

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

CARLOS GABRIEL SARDINHA DE MEDEIROS

**DO CINEMA NOVO À POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA: A
REPRESENTAÇÃO DOS NORDESTINOS DO BRASIL SOB O OLHAR DE
NELSON PEREIRA DOS SANTOS (1960-1980)**

**FRANCA
2020**

CARLOS GABRIEL SARDINHA DE MEDEIROS

**DO CINEMA NOVO À POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA: A
REPRESENTAÇÃO DOS NORDESTINOS DO BRASIL SOB O OLHAR DE
NELSON PEREIRA DOS SANTOS (1960-1980)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História e Cultura Política

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Pereira da Silva

**FRANCA
2020**

M488c Medeiros, Carlos Gabriel Sardinha de
Do Cinema Novo à Política Nacional de Cultura: a representação dos
nordestinos do Brasil sob o olhar de Nelson Pereira dos Santos
(1960-1980) / Carlos Gabriel Sardinha de Medeiros. -- Franca, 2020
174 f.: fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca
Orientadora: Márcia Pereira da Silva

1. Nelson Pereira dos Santos. 2. cinema nacional. 3. representação.
4. identidade nacional. 5. ditadura militar. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

CARLOS GABRIEL SARDINHA DE MEDEIROS

**DO CINEMA NOVO À POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA: A
REPRESENTAÇÃO DOS NORDESTINOS DO BRASIL SOB O OLHAR DE
NELSON PEREIRA DOS SANTOS (1960-1980)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História e Cultura Política.

Agência financiadora: CAPES

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Pereira da Silva

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____

Prof.^a Dr.^a Márcia Pereira da Silva, UNESP/Franca

1º Examinador: _____

Prof. Dr. Sauloéber Társio de Souza, UFU

2º Examinador: _____

Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Aparecida Biason, UNESP/ Franca

Franca, novembro de 2020.

*Para minha família: aos que
migraram, aos que ficaram e
aos que já se foram.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Cléa Jonália Souza Sardinha e Antônio Carlos Alves de Medeiros, e aos meus irmãos, Jonas Souza Sardinha, David Miguel Santos Sardinha e Amanda Sardinha de Medeiros por todo carinho, incentivo e apoio para que eu chegasse até aqui.

Aos meus amigos que ao longo do mestrado estiveram comigo.

À minha orientadora, Márcia Pereira da Silva, sempre precisa em suas observações e conselhos e, sobretudo por sua paciência e compreensão.

Aos membros da banca examinadora, pelo tempo dedicado à leitura dessa dissertação, e pelas contribuições feitas na banca de qualificação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais pela qualidade das aulas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter financiado este trabalho.

Meus sinceros agradecimentos.

O *nordestino* é, antes de tudo, um forte.

(Euclides da Cunha, Os Sertões, Parte II, Capítulo III)

MEDEIROS, Carlos Gabriel Sardinha de. **Do Cinema Novo à Política Nacional de Cultura: a representação dos nordestinos do Brasil sob o olhar de Nelson Pereira dos Santos (1960-1980)**. 2020. 174 folhas. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Franca, 2020.

RESUMO

Nelson Pereira dos Santos foi um cineasta paulistano que marcou a história do cinema brasileiro por produzir filmes com os quais discutiu a realidade social e política do país. Militante do PCB durante os anos 1950, se engajou em importantes movimentos cinematográficos, entre eles o Cinema Novo, conhecido nos anos 1960 por inaugurar uma nova estética e uma nova forma de produção de filmes, consideradas autenticamente nacionais, e por representar a nação e o povo brasileiro com base na crítica às desigualdades sociais do país. A partir de 1964, com a tomada do poder pelas Forças Armadas, o país entrou em um período marcado pela modernização da sociedade e pela violência de Estado, e o Cinema Novo passou a ser considerado um foco de oposição artística e política ao novo governo. Diretor de uma vasta lista de filmes, Santos dirigiu obras em que discutia a identidade do povo brasileiro, entre elas, *Vidas Secas* (1963), *O amuleto de Ogum* (1974) e *Tenda dos Milagres* (1977), tomaram a população e a cultura popular nordestina como representantes do povo e da cultura nacional. A partir dessas três obras, com este estudo procuraremos compreender as variações do modo que o cineasta representou o povo e a cultura popular nordestina, considerando as mudanças sociais, econômicas e políticas do país, bem como as transformações pessoais de Nelson Pereira dos Santos entre os anos 1960 e 1980.

Palavras-chave: Nelson Pereira dos Santos; cinema nacional; representação; identidade nacional; ditadura militar.

MEDEIROS, Carlos Gabriel Sardinha de. **From *Cinema Novo* to the National Culture Policy: the representations of Brazilian Northeasterners under Nelson Pereira dos Santos' look (1960-1980)**. 2020. 174 pages. Master's Thesis (History) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Franca, 2020.

ABSTRACT

Nelson Pereira dos Santos was a São Paulo filmmaker who marked the history of Brazilian cinema by producing films with which he discussed the social and political reality of the country. Militant of the Brazilian Communist Party PCB during the 1950s, he engaged on important cinematographic movements, including Cinema Novo, known in the 1960s for inaugurating a new aesthetic and a new form of film production, considered authentically national, and for representing the nation and the Brazilian people based on criticism of the country's social inequalities. In 1964, with the seizure of power by the Armed Forces, the country started a period characterized by the modernization of society and state violence, and Cinema Novo came to be considered a focus of artistic and political opposition to the new government. Director of a vast list of films, Santos discussed the identity of the Brazilian people, including *Vidas Secas* (1963), *O amuleto de Ogum* (1974) and *Tenda dos Milagres* (1977), which took over the culture and Northeastern people as representatives of the people and national culture. From these three works, this study will try to understand the variations of the way the filmmaker represented the Northeastern people and its popular culture, considering the social, economic and political changes in the country, as well as the personal transformations of Nelson Pereira dos Santos between the 1960s and the 1980s.

