

*Em tempos de São Jorge:
Cinema Novo, política cultural
cinematográfica e Estado autoritário*



O amuleto de Ogum. 1973-1974. Fotografia do filme.

Wolney Vianna Malafaia

Doutor em História, Política e Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas (FGV).
Professor do Colégio Pedro II. wolneymalafaia@ig.com.br

Em tempos de São Jorge: Cinema Novo, política cultural cinematográfica e Estado autoritário

In times of Saint George: Cinema Novo, cinematography cultural policy and authoritarian State

Wolney Vianna Malafaia

RESUMO

A análise da construção de uma política cultural cinematográfica, desenvolvida a partir de 1974, tem como referência o filme *O amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos, considerado o marco inaugural de uma nova relação estabelecida entre o Estado autoritário e intelectuais ligados ao movimento conhecido como *Cinema Novo*. Serão levados em conta diversos elementos constituintes e convergentes dessa política cultural de cinema, como a proposta cultural e política desses intelectuais, as necessidades do Estado autoritário, construído a partir de 1964 (envolvido, nesse momento, num projeto de redemocratização) e a tentativa de conquista do mercado cinematográfico nacional, dominado em boa parte pelo produto de origem hollywoodiana.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Novo; política cultural de cinema; Estado autoritário.

ABSTRACT

An analysis of the construction of the cultural politics for cinematography, developed from 1974 on, has as reference the film *The amulet of Ogum*, produced by Nelson Pereira dos Santos, considered the inaugural landmark of a new relationship established between the authoritarian State and intellectuals connected to the movement called *New Cinema*. Several constituent and convergent elements of this cultural politics for cinema will be considered, such as the cultural proposal and politics of these intellectuals, the interests of the authoritarian State built at the time of 1964 (and, at this time, developing a project of re-democratization) and the necessity of conquest of the national cinematographic market, dominated, in good part, by the hollywoodian product.

KEYWORDS: capitalism; modernity; cinema; labour; alienation.

80

¹ *Vidas secas*: Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos, baseado no livro de Graciliano Ramos. Fotografia de José Rosa e Luís Carlos Barreto. Montagem de Rafael Justo Valverde. Intérpretes: Átila Iório (Fabiano), Maria Ribeiro (Sinhá Vitória), Jofre Soares (o coronel), Gilvan Lima e Genivaldo Lima (os dois meninos), Orlando Maciel (o soldado). Produção de Luís Carlos Barreto, Herbert Richers e Danilo Treles, 1964. In: AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986, p. 382.

O filme *O amuleto de Ogum* se inicia como uma lembrança, um retorno impertinente da memória a um tempo de esquecimento. Inicia-se, justamente, onde terminara *Vidas secas*¹ dez anos antes. A narrativa é introduzida por um narrador especial: um cego que caminha pelas ruas escuras e sujas de uma cidade. Importunado por três homens que querem assaltá-lo, pede que o soltem, pois nada tem para entregar-lhes, e propõe, em troca, contar uma história, conforme ele mesmo afirma: *uma história que aconteceu de verdade e que teria acabado de inventar*. Começa aqui a sua narrativa.

Em seqüências rápidas, planos se sucedem mostrando a desgraça que se abate sobre a família de uma mulher em uma região rural brasileira. A atriz é a mesma Maria Ribeiro que dez anos antes interpretara *Sinhá Vitória* em *Vidas secas*. Como nesse filme, a personagem tem dois filhos e um marido, cujos nomes são diferentes, mas as referências à estrutura familiar e à

paisagem rural sertaneja sempre nos remetem àquele filme. A ação tem início quando a mulher recebe em casa seu filho mais velho, ferido de morte, alertando que o pai teria sido assassinado. Largando no chão o corpo sem vida do filho, corre à procura do marido, encontrando-o também morto. Aos gritos, chama pelo filho mais novo, que se encontrava distraído caçando passarinhos. Ela o abraça e saem rapidamente do local. Seguem-se seqüências que nos exibem o enterro, a mulher e seu filho sobrevivente sendo importunados por homens em um automóvel, que lhes fazem ameaças, e, na cena seguinte, em uma cerimônia religiosa, Gabriel tem o seu corpo fechado, ganhando uma medalha onde aparecem as armas de São Jorge, *Ogum* nos rituais afro-brasileiros.

Dez anos se passam e vemos uma estação rodoviária, onde chega um ônibus, do qual salta Gabriel, homem feito, reiniciando sua vida em Duque de Caxias, Baixada Fluminense. É levado à presença de um chefe político local, envolvido com a criminalidade, que vai apadrinhá-lo, inserindo-o no novo meio social.

