

"Nelson Pereira dos Santos foi professor regente na UCLA (Universidade da Califórnia – Los Angeles), onde ministrou um seminário sobre "Cultura, Mídia e Sociedade" junto com o editor deste texto. A "história" e a discussão a seguir foram extraídas desse seminário e de muitas discussões informais. Lançamos mão de um efeito editorial para manter o estilo fluido e oral, refletindo a ênfase no contar de histórias e na memória que, como observa Nelson Pereira dos Santos em vários pontos, é central aos seus filmes."

*Teshome H. Gabriel **

Fluxo de memória

Em retrospectiva, não tenho certeza do que veio primeiro e do que veio depois. Portanto, continuarei como fez Graciliano Ramos em *Memórias do cárcere* e descreverei o fluxo da minha memória como um todo.

Rio, 40 graus e o cinema ambulante

Em 1953, eu estava trabalhando numa chanchada (...) chamada *Balança mas não cai*. Durante as filmagens, fiquei conhecendo as favelas cariocas próximas, onde moravam muitos dos técnicos que trabalhavam no filme. Meus olhos não estavam acostumados com as favelas e sua pobreza. São Paulo é uma cidade horizontal. Há pobreza, mas não tão evidente quanto no Rio, onde as favelas agarram-se às encostas das montanhas. A pessoa que vive no Rio já está acostumada a ver as favelas; fazem parte do cenário social. Para mim, foi uma surpresa.

Inspirei-me para escrever uma história que se passava nas favelas do Rio. Surgiu, então, *Rio, 40 graus*. Escrevi o roteiro em 1953, comecei a filmar em 1954 e concluí o projeto em 1956. Na época, estava vivendo basicamente como jornalista e fazendo documentários institucionais. Devido ao financiamento limitado, o filme foi feito como uma cooperativa, na qual os atores e técnicos entravam com a mão-de-obra como capital. Vendíamos títulos ou ações dos lucros previstos como contribuições. As famílias e os amigos também ajudaram a financiar o filme comprando títulos.

Quando o filme ficou pronto para exibição, foi denunciado como um filme comunista. (...) O chefe da Polícia Federal, responsável por essas questões no Brasil, tirou o certificado que nos dava permissão

para exibir o filme. Ele fez uma declaração, alegando que o filme mostrava apenas os aspectos negativos do Brasil e que era perigoso, pois tinha potencial para gerar convulsões populares. (...)

Em agosto de 1954, o presidente Getúlio Vargas, (...) foi forçado pelos militares a renunciar ao cargo. Em vez de renunciar, ele suicidou-se com um tiro. Rio, 40 graus estava sendo filmado na época. Houve grande comoção e tristeza nas ruas. Um golpe, planejado pelos militares, foi frustrado por essa manifestação pública. Era outubro de 1955. (...)

Embora *Rio, 40 graus* ainda não fosse conhecido, sua proibição em setembro de 1955 gerou grande publicidade e as forças progressistas que apoiavam Juscelino usaram-no como bandeira e símbolo de campanha contra os militares. Sua proibição teve, portanto, o efeito contrário ao desejado. Nos meses de setembro e outubro, o filme tornou-se uma questão de campanha. A mídia que apoiava Juscelino conseguiu a única cópia existente e mostrava o filme a políticos, intelectuais e outros pequenos grupos que apoiavam JK. Tornou-se alvo de chacota, pois o chefe da Polícia Federal corria de lá para cá atrás da cópia para destruí-la.

O filme era exibido diariamente. No dia seguinte, os principais jornais populistas, como o *Diário da Manhã* ou o *Última Hora*, publicavam artigos sob as manchetes: "*Rio, 40 graus* exibido em tal e tal lugar". O filme também foi mostrado em Estados nos quais o governo apoiava a candidatura de Juscelino. Em cada Estado, encontravam membros de cineclubes e associações e apresentavam abaixo-assinados e manifestos que exigiam a liberação do filme.

Foi nessa época, indo a esses diferentes Estados, que conheci diversas pessoas que mais tarde seriam os protagonistas do Cinema Novo, dentre elas Glauber Rocha na Bahia e Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Carlos Diegues no Rio, todos universitários na época. Foi então que começamos a ter contato permanente uns com os outros.

O filme foi liberado em dezembro de 1955, após a vitória de Juscelino. Em novembro, quando os ultraconservadores compreenderam que ele tinha vencido, tentaram dar um golpe que fracassou. O ministro da Guerra, marechal Lott, reuniu seus simpatizantes no Exército para realizar um antigolpe, expulsando o presidente interino, apoiado pelos militares, e substituindo-o pelo líder no Congresso, que assumiu o poder até a posse de Juscelino em março.

Conto essa parte da história política brasileira porque *Rio, 40 graus* tornou-se muito conhecido e importante graças ao seu grande envolvimento naquele momento político que o Brasil estava vivendo na época. Essas circunstâncias também foram cruciais para reunir os que mais tarde criariam o Cinema Novo.

Emergência do grupo do Cinema Novo

Muitos dos que tinham aderido ao movimento que apoiava o filme ainda não estavam interessados em fazer filmes por conta própria. Estavam trabalhando como críticos de cinema brasileiro ou estrangeiro. Nossos heróis eram Visconti, do movimento neo-realista italiano, e Alain Resnais, da primeira fase da *nouvelle vague* francesa. Lembro-me bem de discutir *Ano passado em Marienbad* e *Hiroshima mon amour* nas cartas que escrevia para o Glauber e os outros na época.



