



Cinema e Estado no Contexto de Produção de *Xica da Silva* de Carlos Diegues

Hélton Santos Gomes¹

Resumo: O artigo em questão visa abordar a relação Estado-Cinema em meados da década de 1970 com o intuito de elucidar a existência de um dirigismo cultural por parte dos governos da época. A abordagem desse assunto é importante, pois revela que os governadores estavam preocupados tanto com a produção quanto com a distribuição dos filmes, já que eles, os filmes, poderiam servir para divulgar alguns aspectos histórico-culturais do Brasil. Além disso, a produção cinematográfica serviria também para promover a construção de um imaginário social, direcionando a configuração de uma identidade nacional.

Palavras-Chave: Cinema, Estado, Política, Embrafilme.

Cinema and State in the Context of Production of *Xica da Silva* de Carlos Diegues

Abstract: The article in question aims to address the State-Cinema relationship in the mid-1970s with the purpose of elucidating the existence of a cultural dirigism by the governments of the time. The approach to this subject is important because it reveals that the governors were concerned both with the production and the distribution of the films, since they, the films, could serve to divulge some historical-cultural aspects of Brazil. In addition, the cinematographic production would also serve to promote the construction of a social imaginary, directing the configuration of a national identity.

Keywords: Cinema, State, Politics, Embrafilme.

A produção do filme *Xica da Silva*² se iniciou no ano de 1974, ano que Ernesto Beckmann Geisel assume a presidência do Brasil. Nesse ano, Diegues juntamente com Leon Hirszman fundaram a Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI)³ como resposta ao

¹ Doutorando e Mestre em História pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGHI/UFU). Professor da Rede Estadual de Ensino do Estado de Minas Gerais. Integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC). Email: hellpet@hotmail.com.

² O filme *Xica da Silva*, 1976, de Carlos Diegues, narra a trajetória da escrava Francisca da Silva de Oliveira, que ganhou fama e fortuna ao se relacionar com o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, oficial enviado pela Coroa portuguesa em 1737 para presidir a extração e venda de pedras preciosas na região de Minas Gerais.

³ A ABRACI era sediada no Rio de Janeiro e se propunha a lutar, entre outras coisas, pelo reconhecimento da profissão e pelo maior amparo aos direitos autorais cinematográficos, e congregava várias categorias profissionais de cinema. A primeira diretoria eleita em 1975 era formada por Nelson Pereira dos Santos (presidente), Geraldo Sarno (vice-presidente), Leon Hirszman (secretário-executivo), Eduardo Escorel, Oswaldo Caldeira, Pedro Carlos Rovai, Francisco Xavier de Oliveira, e os conselheiros Antonio Carlos da Fontoura, Neville D'Almeida e Rose La Creta, e os suplentes Alberto Salvá, Nelo Nelli e Miguel Borges.



“industrialismo” do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (SNIC). A ideia era marcar as diferenças existentes entre cineastas e produtores de cinema, já que nessa época os produtores de cinema estavam ganhando um papel importante na indústria cinematográfica. No entendimento deles, era preciso ter uma entidade que representasse e defendesse os interesses específicos dos realizadores de cinema, ou seja, dos cineastas, em outras palavras, eles queriam resguardar a autonomia e a “liberdade” de criação dos cineastas.

Entretanto, vale destacar que esta liberdade defendida se trata de uma “liberdade assistida” ou liberdade controlada, pois fazia parte da luta deste grupo de cineastas, inclusive Luiz Carlos Barreto Borges, Glauber Rocha e outros, combater a produção de chanchadas⁴ e/ou pornochanchadas⁵. Alguns cinemanovistas, assim como alguns críticos, tanto de esquerda quanto de direita, criticavam a pornochanchada por motivos variados, ora por causa de sua estética, ora por causa de seu conteúdo – como se forma e conteúdo fossem coisas distintas. Alguns alegavam que tais produções eram alienantes e que indiretamente ajudavam o governo (regime militar) a se manter no poder, sob a crença de que as pessoas que assistiam às pornochanchadas ficavam alienadas em relação ao que acontecia no país. Tal pensamento

⁴ Grosso modo, Chanchada, em arte, seria o espetáculo ou filme em que predomina um humor ingênuo, às vezes malicioso e até picante, burlesco, de caráter popular. As chanchadas foram comuns no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960. As chanchadas eram produções versáteis, pois em alguns casos misturavam elementos de filmes policiais e/ou de ficção científica, e em outros se fazia comédias musicais. Quando este gênero ganhou destaque nacional, parte da crítica o considerou como um espetáculo vulgar.

⁵ O gênero pornochanchada – conjunto de filmes com temáticas diversas mas com formas de produção aparentadas – identificado com comédias eróticas, rapidamente conquistou amplas parcelas do mercado. [...] O termo desgastou-se pelo uso indiscriminado, designando tanto filmes de produção apressada e mal-acabada, como outros de construção elaborada, mas o critério básico é a prioridade na exibição anatômica feminina (mesmo que em conflito com o desenvolvimento dramático) e o desenvolvimento de roteiros com ênfase em piadas ou situações eróticas” (ABREU, 2004, p. 432). Este tipo de filme passou a ser produzido na passagem da década de 1960 para a de 1970. Na visão da cineasta Fernanda Pessoa o termo “pornochanchada” foi criado por críticos e que os próprios cineastas nunca gostaram desse termo. “Foi inventado por volta de 1973 para falar de filmes eróticos que estavam começando em 1969, como Os Paqueras, Adultério à brasileira, e passaram a usar o termo para denominar uma série muito heterogênea de filmes [...]. Vários que não eram nem comédia – porque a pornochanchada nasce como referência às chanchadas dos anos 1950, seria comédia ou musical – e começam a chamar filmes que têm conteúdo erótico ou social como ‘pornô social’, ‘pornô político’... Se tem mulher pelada, vira ‘pornô’, e tem que lembrar que não é pornô, não é sexo explícito, é só erótico”. (PESSOA, 2018). Simões expõe que “nos dicionários brasileiros o termo chanchada é sinônimo de porcaria, filme sem valor, em que predominam as graças vulgares. Enfim, um espetáculo de pouco ou nenhum valor. Pornochanchada seria então uma retomada do filão popular dos anos 1940/50 com a adição de ingredientes picantes. Na chanchada a trama era suspensa para a entrada de uma marchinha carnavalesca. Na pornochanchada acontecia a mesma suspensão dramática só que, nesse caso, privilegiando os dotes calipígios das atrizes, por exemplo. Parece que o termo tem origem etimológica no italiano *cianciata*, que significaria discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso e teria chegado ao Brasil através de Portugal” (INIMÁ, 2007, p. 185-195).



