi financiado por empresas estrangeiras e que contou com a ajuda imprescindível da mídia nacional. Além disso, esse poder não se coloca como representante de uma coletividade, ali simbolizada pela figura do povo.

São Bernardo²³

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

²² Trecho retirado do filme "Terra em transe".

²³ Análise realizada por Janaína Silva para a pesquisa.

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.

O personagem principal conta a própria trajetória - de trabalhador rural a latifundiário - e, deste modo, concentra toda a obra com suas aparições e narração. A perspectiva se altera, apenas, com a entrada da professora Madalena. Como mais um desejo de posse, Honório casa-se com o mesmo pragmatismo que o faz enxergar em tudo objeto.

Essa concepção de coisa sobre o mundo é evidente na cena em que Paulo e Padilha conversam sobre o empréstimo para a fábrica de farinha deste último. Sentado e em altura mais baixa, Honório vai aos poucos modificando a sua posição, tanto no vídeo quanto na entonação da voz, até que possui Padilha em uma visão claramente inferior e alegórica. O filho do ex-patrão é interrompido de forma autoritária e metaforicamente situa-se dentro de uma espécie de tanque, no mesmo nível dos pés do outrora subalterno.

Não há na discussão, nem sob a forma dos diálogos, nem sob as imagens, a presença de qualquer tipo de sentimento por parte do proprietário de São Bernardo, é clara a sua ambição desmedida por dinheiro. Padilha, portanto é para ele, apenas, mais um obstáculo. A seqüência é emblemática também na sua própria composição, quando o entrave entre os personagens reflete a luta de classes, a politicagem do agreste brasileiro e as conseqüências do materialismo.

A presença de Madalena, no entanto, vai aos poucos cindindo esses valores. Instruída, ela interfere na dominação que o marido impõe aos trabalhadores da fazenda, demonstrando uma conduta “inadequada”. Sem conseguir transformá-la em objeto, Honório, hostil a qualquer tipo de transformação de ordem social, acaba cedendo aos ciúmes e angústias provocados por ela em sua mente.

A professora intensifica o conflito interno do fazendeiro, até que este altera sua relação com o meio e consigo mesmo. Esse processo de autodestruição do personagem principal agrava-se ainda mais com a morte de sua esposa. É, então, acometido pelo vazio; não há mais empregados, amigos e nem ao filho tem “amizade”. Observando a própria ruína reflete sobre a monstruosidade concebida pela sua profissão.

Na seqüência final, apenas com narração em off, luz soturna e uma aproximação lenta para um close, Paulo Honório sucumbe a sua própria derrota; “os sentimentos e propósitos de Madalena esbarraram em sua brutalidade e egoísmo”. Apesar da tensão constante e cabreira, há esperança no filme de Hirszman, pois a professora surge como personagem simbólico de contraposição às deformações que afastaram o latifundiário das relações humanas.

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. “São Bernardo”, como muitas outras produções nacionais, foi reconhecido com diversos prêmios, entre eles a Coruja de Ouro e a Margarida de Prata.

Pindorama²⁴

Em 1971, o cineasta Arnaldo Jabor critica e debocha um sistema político repressor através de um filme repleto de alegorias. Um filme um tanto confuso graças a necessidade de atravessar o olhar dos militares. Afinal, era preciso confundi-los, ou melhor, fazer com que eles cortassem o menos possível dos filmes.

²⁴ Análise realizada por Sheila Santos para a pesquisa.

Jabor optou por um filme em que as cenas são bem coloridas, em que os atores usam figurinos carnavalescos e as interpretações são teatrais. Pindorama retrata de maneira confusa, alegórica e épica a ditadura, seus personagens e o sofrimento dos oprimidos.

Após uma breve análise de Pindorama, o olhar do cineasta sobre os acontecimentos da época é identificado numa cena em que os indígenas, liderados por um poeta, lutam com os portugueses.

A encenação ocorre num terreno inclinado, onde os índios surgem de cima, descendo a montanha e os portugueses surgem de baixo, subindo o terreno. Enquanto os índios descem, a câmera é posicionada de baixo para cima dando poder de liderança aos índios. Quando os portugueses sobem a montanha, a câmera é posicionada de cima para baixo, oprimindo os opressores. Uma cena em que o povo, liderado pelos intelectuais da época, lutavam contra os ditadores.

E assim, Pindorama reflete o pensamento e a ideologia dos cineastas desse momento. Momento marcado pelo cinema novo, movimento cinematográfico brasileiro influenciado pelo Neo - realismo italiano e pela Nouvelle Vague francesa. Os filmes desse movimento tinham como característica a discussão dos problemas políticos, sociais e econômicos do Brasil. Pindorama é um filme que discute a situação política, social e econômica do Brasil da década de 70, que infelizmente se repete no Brasil do século XVI e do século XXI.

Objetivos

A pesquisa buscou resgatar historicamente a existência e a atuação dessa instituição de auxílio ao cinema, fundada e posta em prática pelo Estado em momento político conturbado – quando se iniciava o período do governo militar e a transição do antigo Estado da Guanabara para o atual Rio de Janeiro. Para além da análise estrita de suas referências oficiais, buscamos compreender, a partir dos depoimentos de personagens importantes de sua história, o êxito dessa contribuição estatal na produção de importantes filmes da cinematografia brasileira.