Mas era também uma rua de mão dupla. No início de 1956, André Bazin e François Truffaut pararam no Rio na volta do festival de Mar del Plata, na Argentina, e viram *Rio, 40 graus*. Naquela época, o filme estava sendo exibido no circuito comercial. Era o filme do momento no Brasil.

Em julho de 1956, fui a um encontro internacional de cineastas em Paris, onde mostrei o filme. Lá, também fui apresentado pelo André Bazin aos redatores do *Cahiers du cinéma*. No Musée de L'Homme, encontrei o cineasta Jean Rouch e criamos laços muito estreitos. Naquele mesmo ano, o filme recebeu um prêmio importante para novos diretores no festival de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia.

Quando voltei ao Rio, nosso grupo começou a trabalhar no projeto coletivo *5 x Favelas*, com cinco diretores fazendo cinco curtas-metragens sobre as favelas do Rio. Na época, Ruy Guerra, que era de Moçambique e tinha estudado na França, veio ao Brasil e juntou-se ao nosso grupo. Trabalhávamos assim: os "novos" diretores faziam os filmes e os "velhos" diretores, como eu, que já tinham feito um ou dois filmes, ajudavam na edição. (...)

Outra fonte do Cinema Novo veio da Bahia, começando com a participação de Hélio Silva. Ele tinha trabalhado como cinematógrafo em *Rio, 40 graus* e foi para a Bahia trabalhar em produções locais. Uma dessas produções foi o primeiro filme de Glauber Rocha, *Barravento*. Foi no início dos anos de 1960. Antes disso, como os outros no grupo inicial do Cinema Novo, Glauber tinha se dedicado à crítica de cinema e tinha feito apenas um curta, *O pátio*. Ele desenvolveu suas técnicas de cineasta em uma escola na Bahia fundada por Hélio Silva. Eu editei *Barravento*, que Glauber trouxe ao Rio para finalizar. Outro cineasta que começou naquela época e que também foi membro do grupo original do Cinema Novo foi Paulo Cesar Saraceni.

Festa do Divino, Pirenópolis - GO
(1973)

Foi um período de luta muito importante, tanto na política quanto no cinema. Havia, por exemplo, organizações e sindicatos de produtores, que existiam apenas burocraticamente, no papel, que não representavam verdadeiramente os interesses do cinema brasileiro. O grupo do Cinema Novo começou a participar ativamente do sindicato e conseguiu eleger um novo presidente, mais bem sintonizado com os interesses e proteção do cinema brasileiro. A posição do grupo do Cinema Novo era de que, além de ter algumas propostas radicais segundo as quais fazíamos nossos filmes, também participaríamos efetivamente na política e práxis. Embora tivéssemos uma perspectiva crítica e um compromisso político diferente com o filme brasileiro, fizemos alianças com produtores brasileiros tradicionais e outros no cinema brasileiro para que pudéssemos apoiar as lutas institucionais e políticas que o defendiam. (...)

Na época, a perspectiva teórica do Cinema Novo ainda não tinha sido articulada como um corpo holístico, como seria mais tarde, principalmente com o ensaio *A estética da fome*, de Glauber Rocha, em 1965. Em vez disso, chegávamos a nossas posições teóricas após debates e artigos que publicávamos nos jornais – a maior parte da autoria de Glauber – na época do lançamento de novos filmes brasileiros e estrangeiros. Portanto, nada ainda tinha sido reunido como um corpo teórico coerente do Cinema Novo.

O primeiro livro de Glauber Rocha – *Revisão crítica do cinema brasileiro*, uma análise histórica crítica do cinema brasileiro – foi publicado por volta de 1959-1960. Guiado por um forte desejo de “destruir o velho”, criticava a tradição do que considerávamos negativo, “colonizado”, antiquado, atacando as barreiras que a nosso ver impediam o desenvolvimento do novo cinema brasileiro.



Conforme refletido em seu livro, estávamos em grande parte comprometidos com a destruição do que considerávamos velho, embora não houvesse uma proposta clara sobre o que fazer no seu lugar, sobre o que deveria ser o Cinema Novo. A necessidade de fazer filmes continuamente afastava-nos de uma prática mais teórica. A sensação que prevalecia entre nós na época era de que “é mais importante filmar do que pensar!” (...)

Os filmes mais importantes do período (1961-1964) foram os relacionados aos principais debates nacionais da época: *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, o meu *Vidas secas*, *Os fuzis*, de Ruy Guerra, *Ganga zumba*, de Cacá Diegues e outros. Todo o cinema brasileiro ligado à juventude era dirigido a essas grandes questões políticas e reformas, no centro dos debates na época. É claro que a produção de chanchadas, também continuou. Mas grande parte do que era produzido como musicais para o cinema eram então produzidos para a televisão, que naquela época estava começando a aparecer como uma grande força cultural no Brasil.

Em novembro de 1963, *Vidas secas* foi lançado no Rio; *Deus e o diabo na terra do sol* estava sendo finalizado na época. Em abril de 1964, houve um golpe de estado e teve início a primeira fase da ditadura militar. *Vidas secas* estava sendo exibido no Nordeste e o governo confiscou as cópias. Contudo, cópias de *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Ganga zumba* tinham sido enviadas ao Festival de Cannes, onde foram exibidas em maio.

Foi um momento muito importante para o reconhecimento internacional do Cinema Novo. Os filmes eram reconhecidos como vigorosos, muito críticos e muito novos. Isso se dava por duas razões: primeiro, porque os filmes eram bons, desculpe-me a modéstia. E, em segundo lugar, porque inspiravam uma solidariedade natural e espontânea que apoiava uma volta à democracia no Brasil. O Cinema Novo, portanto, ajudou a expressar essa solidariedade.