criou a ilusão de que a ditadura gostava e/ou apoiava esse tipo de produção, o que não é verdade, pois como veremos a seguir, segundo o governo militar, esses filmes não davam ou transmitiam aos espectadores nacionais e internacionais a dimensão de “Brasil grande” que a ditadura tentava construir e mostrar.

No que tange à liberdade de criação em relação à produção de filmes defendida pela ABRACI citada anteriormente, nos parece que a “liberdade” só era “válida” em relação à produção de filmes vinculados à ideia de cinema novo, caso determinado cineasta demonstrasse interesse em produzir um filme que se distanciasse da ideia ou concepção de “cinema novo”, este cineasta seria amplamente criticado, tanto pelos cinemanovistas, quanto por parte da imprensa, já que muitos cinemanovistas escreviam para diversos jornais e/ou tinham contatos com quem escrevia para os jornais e/ou revistas. Um exemplo disso é Cacá Diegues que sofreu duras críticas após o lançamento de *Xica da Silva*, pois na visão de diversos críticos a linguagem utilizada por Diegues neste filme se aproximava do tipo de linguagem utilizada pelas pornochanchadas.

Entretanto, cabe destacar que esta luta pelo poder cinematográfico não é fruto exclusivo de meados da década de 1970, ela existe desde o início da década de 1960. Assim, paralelamente à tentativa de criar e consolidar uma indústria cinematográfica no Brasil temos a configuração de disputas entre “correntes cinematográficas”. Tais disputas irão orientar a política da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (EMBRASILME), criada no dia 12 de setembro de 1969 e extinta em março de 1990⁶.

Ainda em 1974, antes da posse de Geisel⁷, Ney Braga, militar e político do estado do Paraná fora anunciado como ministro da Educação e Cultura do Governo Geisel⁸. A pedido de Geisel, Ney Braga convidou o pai de Cacá Diegues, Manuel Diegues Júnior, para dirigir o

⁶ A EMBRAFILME foi criada sob a égide do Ato Institucional nº 5 (de 13/12/1968). Em 31 de agosto do ano seguinte, vítima de trombose, o marechal Arthur da Costa e Silva deixa a presidência e uma Junta composta pelos três ministros militares, do Exército, da Marinha e da Aeronáutica assume o poder. É esta Junta que promulga o decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969, formalizando a empresa Brasileira de Filmes S/A. O mentor do projeto de criação da EMBRAFILME foi o então presidente do INC, Durval Gomes Garcia, que na época foi nomeado diretor-geral da EMBRAFILME. (AMANCIO, 2011).

⁷ O período do governo Geisel se deu do dia 15 de março de 1974 a 15 de março de 1979.

⁸ O Ministro da Educação e Cultura Ney Braga, juntamente com o Presidente Ernesto Geisel, criou, em 1976, o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE). Este visava substituir os conselhos deliberativo e consultivo do INC. Tinha como objetivo assessorar o MEC na formulação de políticas para o cinema brasileiro, bem como normatizar e fiscalizar as atividades cinematográficas no país (produção, reprodução, comercialização, venda, locação, permuta, exibição, importação e exportação de obras cinematográficas).



Departamento de Assuntos Culturais (DAC), este que era um departamento do Ministério da Educação (MEC)⁹ que tratava da cultura, já que na época não havia um ministério destinado a cuidar da área cultural, o que veio a acontecer apenas em 1985 no governo de José Sarney, quando José Aparecido de Oliveira se tornou o primeiro ministro da Cultura.

Segundo Diegues, seu pai aceitou o convite porque tanto o ministro quanto o próprio general-presidente, assessorado por sua filha, confidente e conselheira Amália Lucy, de quem seu pai fora professor, havia exposto um projeto de abertura democrática em que seu pai confiava.¹⁰ Geisel o convenceu de que estaria disposto a comandar um processo gradual de democratização do país e que queria começar este processo pela cultura e tal processo passaria pela entrega dos órgãos oficiais de cada atividade a seus membros mais competentes, indicados sem critério ideológico. Cacá Diegues diz ainda que seu pai o pediu para que levasse indicações para o INC (Instituto Nacional do Cinema) e para a EMBRAFILME.