Nesta passagem fílmica do tempo, fica a impressão de uma passagem real. A família não é a mesma de *Vidas secas*, os nomes são outros, os aspectos físicos diferentes. Mas a idéia da luta pela terra, da natureza hostil, do poder do latifúndio, da morte, também ali está presente. Uma circunstância agora difere: a história se desenvolverá no meio urbano, numa região que recebe migrantes nordestinos em profusão, que é a Baixada Fluminense, onde também lutam pela inserção numa sociedade que teima em excluí-los. Dez anos se passaram, mas é como se o filme retomasse uma luta interrompida, uma história verdadeira que teria sido inventada naquele momento e narrada cinematograficamente.

A proposta fílmica e a proposta política

Mais do que uma proposta fílmica, *O amuleto de Ogum*² representa um resgate, um diálogo promovido pelo próprio autor com a sua obra e com a trajetória histórica e cultural do país em geral. Narrada por um violeiro cego, contando a trajetória de um sobrevivente nordestino, que teria o corpo fechado por *Ogum*³, a câmara passeia por cenários característicos dessa realidade: bordéis, prostituição, rituais de candomblé, criminalidade, violência, jogo de bicho, baião, frevo, Baixada Fluminense. Um pouco solta, como se procurasse, e não determinasse, o que deveria ser filmado, a narrativa fílmica, por vários momentos, flutua em torno das manifestações populares: feiras livres, almoços, conversas, ruídos das ruas, da rodoviária; tudo é filmado de forma espontânea, como se o cineasta desejasse encaixar um roteiro cinematográfico na vida cotidiana daqueles que deseja retratar, sem imposições. Dessa forma, a proposta de Nelson Pereira dos Santos baseia-se num diálogo entre a técnica cinematográfica e a espontaneidade popular, cujo fruto seria o próprio filme: uma expressão da cultura popular feita em película.

Um diálogo correspondente encontramos no plano político mais geral. Trata-se do início de uma proposta de *distensão lenta, gradual e segura*, desenvolvida pelo recém-empossado general-presidente Ernesto Geisel, em março de 1974.⁴ Nomeado ministro da Educação e Cultura, o militar reformado e político atuante, Ney Braga, dará início a um diálogo com a classe artística, diálogo esse facilitado pela suspensão da censura prévia à imprensa e

² *O amuleto de Ogum*: Direção, produção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos, baseado em argumento de Francisco Santos. Fotografia de Hélio Silva, Nelson Pereira dos Santos e Luís Carlos Lacerda. Montagem de Severino Dada e Paulo Pessoa. Música de Jards Macalé. Som direto de Albertino Fonseca. Direção Sonora de Vítor Raposeiro e Geraldo José. Intérpretes: Ney Sant'Anna (Gabriel), Jofre Soares (Severiano), Anecy Rocha (Eneida), Maria Ribeiro (mãe de Gabriel), Emanuel Cavalcânti (dr. Baraúna), Jards Macalé (Cego Firmino), José Marinho (Quati), Erley José (Erley), Washington Fernandes (Gogó), Francisco Santos (Chico de Assis), Antônio Camera (Zé Índio), Ilya Flaherty São Paulo (Gabriel menino), Luís Carlos Lacerda (Madame Moustache), Waldir Onofre, Antônio Carlos de Souza Pereira, Flávio Santiago, Russo, Olney São Paulo, Clóvis Scarpino e moradores de Duque de Caxias. Assistente de direção: Luís Carlos Lacerda e Tizuka Yamasaki. Produção executiva: Carlos Alberto Diniz para Regina Filmes. Distribuição da Embrafilme, 1974. In: AVELLAR, José Carlos, *op. cit.*, p. 364.

³ Nasce um novo Cinema Novo. Entrevista de Nelson Pereira dos Santos a Jean-Claude Bernardet. *Opinião*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1975, p. 19-21.

⁴ Sobre a proposta de *distensão lenta, gradual e segura*, cf. MATHIAS, Suzeley Kalil. *Distensão no Brasil: o projeto militar (1973-1979)*. Campinas: Papyrus, 1995.

⁵ Sobre as mudanças introduzidas na área cultural oficial, cf. ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, e MICELL, Sergio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. Particularmente sobre as mudanças introduzidas na política cultural cinematográfica, cf. AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: Eduff, 2000, e MALAFAIA, Wolney Vianna. *De chumbo e de ouro: política cultural de cinema em tempos sombrios (1974-1979)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – UFRJ, Rio de Janeiro, 1996.