Ironicamente, devido à atenção internacional, as autoridades militares permitiram que esses filmes fossem relançados no Brasil. Mais tarde, em 1964-65, *Os fuzis* foi exibido em Berlim, onde obteve um prêmio de peso. Outros filmes também foram levados a vários festivais europeus – até mesmo na Espanha, onde Franco ainda era ditador.

Em 1965 houve um encontro de cineastas na Itália, no qual Glauber Rocha apresentou seu ensaio *A estética da fome*. Foi a primeira articulação clara de uma posição específica sobre a política cultural do Cinema Novo e, portanto, assinala um momento importante na evolução do movimento.

Junta militar e resistência política

Em 1966 fomos tomados por outro golpe do governo militar, com a criação do Instituto Nacional do Cinema, que centralizou o financiamento da produção e modificou radicalmente todas as liberdades cinematográficas que tinham protegido o cinema brasileiro. Houve um grande estímulo a formas de cinema diferentes do Cinema Novo; afirmaram que nosso trabalho era demasiadamente elitista e “abstrato” para o público que normalmente ia ao cinema. Na verdade, diziam que o cinema brasileiro não podia existir como atividade econômica, pois não tinha mercado nem público no Brasil.

No entanto, ainda assim conseguimos trabalhar graças à co-produção, com a televisão italiana, por exemplo, e outros investimentos

“O Cinema Novo foi um avanço de cem anos na história do cinema e provavelmente da cultura brasileira? Porque era um grupo aguçado, era uma tropa de choque. Com individualidades completamente diferentes entre si, mas havia um trabalho coletivo, de dentro para fora, internamente.”

Nelson Pereira dos Santos (1979)

estrangeiros. Descobríamos formas de continuar fazendo filmes no Brasil. Na época, os custos eram muito inferiores aos atuais; hoje, duvido que tal feito fosse possível.

O governo militar era esperto; não interferia na produção, mas fazia exigências no que tange à censura, ou proibindo a exibição ou exigindo que partes fossem cortadas. É claro que isso, por sua vez, tinha um impacto na produção, pois os produtores hesitavam em fazer o investimento. Fomos, portanto, forçados a buscar formas mais sutis e metafóricas de lidar com o mesmo discurso e as mesmas questões. Os meus, *Fome de amor*, *Azyllo muito louco*, *Quem é Beta?* e *Os deuses e os mortos* de Ruy Guerra são exemplos desses filmes metafóricos.

Embora continuássemos trabalhando, não havia dúvida de que a nova ditadura no Brasil tinha atingido em cheio o Cinema Novo, cortando-o justamente quando ele tinha começado a dar frutos. O Cinema Novo continuou a ser nosso meio de expressar nossa oposição política à ditadura ao mundo como um todo, mesmo que isso significasse descobrir formas e meios diferentes de articulação.

Por pior que fosse a situação no Brasil em 1964, ficaria pior ainda em 1968, quando um “golpe dentro do golpe” permitiu que as forças militares reacionárias assumissem o poder. Deve-se lembrar que, de 1964 a 1968, durante a primeira fase da ditadura militar, ainda se viam liberdades limitadas, como a pessoal e a da imprensa. Portanto, na literatura, na música e no teatro eram produzidas obras embora fizessem violenta oposição à ditadura militar. Eu mesmo fiz um filme chamado *El justicero*, em 1967, sobre o filho muito corrupto e riquíssimo de um general, que lê Jean-Paul Sartre, Karl Marx e tem um amigo chamado Lenine, que está escrevendo a sua biografia. É um tipo de painel da vida política no Brasil na época.

O golpe de 1964 foi primordialmente anticomunista. João Goulart era vinculado à esquerda e os militares conseguiram fazer uma coalizão de forças contra ele; a Igreja, alguns governadores, os banqueiros e empresários, a burguesia e os membros da classe média. Nesse ponto, a situação era semelhante à do general Pinochet, que depôs Salvador Allende. O golpe foi para defender a “democracia” em nome da “tradição, propriedade e família”.

O congressista Ranieri Mazzilli, presidente do Congresso, era, de acordo com a Constituição, o próximo na fila da presidência depois de João Goulart. Na verdade, ele assumiu a presidência, mas só por dois dias. No terceiro dia, o marechal Castelo Branco, chefe do Estado-Maior do Exército, pronunciou-se presidente. Sua ação foi considerada uma traição por vários políticos, inclusive pelo governador Carlos Lacerda, que tinha sido líder civil na luta contra João Goulart.

Dada a situação, ficou muito difícil para os militares cortarem as liberdades democráticas de imediato. Embora já tivessem violado a Constituição, não podiam movimentar-se politicamente tão rápido na direção da ditadura absoluta. Além disso, como em todas as facções, havia uma “esquerda” e uma “direita” dentro das próprias forças armadas. A ala direitista era chamada de “linha-dura” ou, como dizem os americanos, “gaviões”, muito nacionalistas e moralistas. Ironicamente, eram tidos como anticapitalistas, pois acreditavam que os capitalistas eram corruptos e tinham de ser destruídos. Eram anticomunistas também, principalmente porque achavam que os comunistas pretendiam destruir a família.