Não temos condições de dizer se o pai de Cacá Diegues tinha algum critério ideológico em relação a atividade cinematográfica, mas não temos dúvidas de que o cineasta Cacá Diegues tinha uma posição ideológica em relação a atividade cinematográfica brasileira, posição esta que foi se alterando com o passar dos anos. Mas desde o início de sua carreira, Diegues defendeu a proposta de um cinema brasileiro “popular, livre e autoral”, sem descartar o apoio do Estado nacional. Assim, não só Diegues, mas também Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Luiz Carlos Barreto, acreditaram no projeto de abertura do governo Geisel e aceitaram a proposta do governo de desenvolver o setor cinematográfico por meio de forte investimento do Estado, e a EMBRAFILME foi peça fundamental para isso¹¹. Ademais,

⁹ O Ministério da Educação (MEC) é um órgão do governo federal do Brasil fundado no decreto de número 19.402, em 14 de novembro de 1930, com o nome de Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública, pelo então presidente Getúlio Vargas. Em 1953, o governo federal criou o Ministério da Saúde, tirando do Ministério da Educação e Saúde as responsabilidades de administração destinadas a ela. A partir desse momento, passa a se chamar oficialmente de Ministério da Educação e Cultura (MEC) pela lei n.º 1.920, de 25 de julho de 1953. Em 15 de março de 1985, foi criado o Ministério da Cultura (MinC) pelo decreto n.º 91.144. Ainda assim a sigla MEC continua, porém passa a se chamar Ministério da Educação. Durante o governo Geisel, coube ao Ministério da Educação e Cultura “coordenar a ação do Estado, através de dois órgãos especializados: o Conselho Federal de Cultura, normativo e incentivador, e o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), com as unidades que lhe são subordinadas ou vinculadas, como órgãos executivos” (MEC, 1975, p. 25).

¹⁰ O irmão de Cacá Diegues, Claudio, economista, foi chamado pelo pai para auxiliá-lo na administração do DAC. Ele aceitou o pedido e trabalhou com seu pai até o final do mandato de Geisel.

¹¹ Diegues relata que após a indicação de três nomes – Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto e Roberto Farias – para a presidência da EMBRAFILME, o presidente Geisel optou por escolher Ney Braga. Diegues menciona que, a pedido de seu pai, o ajudou a montar a equipe do DAC (DIEGUES, 2014).



como veremos a seguir, o discurso do governo diverge da prática, pois nos é nítido que o governo também possuía um critério ideológico em relação a atividade cinematográfica. A EMBRAFILME era uma empresa vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura e funcionava como braço do Instituto Nacional do Cinema (INC)¹², seu objetivo era:

[...] a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais e artísticos e científicos, como órgão de cooperação com INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objetivo principal de sua atividade. (PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 2018, s/n)¹³.

Além disso, funcionava como uma “Sociedade de Economia Mista, com personalidade jurídica de direito privado” onde a “União, representada pelo Ministério da Educação e Cultura” era o maior acionista somando um total de 70% das ações ordinárias nominativas, “e as restantes por outras entidades de direito público ou privado” (PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 2018).

No início de suas atividades a EMBRAFILME foi bastante criticada pela “classe cinematográfica” que via com desconfiança a participação do Estado na atividade cinematográfica. Parte da reação desta classe foi motivada pela indignação resultante do campo de atuação da empresa, este que era voltado ao mercado externo, sem que se considerasse a necessidade de expansão do mercado nacional. Tal atitude foi vista como um ato autoritário, pois não houve nenhuma discussão ou consulta prévia aos diversos setores da indústria cinematográfica para saber quais seriam as necessidades destes setores. Desse modo, ficou claro para os cineastas que a EMBRAFILME era uma empresa subserviente ao regime militar. No entanto, as marcas dessa subserviência irão se dissolver gradativamente, de modo que o relacionamento da empresa com o regime será algumas vezes submisso, outras conflitantes.

No início de 1974 o mercado cinematográfico brasileiro não era o mesmo da época da fundação da empresa, pois no decorrer dos anos houve a regulamentação estatal quanto a

¹² O Instituto Nacional do Cinema (INC) foi um órgão gestor do cinema brasileiro criado em 1966, esvaziado de parte de suas funções em 1969 e extinto em 1975. Funcionava como uma autarquia federal, com autonomia técnica, administrativa e financeira, diretamente subordinada ao Ministério da Educação e Cultura.

¹³ Cabe ressaltar que, segundo Bernardet, a EMBRAFILME não financia produtores, e sim produções, a partir de roteiros e orçamentos que lhe apresentam os produtores. (BERNARDET, 2009). “No plano econômico-financeiro, a entidade é resultado da acumulação de verba em favor do cinema brasileiro, por força da lei, recolhida de percentual de imposto de renda devido sobre a remessa de lucros das companhias internacionais” (AMANCIO, 2011, p. 23).



obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, política esta que teve um aumento progressivo, o que não deixa de ser um reconhecimento da necessidade de uma reserva para o produto nacional em seu próprio mercado. Tudo leva a crer que essa política de reserva de mercado para filmes nacionais foi ampliada não apenas devido às pressões de produtores e cineastas, mas também por causa do ingresso da EMBRAFILME em outras áreas da indústria cinematográfica.

No ano de 1972 a empresa citada cria um novo sistema e passa a coproduzir, ou seja, ela arca com uma parte dos riscos comerciais dos filmes e é quase nesse momento que ela também ingressa no mercado distribuidor de filmes brasileiros, não só aqueles coproduzidos por ela, mas também aqueles que lhe eram confiados¹⁴. Ao adentrar nesse novo universo o Estado finalmente se defronta com o setor chave da atividade cinematográfica, setor este que o Estado até então se recusava a penetrar, pois é no campo da distribuição que se pode enfrentar o filme estrangeiro no mercado e tentar garantir certo retorno financeiro às produções nacionais. Deste modo, podemos dizer que foi nesse período que houve um maior fortalecimento dos setores produtivos organizados da atividade cinematográfica, em diálogo próximo e constante com os estamentos detentores do poder.

Como consequência da entrada do Estado no campo da coprodução ocorre uma ampliação do universo de expectativas com relação ao papel de fomento que este Estado irá exercer, quando este diz que “os projetos serão analisados com vistas a que só sejam aprovados projetos comerciais de alto nível, culturais, artísticos ou científicos”. Em outras palavras, só serão considerados projetos que contenham “alto valor cultural e especial significado para a projeção do Cinema Brasileiro” (AMANCIO, 2011, p. 30).