⁶ I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira. *Filme Cultura*, n. 22, nov.-dez., Rio de Janeiro, INC/MEC 1972, p. 6-23. Cf. DAHL, Gustavo. Cf. também Premissas a um projeto de cinema brasileiro. *Filme Cultura*, n. 20, mai.-jun., Rio de Janeiro, INC/MEC, 1972, p. 52.

⁷ SILVA, Antônio Carlos Amâncio da. *Produção cinematográfica na vertente estatal: Embrafilme/Gestão Roberto Farias*. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA-USP, São Paulo, 1989, p. 42-46, e ALTBURG, Júlia de Abreu. *Política cultural de cinema*. Rio de Janeiro: IUPERJ/Funarte, maio 1983, mimeo., p. 50-52.

publicações. Dentro dessa nova proposta e considerando esse diálogo iniciado, algumas mudanças importantes são introduzidas na área cultural oficial e dentre essas várias mudanças e novas políticas concebidas se destaca a cinematográfica, justamente pelo grande envolvimento de representantes proeminentes do setor na sua formulação e condução⁵. Assim, é indicado para o cargo de presidente da Embrafilme, o produtor e diretor cinematográfico Roberto Farias, co-autor de uma proposta denominada *Projeto Brasileiro de Cinema*,⁶ apresentada quando do I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, em 1972.

Neste mesmo ano, é nomeada uma comissão para estudo da reformulação do setor cinematográfico, na qual se destaca a presença de Nelson Pereira dos Santos. Essa comissão termina por propor determinadas medidas, dentre as quais algumas serão levadas à frente: extinção do Instituto Nacional do Cinema (INC), sendo absorvidas suas atividades executivas pela Embrafilme; criação do Conselho Nacional de Cinema com atribuições normativas e fiscalizadoras; ampliação do capital da Embrafilme de forma a possibilitar seu triplice papel de financiadora, co-produtora e distribuidora dos filmes brasileiros. Roberto Farias enfatizará o sistema de co-produção, abandonando gradualmente o sistema de empréstimos subsidiados adotados pelo extinto INC. No setor da distribuição, Gustavo Dahl, nomeado para a Superintendência de Comercialização da Embrafilme (SUCOM), procurará aprofundar a ocupação do mercado cinematográfico, privilegiando os filmes co-produzidos pela Embrafilme. Completando as transformações realizadas, outra mudança de extrema importância para o mercado interno de cinema: a ampliação da reserva de mercado para 112 dias ao ano⁷.

Estas mudanças possibilitarão a expansão da produção cinematográfica brasileira e, mais ainda, o aparecimento de grandes produções veiculadas pela Embrafilme, co-produzidas por essa empresa, que alcançarão grande repercussão junto ao público consumidor. À frente dessas mesmas produções, encontraremos, invariavelmente, cineastas ligados ao Cinema Novo, ainda que suas atuais propostas estéticas e temáticas tenham igualmente se adaptado aos novos tempos, caracterizados pela busca de uma maior comunicação com o público consumidor e pela distensão política em curso. Muito embora não possamos afirmar, sob risco de incorrer em uma grande leviandade, a quase exclusividade de cineastas ligados ao Cinema Novo aos grandes financiamentos da Embrafilme, podemos, por outro lado, observar que, muito embora já não se constituam mais como um movimento cultural, em face da diversidade política, temática e estética dos seus projetos, alguns de seus componentes mais expressivos constituirão uma espécie de clientela.

O raciocínio adotado para chegarmos a essa caracterização desenvolve-se a partir da própria opção feita pela Embrafilme ao modificar sua política de financiamento e incentivo à produção. O sistema de co-produção, adotado já na gestão de Jarbas Passarinho frente ao Ministério da Educação e Cultura (1969-1974), pressupõe um processo de seleção mais rigoroso, pois, a partir do momento em que o Estado é parceiro na produção, ou co-produtor, coloca a si próprio o direito de escolher a outra parte. Esse processo de seleção, dentro de um espaço tão restrito e carente como o mercado cinematográfico brasileiro, profundamente dependente do Estado, não está livre de conflitos, já que diretores e produtores cinematográficos se verão divididos entre aqueles que obtêm as benesses estatais e aqueles que sobrevivem diante das maiores dificuldades, jogados à arena de leões, distribui-

dores, exibidores e empréstimos bancários. Sendo impossível falar da expansão da produção cinematográfica brasileira, do aumento de seu público consumidor e da melhoria do padrão técnico de produção, ocorridas nessa época, sem tocar nos filmes dirigidos justamente por cineastas egressos do Cinema Novo, podemos concluir que este grupo se constituiu numa clientela, devidamente privilegiada, no sentido defendido por Randall Johnson⁸.