Por outro lado, em oposição aos "linhas-duras", estava o marechal Cordeiro de Farias, ministro do Interior do presidente General Castelo Branco, famoso líder militar que esteve presente em todas as principais facetas da vida política brasileira desde a década de 1920, inclusive a "grande marcha" de 1924-28, chefiada pelo capitão Luis Carlos Prestes, posteriormente líder comunista. O seu grupo "militar liberal" era muito mais inteligente e experiente. Eram tenentes durante a revolução militar de 1922.

Esses militares "liberais" planejavam assumir o poder há muito tempo e finalmente conseguiram em 1964. (...)

Sua teoria política era uma teoria "revolucionária"; ou seja, viam a revolução como uma fonte de poder. Portanto, chamaram o golpe de "movimento revolucionário". Uma aliança entre esse grupo "liberal" e os "linhas-duras" dentro das forças armadas permitiu que o governo publicasse o "Ato institucional de 1968". Esse ato, finalmente, estabeleceu uma completa ditadura militar. Foi o quinto ato desde o golpe original em 1964; os quatro primeiros restringiram os direitos políticos dos governadores, representantes etc., ao passo que esse quinto foi muito além na direção de instituir um governo absoluto.

Essa radicalização repentina dentro da ditadura foi em parte uma resposta ao crescente protesto público. (...) Finalmente, em dezembro de 1968, os militares resolveram recrudescer. O presidente tinha adoecido, deixando o cargo com o vice-presidente, um civil. Mas os "linhas-duras" se opunham a um civil na presidência. Conseguiram o poder, foram capazes de arrancá-lo da facção mais "liberal" dos militares. Embora ainda fosse uma ditadura militar, seu caráter era completamente diferente. Na época, a classe média passou a apoiar cada vez mais a oposição.

Na verdade, esse segundo golpe nunca foi reconhecido publicamente como "golpe"; em vez disso, foi oficialmente rotulado de "reor-

1964. General Humberto de Alencar Gomes da Silva e General Castelo Branco.

ganização interna" pelos militares. (...) Com isso, teve início um tempo de dura perseguição política, que também levou, por outro lado, ao aumento de levantes da guerrilha armada.

A censura e o cinema de alegoria

Em 1968, a junta militar criou a primeira Embrafilme, uma empresa para supervisionar a distribuição do cinema brasileiro fora do País. Operava junto com o Instituto Nacional de Cinema, que a junta mantinha como uma autocracia. Um almirante da Marinha foi nomeado diretor da Embrafilme e um general da Aeronáutica tornou-se o segundo presidente do Instituto Nacional de Cinema.

Que filmes a Embrafilme distribuiria? Certamente não os do Cinema Novo, que, segundo eles, já estavam sendo distribuídos internacionalmente. Pelo contrário, a Embrafilme foi criada para distribuir o cinema oficial, turístico, de "pipoca". Sua intenção era trabalhar especificamente contra o Cinema Novo, mostrar o Brasil como um país lindo, com muitos brancos e praias paradisíacas.

Foi um período de exílio para os cineastas do Cinema Novo. Ruy Guerra foi para a França, Carlos Diegues e Glauber também foram para o exterior. Eu não fui porque não tinha condição. Além disso, não consigo viver fora do Brasil. Foi um período muito difícil para todos nós. Exilei-me em Parati - RJ. (...) O padre, o prefeito, o chefe de polícia e o capitão dos portos de Paraty eram todos marginais à ditadura militar. Portanto, permitiram que eu ficasse e filmasse. Fiz quatro filmes lá, entre 1967-68 e 1971-72; *Fome de amor*, *Azyllo muito louco*, *Quem é Beta?* e *Como era gostoso o meu francês*. Novamente, o governo militar foi muito esperto. Não interferia com as filmagens, mas esperava para exercer sua censura na distribuição e exibição. Naquela época, todos os diretores do Cinema Novo eram bem conhecidos internacionalmente e, portanto, tinham a solidariedade internacional e as conexões por meio das quais seus filmes podiam ser exibidos no exterior. Mesmo assim, viajar para fora era difícil. Tinha de notificar o departamento de polícia "político" (DOPS) para assinar um acordo dizendo onde eu estava indo, durante quanto tempo e prometendo não falar mal do País ou contra o governo militar.

Portanto, a primeira dificuldade que tentamos superar foi passar pelos censores. *Azyllo muito louco*, por exemplo, foi detido por um ano antes de ser liberado. Nesse meio tempo, foi mostrado no Festival de Cannes, onde recebeu o prêmio Buñuel. A polícia militar confiscou todas as cópias de *El justicero* e destruiu o negativo. Felizmente, por acaso, havia uma cópia de 16mm na Itália. (...) *Fome de amor* demorou muito tempo para ser liberado, mas acabou sendo, pois os censores acharam que ninguém entenderia o filme mesmo. Ironicamente, era o único filme que mostrava uma conclamação à revolução, embora fosse dita em línguas estrangeiras que os censores não permitiram traduzir ou legendar. Sua forma reflete o desespero daquele momento para os "intelectuais revolucionários" do Terceiro Mundo, cujos discurso e prática não batiam. (...) Subseqüentemente, foi mostrado no Festival de Berlim. Junto com *Azyllo muito louco* e *Quem é beta?* compõe o que Randal Johnson chama de minha "fase ideológica".

Azyllo muito louco é sobre a experiência social do século passado em uma pequena cidade brasileira. É um filme com uma linguagem bastante aberta, pouco preocupado com a edição tradicional, linearidade e tempo. (...)

O ponto de partida de *Quem é Beta?* é a questão clássica da ficção científica: o que acontece a um país (como o Brasil, nesse caso) após uma guerra atômica. Não há mais organizações sociais, todas desapareceram. (...)