Mas quais seriam os critérios de análise para decidir se determinada obra atenderia ou não as exigências? O que o Estado/Embrafilme entende por valor cultural? Que tipo de filme poderá contribuir para a projeção do Cinema Brasileiro? Parece-nos claro a ideia de que para contribuir com a projeção do Cinema Brasileiro as obras terão que ter, ao mesmo tempo,

¹⁴ A respeito da distribuição de filmes brasileiros Bernardet diz que em 1977 a distribuidora da EMBRAFILME ainda era fraca de modo que os produtores conseguiam distribuir seus filmes melhor que ela em praças como Rio de Janeiro ou São Paulo. No entanto, em outras cidades e no interior, a preferência era da EMBRAFILME. Além disso, a distribuidora da EMBRAFILME oferecia a vantagem de fornecer adiantamentos sobre receitas antes da conclusão do filme, o que os exibidores e distribuidores não faziam, apesar de algumas exceções, por estarem desvinculados da produção brasileira (BERNARDET, 2009, p. 61).



apelo comercial e cultural. O investimento da citada política de coprodução se restringia ao valor máximo de CR\$ 250.000,00 e ficava assegurada à EMBRAFILME a participação, ad perpetuum, na renda, em percentagem igual a concorrer para o custeio do projeto (AMANCIO, 2011, p. 30). Desse modo, nos fica claro que é de interesse da empresa incentivar a produção de filmes que concorram para a crescente afirmação do cinema nacional no mercado interno, mas sem perder de vista o mercado externo, pois será por meio da produção de filmes que sejam, concomitantemente, comerciais e culturais, que a estatal pretende criar/ampliar as possibilidades de ingressar no mercado internacional.

Não podemos negar o fato de que a presença do cinema internacional e a presença do Estado orientaram a atividade cinematográfica brasileira, e a força de atuação ou influência que cada um deles – cinema internacional e Estado – exerceram nas variadas obras vai variar de acordo com o cineasta e com o momento histórico¹⁵. Obviamente os espectadores em geral também serão afetados por tais influências.

Bernardet ao analisar a presença do filme estrangeiro juntamente com a participação do Estado na atividade cinematográfica concluiu que estes dois elementos contribuíram essencialmente para determinar as formas da produção cinematográfica no Brasil. O autor reconhece que os produtores nacionais diante da posição de vulnerabilidade em que se encontravam diante da agressividade das empresas estrangeiras, só no Estado encontraram eles uma força, a única, que lhes permitisse enfrentar de alguma forma a presença avassaladora do cinema estrangeiro. Saraceni e Diegues pensam nessa mesma linha, o primeiro, no ano de 1975, diz que o governo é o único capaz de “carregar uma bandeira de luta contra a espoliação dos exibidores” (SARACENI, 1975 apud BERNARDET, 2009, p. 52); o segundo, no ano de 1977, se posiciona da seguinte maneira:

Eu defendo a Embrafilme [...] pois ela é a única empresa com poder econômico e político, porque ela é o Estado, para enfrentar a avassaladora voracidade das multinacionais no Brasil. É o único poder constituído no cinema para fazer face a isto” (DIEGUES, 1977 apud BERNARDET, 2009, p. 52).

¹⁵ Cabe destacar que vários cineastas tinham como padrão de excelência o cinema feito por Hollywood, e outros tantos tinham o cinema europeu como padrão de qualidade. Já Glauber Rocha via Sergei Eisenstein como mestre cinematográfico por entender que ele fazia um cinema puro, baseado no estetismo (GOMES, 2016). Cacá Diegues disse que sua formação cinematográfica, desde o período em que era criança, “foi em cima de cinema americano”. Já na adolescência ele conheceu a obra *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Já adulto teve um período que ele via Krzysztof Kieślowski, Abbas Kiarostami e Chen Kaige (SIMANTOS; COUTO, 1995).



Para Bernardet, é graças e exclusivamente à política de reserva de mercado para o filme brasileiro que os filmes nacionais atingiram as salas de cinema, o que possibilitou uma certa continuidade de produção. Entretanto, o autor não deixa de questionar tal política, pois em sua visão tal prática condiciona a produção local à importação. Bernardet conclui sua crítica dizendo que é bastante questionável a criação de:

[...] uma reserva de mercado para o filme brasileiro, quando deveria ter sido criada para o filme importado. Era limitar a importação e circulação do filme estrangeiro, a fim de se deixar desenvolver o filme brasileiro. O Estado fez o contrário, e ao fazer isso, é o cinema estrangeiro que de fato ele protege, cerceando a produção local, a quem sobram as migalhas” (BERNARDET, 2009, p. 54).

Assim, o Estado não enfrenta de fato o similar estrangeiro, apenas adota medidas paliativas e cria uma reserva de mercado para o filme brasileiro, intervindo no que diz respeito à exibição. Apesar de algumas conquistas, no início de 1974 o mercado nacional de cinema ainda enfrentava várias dificuldades de modo que houve o arrefecimento das expectativas quanto a uma possibilidade de investida comercial do filme brasileiro no mercado externo. Isso não quer dizer que o cinema nacional vai deixar de atuar no exterior, isso significa apenas uma mudança de estratégia¹⁶.