Não poderia ser diferente. Todo o processo, extremamente difícil, de se estabelecer um diálogo entre o Estado autoritário e os intelectuais cinema-novistas se dará em torno de dois fatores cuja consideração é de grande importância. Primeiramente, a configuração deste grupo como o mais apto a viabilizar uma produção cinematográfica de qualidade e que pusesse na tela uma *realidade nacional*, ainda que temperada pelas discussões de caráter estético e político próprias da experiência acumulada nos anos sessenta e primeiros anos da década de setenta⁹. Em segundo lugar, as próprias transformações operadas nas propostas estéticas e temáticas dos cinema-novistas durante o período 1963 a 1973. Assim, o Cinema Novo produzido em 1973 não é o Cinema Novo dos anos sessenta, e tais transformações, somadas à mudança da orientação política geral do próprio Estado autoritário, possibilitarão a concretização de um relacionamento original.

Todas essas transformações graduais operadas a partir do início dos anos setenta, ainda estando em pleno vigor a repressão política, construirão paulatinamente a política cultural de cinema que será viabilizada no governo Ernesto Geisel, entre 1974 e 1979, quando, enfim, serão colhidos os frutos dessa aproximação.

Nessa fase de definição de uma política cultural para a área cinematográfica destaca-se Nelson Pereira dos Santos. Tendo sido o único expoente do Cinema Novo a participar ativamente do I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, e passando a compor a comissão criada, em agosto de 1974, para apresentar propostas para reformulação do setor cinematográfico, Nelson ganhará uma maior projeção com o lançamento de *O amuleto de Ogum*, filme que se tornará um divisor de águas quanto à proposta estética e temática dos cinema-novistas. Preocupado em definir bem a nova posição assumida, Nelson realizará um *mea culpa* quanto às propostas políticas anteriormente veiculadas pelo Cinema Novo. Segundo essa auto-crítica, a concepção de povo defendida pelos cinema-novistas em seus primórdios tinha aspectos paternalistas. O povo era desejado e imaginado à luz das teorias que fundamentavam os processos de tomada de consciência. Tudo o que viesse do popular seria revolucionário e, conseqüentemente, revestido de um certo sentido de verdade. Este popular já estava colocado, era quase como um dado natural, bastando ao cineasta colhê-lo através de suas lentes, retendo-o nas películas de seus filmes e revelando-o em toda sua riqueza. Nelson passará a refutar, com *O amuleto de Ogum*, essas proposições e problematizará enormemente não só o conceito de povo/popular como também a relação que os cineastas, na qualidade de intelectuais, estabelecem com esse conceito, ao torná-lo objeto de seus trabalhos. Em entrevista a Jean-Claude Bernardet, expõe um certo sentido de distanciamento, necessário à melhor apreensão do objeto com o qual pretende trabalhar:

A posição crítica é anterior ao filme. Acho que a partir do momento em que começa o filme, deixa de existir a minha atitude crítica, que existiu na seleção dos valores do filme. Passando a existir esses valores nos quais o filme acredita até as últimas

⁸ JOHNSON, Randall. Ascensão e queda do cinema brasileiro (1960-1990). *Revista USP* — Dossiê Cinema, n. 19, set.-out.-nov, São Paulo, 1993, p. 38-39. Cf. também ALTBERT, Júlia de Abreu, *op. cit.*, p. 54-60; e SILVA, Antônio Carlos Amâncio da, *op. cit.*, p. 159.

⁹ JOHNSON, Randall. *The film industry in Brazil: culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1987, p. 162-163.

¹⁰ SANTOS, Nelson Pereira dos. Todo cinema brasileiro é *underground*. *Crítica*, Rio de Janeiro, dez. 1974, p. 18.

¹¹ *Manifesto por um cinema popular*. Depoimento de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro, Cineclubes Glauber Rocha e Cineclubes Macunaíma, mar. 1975, mimeo.

¹² *Idem*, p. 4.



*conseqüências. A posição crítica está antes, na procura do filme, na procura da expressão, na parte da realidade que a gente quer analisar, na observação dessa realidade. A partir do momento em que o filme começa, ele tem que usar a linguagem da emoção, estar ligado a esses valores populares, nunca mais criticar, pelo contrário, achar corretíssimos. Acho que é uma questão de liberação do público. Sou por um cinema que leve o público a pensar que ele está certo nas condições em que vive.*¹⁰