Queria usar alguns aparatos de efeitos especiais e máquinas, mas eram muito caros para o projeto (uma co-produção com a França). Fui a uma loja francesa atrás de máquinas, armas futuristas, coisas desse tipo. O dono da loja ficou muito feliz por ter feito uma venda tão boa. Mas, quando soube que o material estava sendo levado para o Brasil, ele pegou tudo de volta, insistindo que seria muito perigoso vendê-lo. Era 1972 e ele achou que seriam usados pelas "guerrilhas".

No Brasil, uma pessoa sugeriu que pedíssemos à polícia o equipamento necessário, pois tinha amigos policiais. (...) A polícia pediu para ver o roteiro, que essa pessoa inocentemente entregou-lhes. Duas semanas depois, fui chamado pelo Exército, por um torturador famoso – coronel Fiuza. Passei por um interrogatório típico, no qual me colocaram contra uma janela, com uma luz forte que me cegava, enquanto o coronel ficava sentado de costas para a janela, usando óculos escuros. (...)

Fiquei realmente assustado e perturbado. Achei que não fosse conseguir sair dali; achei que fosse ficar preso. Ele continuou me interrogando, perguntando-me porque queria tantas armas. Expliquei-lhe a ideia geral do filme. Em algum ponto do interrogatório, o coronel disse que reconhecia meu nome da coluna social do jornal. Foi então que eu consegui mudar o tom do interrogatório. "Não – eu disse – o senhor está enganado. Não tenho nada a ver com isso". Lembro que, para a mente militar, o cineasta está sempre rodeado da decadência – mulheres, orgias, bebida, coisas desse tipo.

Disse-lhe que era professor universitário, um homem de família e fazia apenas filmes sérios. Por fim, consegui convencê-lo. O coronel

Filme *Ganga Zumba* (1964).
de Carlos Diegues



disse que não proibiria o filme, mas que não me deixaria usar armas modernas. Perguntei se podia usar antigüidades, como as Winchesters da década de 70. Portanto, embora o filme se passe no século XXI, os personagens usam armas e equipamentos antigos; o carro é um Ford 1929 e a máquina de memória que aparece no filme é na verdade uma câmera francesa dos tempos do cinema mudo. (...)

Internalização e institucionalização do Cinema Novo

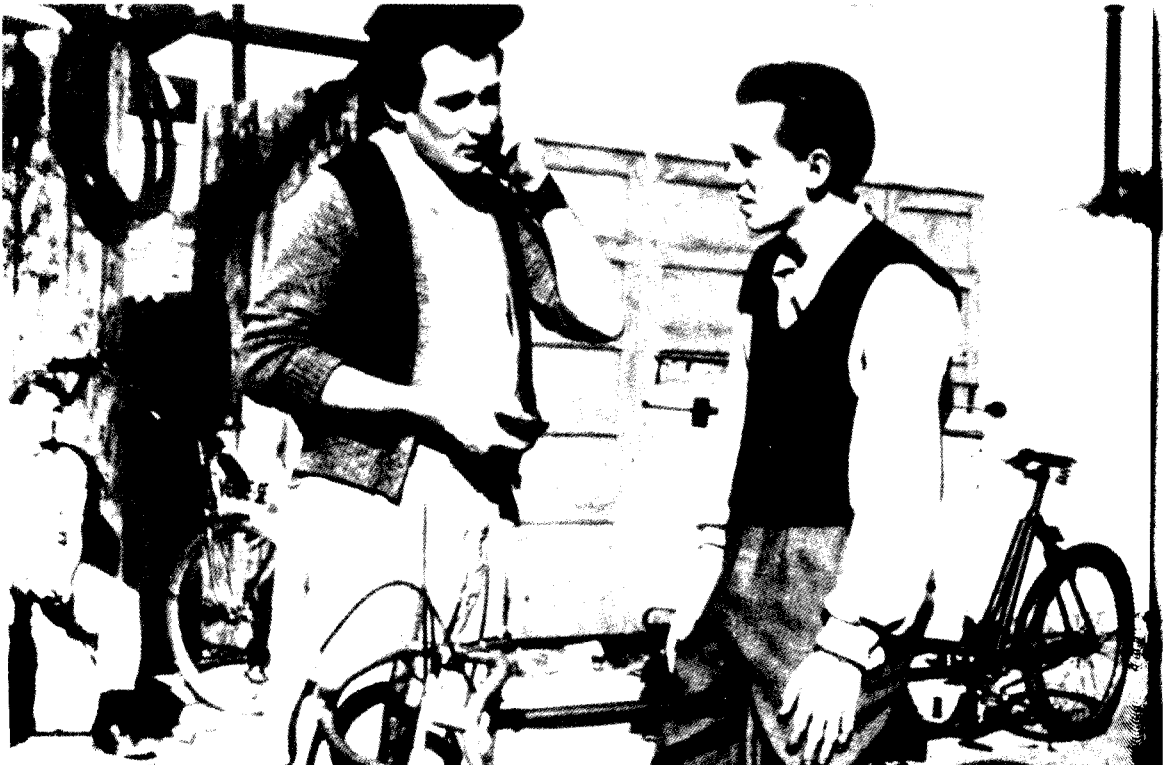
Essa segunda fase da ditadura militar terminou em 1973-1974. Em 1974-1975, teve início a chamada "abertura política" do Brasil. O novo presidente, general Geisel, era ligado, graças à filha, aos círculos intelectuais e culturais do País.