Os avanços do cinema nacional no exterior passarão a se situar mais no campo diplomático, ideológico ou cultural, de modo que em 1974 a EMBRAFILME vai focar na luta pela conquista do mercado interno, visto como viável economicamente para a indústria e ainda atenderia aos interesses de um projeto nacionalista do governo militar. Nesse sentido,

¹⁶ No início da década de 1960 os cineastas brasileiros, principalmente aqueles ligados à ideia de Cinema Novo, estavam se questionando sobre o que deveria ser feito para que seus filmes conquistassem o mercado nacional e, consequentemente o público brasileiro. “A estratégia pensada naquela época por aqueles que estavam envolvidos com esta proposta de Cinema Novo era conquistar primeiramente o mercado internacional, pois entendiam que este era o caminho mais fácil. Esta ideia era sustentada sob a justificativa de que a conquista do mercado nacional dependeria “irremediavelmente” das alterações que deveriam ser realizadas no sistema de distribuição e exibição de filmes. Deste modo, acreditavam que tais alterações seriam muito difíceis de serem realizadas” naquele momento. Assim, paradoxalmente, a conquista do público brasileiro seria uma consequência da conquista do mercado e do público internacional. Segundo estes cineastas, a “conquista internacional abriria as portas para que o cinema brasileiro fosse reconhecido e respeitado dentro de seu próprio país e, consequentemente, a “máquina distribuidora-exibidora” voltaria seus olhos para o nosso cinema fazendo com que o público tivesse acesso às obras”. Neste sentido, para se conquistar o mercado internacional era necessário produzir filmes com a “qualidade” artística necessária para se participar de festivais de cinema. A princípio tal política trouxe benefícios para alguns filmes e cineastas, inclusive o Cinema Novo só virou importante depois de vários cineastas serem premiados em festivais internacionais, soma-se a isso os vários artigos e entrevistas em revistas estrangeiras de prestígio cultural. No entanto, em meados dos anos 1960 essa estratégia foi deixada de lado e os cineastas chegaram à conclusão que o problema mercadológico do cinema nacional deveria ser resolvido no Brasil e não no exterior, mas para isto a luta, a ação deveria ser conjunta (GOMES, 2016, p. 137-143).



pode se dizer que houve uma inversão da proposta inicial da EMBRAFILME, já que ela era voltada para a conquista do mercado externo (AMANCIO, 2011)¹⁷.

A aproximação de alguns produtores e cineastas, principalmente aqueles ligados ao Cinema Novo, em relação ao Estado se deu, sobretudo, na transição do governo Geisel. Nesse período houve uma tendência em considerar neutro o Estado, assim como houve um esforço no sentido de desvinculá-lo do governo, aplicados à EMBRAFILME, isso acabou levando os cineastas a considerá-la “um órgão exclusivamente técnico”, sem orientações culturais, políticas ou ideológicas. A esse respeito Glauber Rocha (1976) disse: “enquanto a EMBRAFILME luta pela ampliação do mercado brasileiro e trata de sua exportação, acho válido. Ela não cuida dos aspectos ideológicos”.

Já Arnaldo Jabor (1976) menciona que a EMBRAFILME é “o único resíduo de crédito” que resta aos produtores. O mesmo ressalta que “embora tenha todos os defeitos de uma companhia mista, como a lentidão burocrática, por enquanto não se nota na EMBRAFILME nenhuma tendência ao dirigismo”; e, em 1977, Diegues menciona que “uma empresa do Estado [a EMBRAFILME] não pode ter um projeto cinematográfico; ela pode ter um programa econômico, senão ela está exercendo a censura” (DIEGUES, 1977 apud BERNARDET, 2009, p. 66)¹⁸. O diretor de Xica da Silva defendia os aspectos positivos da EMBRAFILME sem deixar de criticar os aspectos negativos. O mesmo também não se

¹⁷ Entretanto, cabe destacar que em meados da década de 1960 alguns cinemanovistas já estavam cientes das dificuldades de se conquistar o mercado externo e da necessidade de se focar na conquista do mercado interno (GOMES, 2016).

¹⁸ Nessa mesma ocasião Diegues menciona ainda que “é preciso fazer alguma distinção entre governo e Estado, como cidadãos e cineastas, nós temos o direito de usar o Estado como você usa o trem da Central ou o Banco do Brasil, o que seja, o que não significa um compromisso com o governo”. Assim, Estado seria a unidade administrativa de um determinado território, ou seja, não é possível haver um Estado sem território. Este é formado por um conjunto de instituições públicas que representam, organizam e atendem (ou pelo menos deveriam representar, organizar e atender) as necessidades da população que habita o seu território. Entre as várias instituições públicas temos o governo. Dessa forma, o governo seria apenas uma das instituições que compõem o estado, com a função de administrá-lo, seja ele um estado, nação ou país. Os governos são transitórios e podem apresentar diferentes formas. Em suma, O Estado seria o conjunto de instituições que controlam e administram uma nação e o seu ordenamento jurídico. Por outro lado, o governo seria a liderança que controla estas instituições, especialmente o Poder Executivo. Um Estado é permanente, no sentido de que não é esperado que seja alterado (embora ele possa ser alterado), enquanto que governos vêm e vão de acordo com as eleições ou outras situações políticas. Assim sendo, o questionamento a seguir se torna válido: será que Diegues, ao conceber Xica da Silva estava comprometido apenas com o ideal de “Estado Nacional Brasileiro” – muitos pesquisadores classificam o Brasil como um Estado multinacional ou multiétnico – e não com o governo? É possível separar as duas instâncias? Se sim, como se dá essa separação?



considerava definitivamente comprometido com tudo o que ela fazia. Para exemplificar suas ideias ele diz:

É a tal história, é o caso da Petrobras; você é contra o contrato de riscos, mas não é contra a Petrobras. Você sabe que a Petrobras é uma necessidade, independentemente de qual é o governo neste momento. Você sabe que ela é uma empresa, e que o país necessita dela. Ela pode estar eventualmente mal administrada ou eventualmente cometer absurdos como este do contrato de riscos [...]. É preciso fazer uma distinção entre governo e Estado [...] (BERNARDET, 2009, p. 66).

Partilhamos da ideia de Bernardet quando ele comenta a respeito da existência ou não de um dirigismo cultural nesta relação Estado-Cinema por parte da EMBRAFILME, ele nos diz que:

Mesmo que o aparelho estatal não exerça um dirigismo cultural no sentido de especificar que filmes devem ser feitos, que temas tratados, é ingênuo pensar que possa haver soluções puramente técnicas, essas são também e necessariamente culturais e políticas. Ingênuo pensar que, mesmo sem “dirigismo”, tão forte vínculo entre cinema e Estado não tenha alguma repercussão sobre a produção e o meio cinematográfico (BERNARDET, 2009, p. 66-67).