Apesar de a CAIC ter tido a sua mais importante atuação durante o governo ditatorial militar, ela financiou a realização de filmes que, de algum modo, questionavam a realidade político-social daquele momento histórico. Que mecanismos foram utilizados, que políticas foram implementadas, que gerência foi consolidada, enfim, como foi possível o Cinema Novo se desenvolver num contexto político ditatorial, foram perguntas que tentamos responder com este trabalho.

Metodologia

A presente pesquisa de iniciação científica, promovida pelo CNPq/Pibic, iniciou-se em 2003, e é fruto do trabalho, coletivo e continuado, realizado por Sabrina Zanker, Gabriela Zambrone e Júlia Machado, com a colaboração de Janaina Silva e Sheila Santos e a orientação do professor Miguel Pereira. O material produzido ao longo desses cinco anos compõe-se em três grandes eixos temáticos: relações entre Estado e cinema no Brasil; surgimento e gestão da CAIC; e relação entre CAIC e Cinema Novo.

Em um primeiro momento, realizou-se uma pesquisa em fontes primárias e secundárias, procurando compreender o contexto de surgimento da CAIC, nomes de personagens envolvidos em financiamentos e premiações concedidos pela comissão, documentação oficial e registros do período de sua vigência. Em seguida, foram realizadas entrevistas com ex-secretários e cineastas, no intuito de suprir a carência de informações, assim como, confrontar o caráter oficial da comissão com sua atuação prática. Concomitantemente, foi feito um levantamento histórico da relação entre Estado e cinema no Brasil, tomando conhecimento de órgãos e legislações instituídos e sua eficiência no fomento e na regulamentação da atividade, assim como, da importância da CAIC como modelo de financiamento para as outras iniciativas que se seguiram até os dias atuais.

Por fim, no intuito de verificar se houve interferência de ordem ideológica ou política, foram feitas as análises de três filmes financiados por essa comissão – “Terra em transe”, de Glauber Rocha (1967), “São Bernardo”, de Leon Hirszman (1971) e Pindorama (1971), de Arnaldo Jabor –, todos pertencentes ao movimento do chamado Cinema Novo.

Conclusões

A Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica – CAIC – acabou por fomentar boa parte da 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:

- ANDRADE, Joaquim Pedro de. **Um depoimento especial**. Folheto organizado pelo Cineclubes Macunaíma: Rio de Janeiro, 1976.
- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O Cinema como Agitador de Almas: "Argila", uma Cena do Estado Novo**. São Paulo: AnnaBlume, 1999.
- AMANCIO, Tunico. **Artes e Manhas da Embrafilme**. Niterói: EdUFF, 2000.
- AMORIM, Celso. **Por uma Questão de Liberdade: Ensaio sobre Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Embrafilme, 1985.
- AVELLAR, José Carlos. **A Ponte Clandestina: Teorias de Cinema na América Latina**. Rio de Janeiro: Editora 34/EdUSP, 1995
- CALLIARI, Cibele. **Central do Brasil: o Novo Cinema e o Resgate do Cinema Novo**. Disponível no endereço: http://www.geocities.com/a_fonte_2000/cinemaengajado.htm.
- CARRILHO, Arnaldo. Vozes carioca. *Cinemais*, v.11, n.1, p. 71-78, jan./jun. 1983.
- CARVALHO, Maria do Socorro. **Cinema Novo Brasileiro**. In: MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2006.
- GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- HIRSZMAN, Leon. **São Bernardo**. Brasil, 1972.
- FERREIRA, Alexandre Figueirôa. **La Vogue du Cinema Novo en France Fut-elle une Invention de la Critique?** Paris: L'Harmattan, 2000.
- FICO, Carlos. **Como eles Agiam. Os Subterrâneos da Ditadura Militar: Espionagem e Polícia Política**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- GERBER, Raquel. **O Cinema Brasileiro e o Processo Político e Cultural (de 1950 a 1978)**. Rio de Janeiro: Embrafilme/Dac, 1982.
- JABOR, Arnaldo. **Pindorama**. Brasil, 1971.
- MICELI, Sérgio (Org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.
- MORENO, Antônio. **Cinema brasileiro: história e relações com o Estado**. Niterói: Eduff, 1994.

- MOTA, Ariana Timbó. **O cinema brasileiro em uma narrativa antropológica**. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UNB, Brasília, 2006. Disponível no endereço: http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=391.
- ORTIZ, Reato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PÉCAUT, Daniel. **Os Intelectuais e a Política no Brasil - entre o Povo e a Nação**. Rio de Janeiro: Ática, 1990.
- PEREIRA, Miguel. **A cicatriz de Glauber**. Alceu, v.1, n.1, p. 7-17, jul./dez. 2000.
- RAMOS, José Mário Ortiz Ramos. **Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro. Artistas da Revolução, do CPC à Era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ROCHA, Glauber. **Terra em transe**. Brasil, 1967.
- SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil** São Paulo: Annablume/Fapesp, 1996
- SCHWARTZ, Roberto. **O Pai de Família e outro Estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978
- SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: a Censura Cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Senac, 1999
- VIEIRA, Luiz Renato. **Consagrados e Malditos: os Intelectuais e a Editora Civilização Brasileira**. Brasília: Thesaurus, 1998.
- VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail, BERNARDET, Jean Claude e PEREIRA, Miguel. **O desafio do cinema**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.