Diante deste povo/público, o cineasta se despe de suas pretensões intelectuais. Falharam as propostas que continham alto teor revolucionário em se aproximar desse ente, em conhecê-lo e, mais precisamente, em respeitá-lo em toda sua riqueza e diversidade. A melhor maneira de se filmar o popular é aceitá-lo como é: seus valores, costumes, formas de expressão e convivência etc. Ao tentar comandar mudanças nesse comportamento, o intelectual cinema-novista pecara por elitismo e pela não-compreensão dessa dimensão extremamente rica e complexa, que só poderia ser apreendida no momento em que esse mesmo intelectual abrisse mão de suas pretensões paternalistas e vanguardistas. A *concepção antropológica*, agora defendida por Nelson Pereira dos Santos, segue a linha de raciocínio da crise da esquerda nos anos setenta, à luz das críticas e análises proporcionadas pelos acontecimentos de 1968. O Cinema Novo, no momento de sua aproximação com o Estado autoritário, no momento de formulação de uma política cultural para a área cinematográfica, iniciava uma transição no sentido de buscar uma maior identificação com o popular. Em torno desse conceito, e embutido nele, obviamente, estava a noção de *público*. Adiada *sine die* a aurora da transformação revolucionária, restava aos intelectuais se debruçar sobre o popular e entendê-lo em toda sua variedade, complexidade e riqueza.

Nesse sentido, a transformação tem lugar efetivamente em 1974 com *O amuleto de Ogum*. Ao ser lançado, o filme inaugura uma discussão sobre o tipo de cinema que se desejava, ou se deveria desejar, naquele momento de diálogo e distensão. Nada de considerações políticas diretas sobre o regime político vigente no Brasil ou mesmo sobre sua ação desastrosa na área cultural, em que se acumulavam obras censuradas e proibidas. Nada de críticas tão comuns em manifestos anteriores. Agora, tratava-se de falar de um cinema popular, desfazendo a possível relação que esta palavra poderia ter com as experiências cepecistas da União Nacional dos Estudantes no início dos anos sessenta. Em *Manifesto por um cinema popular*,¹¹ lançado com o apoio da Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro, Nelson explicita essa modalidade de filme: não se trata de querer mostrar o que é o popular, mas de se buscar uma visão popular da nossa realidade.

*O ponto de partida do filme foi descobrir o que seria a visão popular da nossa realidade e tentar levá-la ao cinema, certo de que um filme popular será conseqüentemente comercial, resolvendo o problema financeiro, outro fantasma. As estatísticas que ele mostra dizem que 60 milhões de brasileiros não freqüentam cinema porque o cinema não chega até eles. É um mercado virgem.*¹²

Convém, aqui, ressaltar dois aspectos: não se trata somente de buscar uma linguagem popular (ou o modo popular de se ver a realidade), trata-se também de buscar o popular, trazê-lo para a sala de cinema. Afinal, além de não ser um público consumidor, igualmente não era um povo que se reconhecesse dignamente. O cinema produzido no Brasil errava, pois, em dois

aspectos: não falar a linguagem popular e não alcançar o público/povo. O filme de Nelson Pereira dos Santos, *O amuleto de Ogum*, viria para tentar desfazer esse hiato e resgatar no cinema produzido no Brasil as relações que faltavam para transformá-lo num verdadeiro objeto do desejo do público brasileiro. Na realidade, o cineasta refazia sua trajetória de cinema-novista, resgatando as discussões que tiveram lugar nos anos sessenta, e colocava as mesmas agora em um novo patamar: a conquista do público passaria pelo abandono das posturas anteriores, de cunho paternalista e autoritário, sempre a indicar o caminho a ser trilhado. Agora, não se deveria mais mostrar ao povo como ele é, mas sim buscar a sua forma de expressão para poder melhor se comunicar com ele, conquistando, enfim, corações e mentes.

Essa nova postura, definida pelo próprio cineasta como *antropológica*, coincidia com as profundas transformações em curso, tanto na política cultural que começava a ser engendrada pelo Estado (e onde o próprio Nelson Pereira dos Santos terá uma participação primordial), como na própria relação Estado/sociedade. Não se tratava, portanto, de uma mudança de posicionamento político, mas, algo mais profundo: uma nova posição engendrada a partir das condições colocadas e das experiências acumuladas durante toda trajetória do Cinema Novo. O olhar antropológico, que Nelson Pereira dos Santos propõe, choca-se frontalmente com as propostas de vanguarda revolucionárias dos primórdios do Cinema Novo, para a qual o importante não era o conhecer/vivenciar, mas o ensinar/conscientizar. Nesse sentido, o momento atual apontava para o caminho da busca da identidade perdida (ou não conhecida), até para se saber o quê ou quem está sendo filmado, qual o objeto da narrativa fílmica. A necessidade de se conhecer o desconhecido fazia parte de uma estratégia mais ampla que se consolidava na conquista do mercado, não freqüentado, diga-se de passagem, por dezenas de milhões de brasileiros.