Assim, é de suma importância realizar o seguinte questionamento: qual o efeito causado por esse vínculo sobre a produção cinematográfica, mesmo se considerarmos que individualmente os cineastas – no nosso caso, Cacá Diegues que teve seu filme *Xica da Silva* coproduzido e distribuído pela EMBRAFILME –, permanecessem críticos em relação ao Estado e/ou ao governo? Num primeiro momento somos convencidos de que, por maior que seja o esforço do cineasta, é difícil produzir filmes críticos, se estes mesmos filmes são realizados e comercializados com a colaboração do Estado. Entendemos que é difícil pedir ou obter auxílio do Estado para a realização de algum filme que coloque radicalmente em xeque os fundamentos ideológicos desse Estado e da sociedade que ele julga representar, embora, em alguns casos, talvez não seja impossível (BERNARDET, 2009).

A respeito do “dirigismo cultural”, temos alguns indícios de que o mecanismo Estado/governo-cinema atuou como um conjunto no sentido de tentar limitar/controlar a produção cinematográfica, pois em nosso entendimento ele, o Estado/governo, tinha um projeto cinematográfico. Na EMBRAFILME existia um sistema de financiamento e de coprodução, mas ela não tinha recursos para financiar ou coproduzir todos os projetos que lhe eram enviados, de modo que havia um processo de seleção que era realizado de acordo com as normas da empresa. Tais normas geralmente favoreciam os produtores de maiores recursos em detrimento dos produtores pequenos ou iniciantes, e isso, em nosso entendimento, implica



uma orientação. “Embora as normas não prevejam nenhuma restrição ideológica, são levados em consideração elementos como a coerência do orçamento, a exequibilidade do roteiro, a potencialidade comercial do projeto” (BERNARDET, 2009, p. 77). Além disso, caso julgasse necessário, consultas a órgãos de segurança poderiam ser realizadas para averiguar a conveniência do tema dos filmes.

Diante do exposto, percebemos que, qualquer projeto pode ser apresentado, entretanto, podemos supor que, diante de tal política, a maioria dos produtores evitava projetos que pudessem criar algum tipo de constrangimento à empresa ou que pudessem dificultar suas relações com outras áreas do governo. Bernardet menciona que, vez ou outra, produtores consultam informalmente a censura sobre seus roteiros. Nesse sentido, temos a configuração da autocensura por parte dos produtores que almejam fazer aceitar seus projetos, e isso também representa uma orientação (BERNARDET, 2009).

Mencionamos acima exemplos de “dirigismo cultural” que se dá de uma forma velada, mas há exemplos claros e indiscutíveis de tal prática. Devido a algumas reivindicações originadas no I Congresso da Indústria Cinematográfica¹⁹, ocorrido em outubro de 1972, que contou com a participação de distribuidores, produtores, exibidores, prestadores de serviço, técnicos, críticos e diretores, no ano seguinte a EMBRAFILME passou não apenas por um processo de reestruturação, mas também por reformulações administrativas, de modo que em 16 de janeiro de 1973, a diretoria da estatal, tendo em vista a recomendação do Ministro da Educação e Cultura e em face da conveniência de ser estimulada a produção de filmes culturais, deliberou:

[...] instituir um prêmio anual de CR\$ 200.000,00 a ser pago já em 1973 a produtor de filme financiado pela EMBRAFILME que tenha por base romance consagrado de escritor brasileiro de renome, falecido, ainda que o filme não tenha produzido apreciável renda de bilheteria; esse filme que será escolhido por pessoas de notória qualificação (Diretor do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, Presidente do Instituto Nacional do Livro, Diretor Executivo da Coordenação do Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES) deverá prestar-se à exibição, mediante controle das Missões Diplomáticas brasileiras, em Universidades estrangeiras que ministrem cursos de Português e Literatura Brasileira. (AMANCIO, 2011, p. 31).

A política de direcionar e estimular a produção por meio de uma premiação foi ampliada pelo INC através da Resolução nº 81, de 20/3/1973 que considerava “que os filmes

¹⁹ O congresso citado foi promovido pelo INC.



essencialmente destinados às plateias infantis e os baseados em vultos e fatos históricos, figuras de relevo no panorama brasileiro ou em obras literárias de indiscutível valor, devem merecer uma premiação especial”. O prêmio seria uma determinada porcentagem sobre a renda líquida de bilheteria, a filmes brasileiros de longa-metragem que cumprissem tais objetivos (MELO apud AMANCIO, 2011, p. 32).

Anos mais tarde os cineastas derrubaram a limitação de se adaptar apenas obras de autores mortos, o que acabou favorecendo o surgimento de adaptações de obras de Jorge Amado. Não estamos questionando a legitimidade da adaptação cinematográfica de obras literárias e sim a pressão velada para que isso ocorra. Tal política governamental obviamente incentivou a produção, esta que vai se orientar para adaptações em função do prêmio²⁰. Mas, por que havia a restrição de se adaptar obras apenas de autores mortos? Nos parece que a intenção do governo era, de certo modo, controlar os filmes, pois tal adaptação remeteria apenas a assuntos ambientados no passado e, caso houvesse referência ao tempo presente, esta só poderia ocorrer de maneira metafórica ou alegórica²¹. Além disso, tal prática funcionou como um fator desestimulador aos argumentos originais que acreditamos ser um elemento importante da criação cinematográfica.