Uma ironia da segunda fase da ditadura militar foi que o Ministério do Exterior brasileiro foi o primeiro a reconhecer Angola e Moçambique como nações independentes. No final da década de 1960 e no início da década de 1970, também estabeleceram laços próximos com outros países africanos e árabes. Os filmes do Cinema Novo foram usados como meios de propaganda nesses países, com belos lançamentos e reluzentes fotos de revistas, mostrando o cinema brasileiro como democrático e anti-racista. O Cinema Novo foi, portanto, usado para definir uma política externa "pragmática" ou "independente".

Eu especularia que essa tendência da política externa sob a ditadura foi direcionada por certos grupos de interesses da burguesia brasileira – construtoras e outras empresas interessadas em entrar no mercado externo. Portanto, a ironia foi que os filmes do Cinema Novo, cuja exibição foi proibida no Brasil, foram no entanto usados para corroborar negócios internacionais. (...)

Cineastas do Cinema Novo também perceberam que o governo estava usando seus contatos culturais anteriores para estabelecer ligações para vender Volkswagens e armamento para esses países – Iraque e Angola, dentre outros. Escrevemos cartas e abaixo-assinados reclamando com o governo.

Cláudio Galvão e Gianfrancesco Guarnieri no filme *O galeão*
do filme *OS ANOS DO ROBERTO*
SANTOS



Com a “abertura política” do governo Geisel, em 1974, o interesse explícito pelos países africanos e outros do Terceiro Mundo continuou. Em 1975, o novo ministro da Cultura e Educação, um político do Sul, convocou um grande encontro de intelectuais, músicos, compositores, pintores e outros artistas brasileiros, no qual foi anunciado que haveria um gradual processo de democratização, com mais liberdade para a expressão cultural e artística.

Na área do cinema, exigimos coletivamente que o ministro modificasse por completo as políticas oficiais ligadas ao cinema, criadas para subverter o Cinema Novo. Queríamos que fossem alteradas para apoiar nosso trabalho. Como resposta, uma lei de 1975 extinguiu o Instituto Nacional de Cinema e expandiu a Embrafilme, transformando-a em uma grande empresa para co-produzir e financiar a produção, promover a distribuição, exibição e exportação e importação de filmes. A Embrafilme tornou-se uma empresa mista, pública e estatal. A lei também criou o CONCINE, Conselho Nacional de Cinema. (...)

Portanto, as funções institucionais eram divididas em operação (Embrafilme) e regulamentação (CONCINE). Os resultados desse arranjo foram muito significativos para o cinema brasileiro de 1975-1981. Não só a produção aumentou como resultado, mas o CONCINE também garantiu que os 30% de exibição de filmes brasileiros estabelecidos por lei fossem obedecidos, pois este órgão tinha o poder e a estrutura para financiar os filmes.

Um dos primeiros atos do Presidente Geisel foi abolir a tortura de prisioneiros políticos. Geisel também dispensou o Ministério da Guerra por conta do famoso caso no qual o jornalista Vladimir Herzog foi morto na prisão, o que gerou grandes demonstrações em São Paulo e em outros lugares, apoiando Geisel contra os militares “linhas-duras”. Em 1975-76, um forte movimento popular começou a exigir a anistia nacional. Os cineastas do Cinema Novo que tinham sido exilados voltaram para casa. (...)

Foi então que a “abertura política” realmente começou. Mas sua evolução não foi linear. (...)

Com essa “abertura política”, o Cinema Novo começou a dissolver-se enquanto grupo. Não havia mais a necessidade de ficarmos juntos. Cada um de nós agora tinha carreiras independentes, embora fôssemos sempre estar ligados por elos de amizade e apoio mútuo ao nosso trabalho e lutas políticas pelo cinema brasileiro. Os cineastas das segunda e terceira gerações do Cinema Novo começaram a aparecer com novas visões, independentes das do grupo original.

Graças às políticas da Embrafilme, dirigida na época por Roberto Farias, esses novos cineastas foram capazes de se desenvolverem. O sucesso público de muitos de seus filmes levou a uma tendência na direção do “cinema de mercado”, mas não pode ser confundido com a expressão social e política mais significativa do cinema brasileiro. Esses cineastas muitas vezes criticavam os filmes dos anos do Cinema Novo, principalmente os da segunda fase de metáfora e alegoria, como elitistas e demasiadamente intelectuais. Eles criticavam principalmente os filmes que tinham pouco sucesso de público e propuseram um cinema voltado ao mercado e a uma resposta maior e mais imediata do público.

Dentre os filmes dessa nova geração do “cinema de mercado” encontram-se *A dama do loteação* de Neville de Almeida, *Dono Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto e os de Arnaldo Jabor, princi-

palmente sua adaptação em filme do romance de Nelson Rodrigues, *Toda nudez será castigada*. (...)

Em geral, aqueles de nós que tinham sido membros do grupo original do Cinema Novo continuaram a trabalhar na mesma linha de antes. Alguns dos novos filmes adotaram temáticas históricas e mais ambiciosas, como eu tinha feito em *Como era gostoso o meu francês*. Joaquim Pedro de Andrade, por exemplo, fez um filme sobre a insurreição em Minas no final do século XVIII, *A inconfidência mineira*.

O único movimento importante após o Cinema Novo foi o "Udi-grudi" – o cinema brasileiro de *underground*. Alguns cineastas muito bons, como Julio Bressane e Rogerio Sganzerla, fizeram parte do movimento. (Bressane, na verdade, era membro do grupo do Cinema Novo quando fez seu filme, *Cara a cara*). A idéia era esquecer-se do público e, portanto, descartar preocupações tradicionais e mercadológicas. Fizeram seus filmes em Super-8 e 16mm. (...)