As contradições de uma política cultural cinematográfica

Já em 1973, atentos às transformações que então vinham se verificando, expoentes do Cinema Novo lançam um manifesto com o objetivo de assinalar o décimo aniversário do movimento e apontam questões que seriam retomadas em 1974 quando da formulação de uma política cultural de cinema. Como que possuídos pelos espíritos indóceis e transgressores dos inícios dos anos sessenta, proclamam a todos:

Recusamos a chantagem do “público a qualquer preço”. Ela tem levado o cinema brasileiro às mais aberrantes deformações: o riso fácil à custa do mais fraco, o racismo, a sexualidade como mercadoria, o desprezo pela expressão artística como forma de conhecimento científico e poético.

E afirmamos esta recusa com toda a autoridade de quem muito tem trabalhado, cada vez mais, em direção a uma harmonia dialética entre espetáculo e espectador.

Nossos filmes mais recentes são a evidência de que queremos uma vasta e justa redistribuição da renda cultural da nação, contra a concentração do experimentalismo asséptico, da vanguarda que se guarda, dos clowns de grã-fino.

O cinema para nós só tem sentido enquanto invenção permanente, em todos os níveis de criação — prospecção de novos modos de produção, especulação de novas áreas temáticas, experimentação de novas articulações lingüísticas e sintáticas, utilização de novas técnicas etc.

¹³ Manifesto Luz & ação (de 1963 a 1973). *Arte em Revista*, n.1, jan./mar. 1979, São Paulo, Kairós, p. 9.

¹⁴ Manifesto por um cinema popular, *op.cit.*, 1975.

¹⁵ Nasce um novo Cinema Novo, *op. cit.*, 1975, p. 21.



(...)

*Certos de que, sendo brasileiros, é essa a nossa situação fundamental — se não botarmos o Brasil nos filmes, eles não imprimem.*¹³

Assinam o referido manifesto, denominado *Luz & ação*, Carlos Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Faria Jr., Nelson Pereira dos Santos e Walter Lima Jr. Tratava-se, realmente, de um momento de profundas transformações e bandeiras já se agitavam e posições eram assumidas. Assim, o manifesto *Luz & ação* teria sua razão de existir e os cinema-novistas se apresentavam como um grupo com posições estéticas, temáticas e políticas bem definidas. Tratava-se de mostrar o Brasil, já que os outros não o fazem. Naquele momento, uma leve brisa saudosa ignorava o pesado trânsito de nuvens carregadas, características daqueles anos setenta, e trazia o perfume de outros tempos, que teimavam em resistir, em manifestos e filmes, nos seus principais atores.

Da mesma forma, repetindo gestos e considerações, ao lançar *O amuleto de Ogum*, Nelson Pereira dos Santos o fará também através de um novo manifesto, no qual defenderia a busca do *popular* e o *olhar antropológico*, necessário ao seu pleno conhecimento e à construção de sua identidade¹⁴. Fiel ao espírito dos novos tempos de diálogo, o cineasta procura garantir o espaço necessário à continuidade de produções na linha que se defendia e vê a intervenção do Estado no setor como algo fundamental.

*O salto qualitativo seria este: uma concentração da economia cinematográfica brasileira na Embrafilme, por exemplo. Ela seria exibidora, distribuidora etc., e teria a concentração de meios e recursos, e uma política traçada cientificamente de mercadologia, implantação de cinemas, financiamento básico ao produtor, laboratórios etc. Por outro lado, os produtores continuariam com a sua liberdade de produção. O princípio do projeto é o seguinte: centralização dos meios para exercer uma política econômica e criação descentralizada. Cada produtor é que vai assumir o risco do projeto. Vai ter, esperamos, uma produção da Embrafilme, mas acho que não interessaria à Embrafilme, nem ao governo, ter uma produção centralizada, uma produção governamental, oficial, porque o objetivo mais importante é ganhar o público brasileiro, os que já freqüentam cinema e os 60 milhões que nunca foram ao cinema. Isso vai depender de como faremos os filmes.*¹⁵

Na qualidade de integrante de uma comissão formada justamente para elaborar propostas para reformulação de toda política oficial para a área de cinema, Nelson Pereira dos Santos sabia o que estava falando. Não se tratavam de frases de efeito, soltas, mas de idéias articuladas que já deviam ter sido postas em discussão e que já percorriam os meandros burocráticos necessários à sua transformação em realidade. Naquele momento, a idéia de uma superempresa, administrada pelo Estado, com todos os riscos que comportava tal direcionismo, não era uma idéia bem assimilável. Afinal, este mesmo Estado autoritário enfrentara a classe artística em todos os sentidos, desde a censura até a própria violência física e, para alguns, sua política cultural era excludente e mistificadora. O cinema, ao virar produto de luxo de uma intervenção estatal, passaria a representar essa política cultural em seu conjunto e não como um segmento diferenciado. A réplica de Orlando Senna a Nelson Pereira dos Santos aponta no sentido de se buscar novas formas de intervenção que poderiam gerar efeitos imediatos, sem

que fosse promovida a concentração de capital em torno da Embrafilme, conferindo-lhe amplos poderes.