Os estímulos supracitados que, a princípio, visaram uma suposta “dignificação” da atividade cinematográfica nos sinaliza para a presença de um projeto cinematográfico de indução ideológica voltado para o resgate do passado, de caráter nacionalista e didático, que visava mostrar e consolidar a suposta verdadeira imagem atualizada do Brasil. Contudo, ao relegar ao segundo plano a importância comercial dos filmes teremos os estabelecimentos de uma área de conflito no interior da EMBRAFILME. Um relato de Antônio César, diretor administrativo da EMBRAFILME na época, coloca em evidência esse conflito, ele expõe que:

Era comum receber milhares de cartas de associações protetoras da família, dizendo que era um absurdo, a EMBRAFILME saía na imprensa apoiando a pornochanchada o tempo todo. Porque ela obrigava o produtor a pôr o logotipo dela nos filmes. [...] O Carlos Guimarães [diretor de operações da EMBRAFILME] endossou essa política do empresário de cinema e da pornochanchada e da conquista de mercado. E não queria papo com o Cinema Novo. O Walter Graciosa [Diretor Geral da

²⁰ Antes de 1920 o cinema já adaptava obras literárias, no entanto antes da criação do prêmio os cineastas procuravam livremente obras literárias que os interessavam, enquanto depois essa procura assumiu um caráter compulsivo (BERNARDET, 2009).

²¹ Em meio à ditadura era arriscado transferir para o cinema os aspectos críticos da literatura. O filme São Bernardo, 1971, de Leon Hirszman, levou mais ou menos sete meses para ser liberado pela censura.



EMBRAFILME], nem que sim, nem que não, não tinha uma preferência por este ou aquele cinema. Mas como (era) do ministério da Educação, como homem de confiança de Jarbas Passarinho [Ministro da Educação], se viu no papel de ter que mudar esta coisa, pelo menos criar alguns incentivos a outro tipo de iniciativa [...] Isto é verdade, e não só pelo prêmio ao filme literário, que o Graciosa inventou, então ele começou a mudar um pouco esta questão da pornochanchada (CÉSAR apud AMANCIO, 2011, p. 32)²².

O fragmento acima expõe a disputa de duas correntes cinematográficas: de um lado a pornochanchada e de outro o Cinema Novo. Ambas as correntes disputavam as verbas disponíveis na empresa e também o domínio mercadológico. Mas não é só isso que nos chama a atenção no relato acima. O relato explicita a existência de um público moralista que, grosso modo, ansiava por outro tipo de produção cinematográfica, por filmes que não explorasse a nudez do corpo humano nos termos que era feito pela pornochanchada. Assim, as políticas de incentivo supracitadas além de tentar direcionar as produções cinematográficas com o objetivo de manter sob o controle do governo e/ou da EMBRAFILME o campo ideológico e cultural nacional, tais políticas visavam também estimular outro tipo de produção, diferente da pornochanchada e diferente do Cinema Novo feito até então. Em outras palavras, se buscava uma terceira via ou uma síntese destes dois gêneros cinematográficos.

Tais estímulos evidenciam que, de certa forma, o governo estava desgostoso com o cinema nacional e queria formatá-lo para que ele pudesse atender aos seus interesses tanto no mercado interno quanto no mercado externo. Em relação às pornochanchadas, apesar de apresentar bons resultados comerciais era considerada vulgar pelos “moralistas”, direitistas, tradicionalistas, tais produções apresentavam uma imagem “negativa” da sociedade brasileira, pois apresentava a imagem do brasileiro como um sujeito “chulo obcecado por sexo”. Por outro lado, temos o Cinema Novo – considerado de orientação esquerdista – que na década de 1960 havia conquistado grande prestígio cultural dentro e fora do Brasil.

Entretanto, este tipo de produção não era vista com bons olhos pelo governo militar, este que, grosso modo, “não aceitava a temática e as colocações críticas do Cinema Novo”, de

²² Paulo Emílio Salles Gomes, em entrevista ao Jornal Movimento falou um pouco sobre a existência de uma campanha contra a pornochanchada, nesta ocasião ele se refere a movimentos que dizem ser protetoras da família, ele diz: “você soube que houve uma marcha em Curitiba da família contra a pornochanchada? – é feita por gente que não vê os filmes e acredita no que diz a publicidade. Acontece que o próprio nome pornochanchada seria muito mais uma jogada da publicidade do que dos críticos de cinema”. Neste caso, Paulo Emílio chama atenção para o fato de que as pessoas criticam as obras sem conhecê-las, ou seja, agem motivados apenas pela propaganda ou pela aura que envolve tais produções.



modo que era preciso liquidar com este tipo de produção ou cooptá-lo. Assim, visando atingir seus objetivos, o governo se esforçou no sentido de enfraquecer a pornochanchada, o que levou a EMBRAFILME a suspender, anos mais tarde, o financiamento a esse tipo de filme. Além disso, houve um esforço no sentido de criar um cinema de prestígio cultural, mas que não tivesse o caráter crítico inaceitável (BERNARDET, 1978). Tendo em vista este objetivo o governo, através da estatal, agiu no sentido de trazer para o seu lado os cinemanovistas. Em suma, procurou-se realizar um cinema que tivesse prestígio cultural, “que se apresentasse com um verniz cultural, sem oferecer as inconveniências de um cinema crítico”.

Desse modo, podemos dizer que a situação colocou o cinema crítico brasileiro na obrigação de se limitar à crítica superficial e/ou alegórica. Dentre as várias políticas de incentivo à produção cinematográfica empreendidas pela Embrafilme, com o intuito de fazer com que o governo controlasse a produção cinematográfica visando disseminar a sua ideologia, destacamos um programa vinculado ao MEC, chamado de projeto Filme Histórico. O projeto lançado em 1977 visava estimular produções que associassem a arte (cinema) à educação. Entendemos que parte da preocupação dos governos²³ com a produção e distribuição de filmes históricos pode ser compreendida pelo fato de que este gênero fílmico pode trazer em si uma dupla temporalidade reflexiva. Além disso, tais produções tem a capacidade de trazerem consigo um viés educativo aliado ao aspecto político de modo que serviriam também para divulgar aspectos histórico-culturais brasileiros.