Esse cinema *underground* não se via como tendo sido influenciado pelo Cinema Novo; desenvolveu-se independentemente. (...) Para os cineastas do *underground*, os pais do Cinema Novo tinham morrido.

Na verdade, não havia mais razão para a existência do Cinema Novo como movimento, como na década de 1960, como uma força de oposição contra a ditadura militar. Em meados da década de 1970, continuava primordialmente uma inspiração pessoal para aqueles do grupo original que individualmente escolheram seguir naquela tradição: Glauber Rocha, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cesar Saraceni, Ruy Guerra, Roberto Farias, Bruno Barreto e eu. Na verdade, havia uma brincadeira entre a gente de que, quando um dos nossos filmes fosse lançado, nos reuniríamos para decidir se seria considerado "Cinema Novo". Glauber, então, falaria da nossa decisão nas suas críticas.

Hoje, acredito que haverá um renascimento do cinema brasileiro e embora os cineastas tenham de buscar inspiração no processo histó-

Grande Otelo e Haroldo de
Oliveira no filme *Rio, Zona Norte*
(1957)



rico, será muito diferente do Cinema Novo. Nunca mais será o Cinema Novo como o conhecemos.

A empresa do cinema brasileiro, tão bem-sucedida em meados da década de 1970, envelheceu. Não que não tivesse sido um bom arranjo, mas as condições políticas e econômicas do País mudaram. A idéia de ter o Estado como um aliado e associado também não deu certo. Contudo, a necessidade de continuar fazendo filmes e agora vídeo não morreu.

Além do cinema novo...

Hoje, a nova geração de alunos trabalha basicamente em vídeo, mais barato e mais fácil. Talvez novas expressões surjam nesse meio. Muitos dos alunos que trabalham com vídeo estão olhando para as condições sociais do Brasil em busca de material, sem o paternalismo do qual nós, do Cinema Novo, tínhamos culpa no princípio do nosso trabalho.

Nossa visão foi acadêmica. Embora não estivéssemos na academia, tínhamos um desligamento quase científico das realidades sociais que observávamos de cima. Como a maioria dos intelectuais no Brasil naqueles dias, acreditávamos que éramos onipotentes e oniscientes e achávamos que levávamos no bolso as soluções dos problemas do País. Hoje, por outro lado, as preocupações sociais parecem mais naturais e espontâneas, vindas de uma noção de igualdade que parecer ser mais profundamente sentida. (...)

Durante esse processo de desenvolvimento na década de 1980, a exibição alternativa também começou a proliferar nas escolas e favelas. Primeiro, grande parte do trabalho apresentado era em 16mm. Hoje, grande parte também é em vídeo. (...)

No final da década de 1970, a Embrafilme tinha se tornado uma grande empresa; portanto, muito importante tanto política quanto economicamente. Roberto Farias, ele mesmo um cineasta, foi diretor da Embrafilme de 1975 a 1979, com os interesses do cinema brasileiro no coração, e suas políticas eram as políticas dos cineastas brasileiros. Mas, em 1979, Figueiredo foi eleito o novo presidente do Brasil e um diplomata – Celso Amorim – foi indicado para o cargo de diretor da empresa. (...)

Desde o seu início, a Embrafilme, que tinha sido bem-sucedida na sua promoção da co-produção, financiamento, distribuição e exportação de filmes, foi impedida de exercer por completo sua função de exibição (embora fosse parte de suas atribuições legais) devido a impedimentos políticos e econômicos. Isso se deu porque esse setor da indústria cinematográfica brasileira é complementar à indústria cinematográfica americana e não à brasileira. Os distribuidores americanos têm um acordo com os exibidores brasileiros de que 50% dos lucros são deles (nos Estados Unidos, os exibidores ficam com apenas 10%). Os 50% mantidos pelos produtores (dos quais apenas metade vai para a execução do filme) são insuficientes para pagar os custos do filme, com exceção dos casos de enorme sucesso. Por outro lado, os filmes americanos que vêm para o Brasil já foram pagos. Esse acordo é indestrutível – a taxa de lucro e a grande opção de filmes é muito melhor para os exibidores do que poderia ser equiparado pelos produtos brasileiros. Historicamente, a participação brasileira no mercado só poderia ser garantida por lei, que em 1975 estabeleceu a cota

de 30%. Mas se os filmes brasileiros não dão bons lucros, o exibidor acaba substituindo-os por filmes americanos de qualquer maneira. Os filmes brasileiros não são, portanto, competitivamente viáveis.

Em resposta a essa situação, como o governo Geisel estava se aproximando do fim no final da década de 1970, 15 produtores e diretores independentes, inclusive eu, como presidente, criaram uma cooperativa para exibição. Esperávamos garantir a exibição dos filmes brasileiros com a qual, na nossa opinião, a Embrafilme não estava mais lidando de forma aberta e justa. A cooperativa pediu emprestado fundo da Embrafilme para inicialmente comprar 12 cinemas. No final de 1979, tínhamos 38 cinemas em três Estados: Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo. Nossa ação foi um choque, um “escândalo” para muita gente, e teve forte repercussão na indústria cinematográfica no Brasil; fomos violentamente atacados pelos distribuidores, importadores e exibidores. Era como se estivéssemos enfrentando a máfia, desafiando-os. Jack Valenti (chefe da Motion Picture Association of America e ex-ajudante da Casa Branca no governo de Lyndon Johnson, muitas vezes descrito com um “peso-pesado” de Hollywood) veio ao Brasil e ameaçou pessoalmente o presidente da Embrafilme, Roberto Farias. Foi um momento de muita tensão.