Ora, se o governo brasileiro tem condições de enfrentar as multinacionais cinematográficas (como acreditam os arautos da estatização), o caminho seria o controle do produto importado e não a competição comercial dentro de nossas fronteiras, com este produto. Se o governo está realmente interessado em proteger o nosso cinema, em oferecer condições para sua estabilização, deve pôr em prática, drasticamente, a limitação das importações de filmes — e sem receio da retaliação com certeza violenta. Um ato de coragem contra as multinacionais, uma tomada de posição frente à escandalosa evasão de divisas que representa a exibição de milhares de filmes estrangeiros por ano.¹⁶

Os rumos dessa discussão apontam no sentido de apreendermos o real significado de uma política cultural para a área de cinema. O enfrentamento com o produto estrangeiro, mantenedor em larga escala do mercado cinematográfico brasileiro, será travado em doses graduais, através de tímidos aumentos de reserva de mercado e outras medidas como a introdução da obrigatoriedade do curta-metragem brasileiro antes do longa-metragem estrangeiro, a obrigatoriedade de copiagem no Brasil, a obrigatoriedade da feitura de material de propaganda por empresas nacionais etc. Assim, a construção de uma grande empresa cinematográfica que possa, ao mesmo tempo, financiar, co-produzir e distribuir os filmes brasileiros representa mais uma tomada de posição em relação ao próprio cinema, que é produzido dentro do Brasil, do que propriamente em relação ao produto estrangeiro. A manutenção de alguns privilégios aos produtos estrangeiros significaria a continuidade da restrição do mercado ao produto nacional.

Nesse sentido, diante de um mercado restrito, somente algumas produções poderiam ser veiculadas com sucesso, notadamente aquelas que obtivessem amplo apoio do setor oficial para sua produção e distribuição, conseguindo arcar com os seus custos e alcançar bons índices técnicos. A intervenção estatal através de uma superempresa, revestida da desculpa de necessidade de enfrentamento com o produto estrangeiro, traria embutida a forma mais perfeita de controle da produção e da distribuição do produto nacional, perto da qual o artifício da censura poderia ser comparado a um mero resquício medieval. Não por acaso, a exposição de motivos do anteprojeto extinguindo o INC e ampliando as atribuições da Embrafilme, proposta elaborada pela referida comissão da qual Nelson Pereira dos Santos fazia parte, deixa bem clara a rejeição a *qualquer medida restritiva ao livre comércio cinematográfico, mantendo abertas as fronteiras comerciais e culturais do país*¹⁷.

O debate, extremamente rico, despertado pelo lançamento de *O amuleto de Ogum*, e as declarações de Nelson Pereira dos Santos não foram suficientes para alavancar o filme no mercado. No Rio de Janeiro, mais da metade da arrecadação obtida pela sua exibição referiu-se a uma única sala localizada na Zona Sul carioca e freqüentada por um público considerado como classes A e B. Sobre este problema, Jean-Claude Bernardet escreveu um artigo no semanário *Opinião* intitulado *Os outros donos do Amuleto*:

A contradição é flagrante entre as intenções de Nelson Pereira dos Santos ao realizar o Amuleto e o destino comercial do filme. Os aspectos e as intenções populares quase foram interpretados pela distribuidora como motivação de consumo para um público

¹⁶ SENNA, Orlando. Abaixo a Super-Embrafilme. *Crítica*, Rio de Janeiro, 24 fev.-2 mar. 1975, p. 16-17.

¹⁷ Cultura brasileira: pobres sonhos. *Movimento*, São Paulo, 8 set. 1975, p.18.

¹⁸ BERNARDET, Jean-Claude. Os outros donos do Amuleto. *Opinião*, Rio de Janeiro, 30 maio 1975, p. 24.

¹⁹ *Idem*, *ibidem*, 1975.

²⁰ Do Amuleto a Jorge Amado. Entrevista de Nelson Pereira dos Santos a Clóvis Marques. *Opinião*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1975, p. 21.