Ferreira (2014) relata que documentos da EMBRAFILME que estão sob a guarda da Cinemateca Brasileira “revela o interesse do governo em promover a construção de um imaginário social sobre o passado brasileiro, direcionando a configuração de uma identidade nacional”. Em telegrama emitido pelo presidente da estatal, Roberto Farias, e destinado às associações regionais de cinegrafistas, explicava-se a proposta do projeto. O telegrama mencionado deixa claro a real intenção do governo em relação a produção de filmes históricos. O telegrama menciona que:

²³ No Brasil a primeira ação estatal nesse sentido se deu com Getúlio Vargas através do INCE. Na ocasião se buscou aproveitar da linguagem cinematográfica, tanto em seu aspecto educativo, quanto em seu aspecto político. Esta política de fomento à produção de filmes educativos se manteve até a década de 1960, quando esta foi incorporada ao INC. Após o “golpe civil-militar” de 1964 a ideia de se estimular produções que associassem arte à educação persistiu através da EMBRAFILME (FERREIRA, 2014).



O Ministério da Educação e Cultura resolveu estimular, através da Empresa Brasileira de Filmes S.A. – EMBRAFILME, um programa de produção de filmes históricos, concedidos dentro de uma perspectiva da afirmação da nossa identidade nacional (FERREIRA, 2014, p. 154).

Arthur Cesar Ferreira Reis, relator da Comissão da Câmara de Ciências Humanas do Conselho Federal de Cultura (CFC) parabenizou a iniciativa da EMBRAFILME, pois segundo ele, tal iniciativa atuava no sentido de reverter “um cenário no qual o Brasil, como produtor cinematográfico, subutilizava seu patrimônio histórico”. Para o relator:

[...] **o cinema é um dos instrumentos de divulgação cultural em termos de massa.** Em toda parte, vem sendo **usado com sucesso para a formação da consciência cívica das nações.** Não é apenas um produto visando ao lazer, à distração, à alegria popular. **Tem e deve aumentar seu potencial artístico e ao mesmo tempo educativo e cultural** (FERREIRA, 2014, p. 155-156, grifos nossos).

Não será possível discutir tal política de maneira pormenorizada, assim o que nos interessa no momento é mencionar que esta política não entra em vigor através do projeto Filme Histórico, ela já estava em curso anos antes de sua implementação. Desse modo, percebemos que na prática o Estado nada tem de neutro, além de atuar em questões técnicas, que dizem respeito aos assuntos de mercado (distribuição, financiamento, produção), atuou também na questão ideológica, no sentido de tentar educar os espectadores brasileiros em relação não apenas ao cinema nacional, mas também em relação a vários outros assuntos, como a história nacional que se pretendia colocar em evidência, ou seja, aquilo que o governo pretendia exaltar através dos filmes com o intuito de construir e ou corroborar uma ideia de nação²⁴.

Com a criação da EMBRAFILME o Governo/Estado objetivou obter o controle do conteúdo cinematográfico nacional, transformando-o, na medida do possível, em uma forma de propaganda nacionalista não apenas dentro do Brasil, como também em outros países. Portanto, para uma melhor compreensão de todo o processo é aconselhável analisar tais

²⁴ A função ideológica também foi uma questão muito importante para os cinemanovistas. O Cinema Novo foi ideologicamente ligado ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e ao longo de sua trajetória adotou a tese da conscientização que se baseava na ideia de que os filmes levariam a seus espectadores as informações sobre a realidade brasileira, assim como forneceria, a esse público, elementos de análise sobre essa realidade. No entendimento destes cineastas isso provocaria ou contribuiria com uma conscientização política do povo/público. Em contrapartida, esses cineastas se colocavam na condição de porta-voz desse povo/público, pois são eles que estão aptos a representar ou captar os anseios deste e expressá-los em seus filmes, agora com a ajuda do Estado. Segundo Bernardet, se trata de “um grupo, que se julga de alguma forma representante da nação, dos anseios que ele considera como mais legítimos e autênticos dessa nação, procura os órgãos estatais para tentar exercer uma hegemonia ideológica” (BERNARDET, 2009, p. 85).



políticas cinematográficas de modo atrelado às políticas mais gerais do regime militar que, dentro de seus princípios de centralização político-administrativa, instaurou um projeto de institucionalização cultural de extensão nacional e abrangência internacional.

Referências

- ABREU, Nuno César. Pornochanchada. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004, p.431-433.
- AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da EMBRAFILME**: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). 2 ed. Niterói: EDUFF, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. Adaptações: nem foi preciso medidas violentas. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 24 jul. 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BRASIL. **Política Nacional de Cultura**. Brasília/DF: MEC/Departamento de Documentação e Divulgação, 1975.
- BRASIL. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Palácio do Planalto**, 1969. Acesso em: 15 de setembro de 2018.
- DIEGUES, Cacá. **Vida de cinema**: antes, durante e depois do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- FERREIRA, Rodrigo de Almeida. **Cinema, história pública e educação**: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985). 2014. 398f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- GOMES, Héilton Santos. **Política e engajamento**: reflexões acerca da religiosidade em Barravento de Glauber Rocha. São Paulo: Verona, 2016.
- INIMÁ, Simões. Sexo à brasileira. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8 n. 15, jul./dez. 2007.
- PESSOA, Fernanda. “Histórias que o nosso cinema (não) contava” traz o Brasil da pornochanchada. **RBA – Rede Brasil Atual**, São Paulo, 26 ago. 2018.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2 ed. São Paulo: SENAC, 2004.
- SIMANTOS, Eduardo; COUTO, José Geraldo. Três vezes cinema: uma conversa franca entre os diretores Babenco, Diegues e Jabor. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 abr. 1995.