Quando Farias saiu da Embrafilme em 1980, a pressão contra a gente ficou mais forte ainda. Os distribuidores americanos e a Embrafilme recusaram-se a oferecer filmes para exibição. Ao mesmo tempo, a Embrafilme começou a cobrar da cooperativa as primeiras dívidas contraídas. Era tudo parte da orientação mais tradicional do novo governo, de cima para baixo.

O sucesso da cooperativa com seus 38 cinemas realmente só durou oito meses. Após esse período, muitos dos filmes que podíamos exibir já eram reprises; outros não eram conhecidos ou eram filmes marginais que não atraíam muito público. Não tínhamos dinheiro para pagar nossa dívida com a Embrafilme e, portanto, precisamos começar a vender os cinemas para a própria Embrafilme. A Embrafilme então ou fechava os cinemas ou os entregava novamente aos exibidores tradicionais, nossos inimigos. Era como se confrontássemos uma gangue mafiosa. Em 1982, tínhamos perdido tudo – até mesmo nossos bens pessoais.

Hoje, a cooperativa ainda existe e mantém um último cinema no Rio que mostra em grande parte filmes independentes internacionais e está indo muito bem. Só muito recentemente é que os oficiais da justiça bateram na minha porta para exigir bens como garantia. Quem nunca sofreu tal situação não pode imaginar como é terrível tamanha perseguição econômica; é pior do que cadeia.

O começo da cooperativa também foi um momento em que os antigos membros do grupo do Cinema Novo foram forçados a redefinir de forma mais clara suas posições políticas. Isso deu início a mais uma ruptura: Leon Hirszman, Paulo Cesar Saraceni, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade e eu ficamos com a cooperativa; Carlos Diegues e Bruno Barreto ficaram de fora. Glauber estava saindo do País de novo e não assumiu uma posição; mas ele não apoiava a cooperativa.

Em retrospectiva, podemos dizer agora que essa outra ruptura foi na verdade a ruptura final do Cinema Novo. Embora as idéias que nos inspiraram ainda existam nas formas de expressão artística e literária, existem à parte de qualquer movimento no cinema, assim como no Cinema Novo das décadas de 1950 e 1960.

* Teshome H. Gabriel, Professor americano, da School of Theater, Film and Television - UCLA



Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos (1973)

GLAUBER DÁ SUA RISADA

"Assim que lançou A Idade da Terra em 1980, Glauber Rocha começou a arrumar as malas. O filme estava convidado a participar do Festival de Veneza e ele aproveitaria a viagem à Europa para tentar obter financiamento para um próximo projeto. Como a temporada estrangeira prometia ser extensa (...) resolveu devolver o apartamento alugado. Essa operação implicava dar um destino aos seus arquivos, extensa papelada que fora acumulando ao longo dos anos.

Um projeto bem delineado emergiu imperiosamente à medida que se aproximava a partida. Publicar duas antologias, uma dedicada aos textos sobre cinema brasileiro e outra aos filmes e cineastas estrangeiros. (...) Da montagem que resultou na edição de Revolução do Cinema Novo Glauber se ocupou pessoalmente. (...) De simples coletânea de textos prévios passou a um ajuste de contas com o movimento do Cinema Novo e seus desdobramentos. Um nervoso balanço de geração. Uma autobiografia oblíqua. O encerramento de um capítulo da sua vida e da própria cultura brasileira. O processo era na verdade conduzido por uma determinação: a de recuperar o papel central na condução da política do cinema brasileiro.

Para dar contornos a esse projeto era preciso suprimir certos trechos que outrora atendiam a objetivos agora superados pelo tempo. O esgarçar do Cinema Novo reclamava um esforço de reconstrução, de apelo à unidade. E Glauber volta, vai ao centro, para comandar o retorno à ordem. Antigos desafetos e velhos aliados mereciam uma palavra de reconhecimento (...); afinal pertenciam todos a uma geração revolucionária. Para Glauber o caráter mítico desse ímpeto transformador superava divergências ideológicas, estilísticas e existenciais. Após combater o bom combate Glauber chamava à reconciliação. A prova dos nove está na fotografia escolhida para a capa de Revolução do Cinema Novo. Até o momento de seguir para a gráfica a capa deveria apresentar um desenho primitivo/simbolista de Paula Gaitán, a mulher do autor. No derradeiro instante Glauber sacou do baú a foto em que divide a cena com Nelson Pereira dos Santos, o verdadeiro guru do Cinema Novo, o montador que havia dado forma aos impulsos contraditórios de Barravento. E que havia avalizado o ingresso de Glauber Rocha no cinema.

O riso franco de marota cumplicidade de ambos é significativo. Evoca dez anos depois, o tempo - início dos anos 60, em que ocupavam a mesma trincheira. E o irmão mais velho, tarimbado na luta política e na sobrevivência do cinema concedia um mínimo de tolerância àquele baiano portador de uma lufada nova. O "Cinema Novo era quando Glauber estava no Rio", dizia então o guru benevolente."

Carlos Augusto Calil *

Publicado originalmente no livro "Revolução do Cinema Novo" de Glauber Rocha (Ed. Cosacnaify-2004)

* Professor da Escola de Comunicação e Artes da USP e secretário do Cinema do município de São Paulo