*considerado de classes A e B. E a sala principal da cadeia foi uma sala de elite. O público de Zona Sul como que se apropriou de um filme que se destinava a um público popular.*¹⁸

Ao apontar a contradição existente entre a vontade do cineasta e a realidade de mercado, Jean-Claude Bernardet analisaria os problemas que cercavam a distribuição do produto nacional no mercado cinematográfico brasileiro. Esta tarefa fora assumida pela Embrafilme, a qual, inclusive, programara um lançamento em alto estilo no cinema Rian, Copacabana, Zona Sul do Rio de Janeiro, precedida de uma manifestação de candomblé à beiramar, saindo os participantes do ritual para a sala de cinema, onde começaria a sessão.¹⁹ Toda essa encenação demonstrava o quanto as propostas políticas destoavam da realidade de mercado e da capacidade de consumo das próprias classes populares. Ao defender um tipo de produção que se propunha popular, ou voltada ao popular, os cineastas deveriam também desenvolver novas formas de comunicação com esse setor, o que não seria possível nas condições estabelecidas pelo mercado, onde o filme brasileiro só sobreviveria se atingisse determinado patamar de público consumidor. Em entrevista publicada quase dois meses após o artigo de Jean-Claude Bernardet, Nelson acrescentará, à necessidade de desenvolvimento de uma estética popular, uma necessidade de criação de um mercado adequado ao público brasileiro.

*A questão fundamental é a questão da comercialização do filme. Nós estamos condicionados a um tipo de distribuição que foi implantado aqui muitos anos atrás para servir ao filme estrangeiro. Toda vez que há um filme brasileiro a ser lançado parece que ele vem de além-mar. Usa-se o mesmo processo, o mesmo caminho de distribuição que se aplica ao filme estrangeiro. É preciso reformular inteiramente a visão que se tem do público. Nós precisamos saber que há um público base para o cinema popular e que o que a gente precisa fazer é colocar o cinema, inclusive como sala de espetáculo, ao alcance desse público. O que tem acontecido até agora é que as salas de espetáculo têm seguido um padrão que não é apropriado ao Brasil.*²⁰

Nas suas pretensões em conquistar o mercado, o Cinema Novo descobrira a fórmula do popular. Renunciara aos princípios paternalistas que nortearam a origem do movimento, deixando de enquadrar o povo como uma massa que necessita de esclarecimento e direção. Desde o final dos anos sessenta, os cinema-novistas vinham promovendo essa discussão. Quando do lançamento de *O amuleto de Ogum*, as novas propostas defendidas por Nelson Pereira dos Santos pareciam apontar no sentido da descoberta de uma chave mágica. A partir do estabelecimento de um diálogo cineasta/cultura popular, se delineariam as bases estéticas de um cinema que se propunha uma *aventura antropológica* e, conseqüentemente, o reconhecimento pelo seu público.

Algo falhara no estabelecimento desse canal de comunicação, e os intelectuais cinema-novistas viram-se, repentinamente, diante do mesmo problema que os perseguia desde os seus primórdios: a conquista de um mercado viciado pelo produto estrangeiro. O apelo ao discurso com claras conotações nacionalistas não é gratuito. Trata-se de expandir a ocupação deste mercado. Luta quase inglória, pois balizada, de um lado, pelo produto estrangeiro, e, de outro, por uma produção de baixo custo e grande alcance

popular representada pelas comédias eróticas conhecidas como pornochan-chadas. Para enfrentá-los, a proposta cinema-novista: Nelson Pereira dos Santos e seu amuleto à frente.

A errante cultura popular

No filme, depois de se envolver com o mundo do crime na Baixada Fluminense, o herói Gabriel resolve se dedicar à religião, numa clara construção de sua identidade. O corpo fechado e seu passado fundem-se numa mesma perspectiva: o indivíduo/povo reconhecendo sua trajetória e preparando-se para a luta. Assim, Gabriel enfrenta seu ex-padrinho e maior rival e, mesmo ferido de morte, ressuscita, como a nos mostrar que o popular resiste e sobrevive às maiores dificuldades, inclusive a sua morte declarada.

Da mesma forma, o cego/violeiro, narrador da história, ao desafiar seus agressores, agredido e assassinado por eles, também ressuscita e os mata. A cena final nos mostra esse mesmo violeiro caminhando pelas ruas e passarelas de Duque de Caixas, viola à mão, cantando uma canção que fala de força e resistência. O popular ressurge: resistência e sobrevivência; algo como um cego que vaga confiantemente por ruas cheias; algo como o cinema brasileiro, bebendo nessa fonte e absorvendo essa cultura para enfrentar tanto o que vem do estrangeiro, tentando asfixiá-lo, quanto a miséria aqui existente, que tenta corrompê-lo e destruí-lo.



Artigo publicado originalmente em

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 7, n. 10, jan.-jun. 2005.