Key-words: Nelson Pereira dos Santos; national cinema; representation; national identity; military dictatorship.

MEDEIROS, Carlos Gabriel Sardinha de. **Del Cinema Novo hacia la Política Cultural Nacional: la representación del pueblo del noreste de Brasil bajo la mirada de Nelson Pereira dos Santos (1960-1980)**. 2020. 174 hojas. Disertación (Maestría em Historia) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Franca, 2020.

RESUMEN

Nelson Pereira dos Santos fue un cineasta paulista que marcó la historia del cine brasileño tras producir películas con las cuales debatió acerca de la realidad social y política del país. Militante del PCB durante la década de 1950, hizo parte en importantes movimientos cinematográficos, incluyendo el Cinema Novo, conocido en la década de 1960 por inaugurar una nueva estética y forma de producción cinematográfica, considerada auténticamente nacional, y por representar la nación y el pueblo brasileño basado en la crítica a las desigualdades sociales del país. Desde 1964, con la toma del poder por las Fuerzas Armadas, el país ingresó en un período conocido por la modernización de la sociedad y por la violencia estatal, y el Cinema Novo se convirtió en foco de oposición artística y política al nuevo gobierno. Director de una amplia lista de películas, Santos dirigió obras en las que discutió la identidad del pueblo brasileño, incluyendo *Vidas Secas* (1963), *O amuleto de Ogum* (1974) y *Tenda dos Milagres* (1977), que se apoderaron de la población y de la cultura del Noreste como representantes de la gente y de la cultura nacional. A partir de estos tres trabajos, con este estudio buscaremos comprender las variaciones en la forma con la cual el cineasta representó a las personas y la cultura popular del Noreste de Brasil, considerando los cambios sociales, económicos y políticos del país, así como las transformaciones personales de Nelson Pereira dos Santos entre 1960 y 1980.

Palabras clave: Nelson Pereira dos Santos; cine nacional; representación; identidad nacional; dictadura militar.

Sumário

<i>Introdução</i>	4
 <i>Capítulo 1</i>	23
<i>Vidas Secas</i> e a representação do povo brasileiro	23
1.1 A cultura popular e a identidade nacional	23
1.2 O nacional-desenvolvimentismo e o nacional-popular.....	34
1.3 “A (re)invenção do Nordeste” em <i>Vidas Secas</i>	40
 <i>Capítulo 2</i>	59
<i>O amuleto de Ogum</i> ante a reorganização do Estado.....	59
2.1. INC e AI-5: o cerco à produção cinematográfica independente	59
2.2. Os efeitos do “Milagre Econômico”: Embrafilme e consolidação do regime:	74
2.3. Do sertão à cidade: a representação dos migrantes nordestinos no cinema	82
 <i>Capítulo 3</i>	111
<i>Tenda dos Milagres</i> : a padronização do “homem brasileiro”	111
3.1 Política Nacional de Cultura: uma proposta para o “ser brasileiro”	111
3.2 Sincretismo e diversidade: formação cultural do Brasil em <i>Tenda dos Milagres</i> ..	123
 Considerações finais	145
 Referências bibliográficas	154
FONTES (FILMES).....	154
ESTUDOS	154
 ANEXOS	162

Introdução

Cinema brasileiro na verdade será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso em meio a todo o atraso e a toda a exploração impostos pelas forças da reação.¹

Essa declaração dada por Nelson Pereira dos Santos em 1951, em artigo escrito para a revista *Fundamentos*, descreve bem o caminho que parte dos cineastas brasileiros seguiria nos anos seguintes. Ele, que naquele ano ainda não dirigira nenhum filme, mas teria participação na produção de *Juventude*², demonstrava um grande interesse pela sétima arte e participava, como assistente de direção, da produção de *O Saci*, filme dirigido por Rodolfo Nanni e lançado em 1953. Essas duas obras foram fundamentais para a carreira de Nelson a primeira por apresentar sua afinidade com outros artistas e intelectuais de esquerda, membros do PCB, como ele, e a segunda por ser uma produção baseada na obra de Monteiro Lobato, autor progressista de grande peso na literatura nacional e no debate sobre a identidade cultural brasileira.

Nelson Pereira dos Santos³ nasceu em São Paulo em 22 de outubro de 1928 e logo na juventude teve contato com a política e com as artes. Em 1944 ingressou no Colégio do Estado Presidente Roosevelt, que naquela época era considerado um “celeiro de politização e de formação cultural das pessoas”⁴, uma vez que havia uma forte atuação do Partido Comunista Brasileiro lá. Isso incentivou o futuro cineasta a ser um dedicado militante comunista, mesmo nos períodos em que o partido era considerado ilegal.⁵

¹ SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema brasileiro. Apud SANTOS, Nelson Pereira dos. Caiçara – negação do cinema brasileiro. In: *Fundamentos*, n. 17, jan. 1951, p. 45.

² Documentário partidário, com influência direta do PCB, o filme tem duração de 45 minutos e trata sobre os jovens trabalhadores de São Paulo. Foi preparado para ser enviado ao Festival da Juventude de Berlim em 1950. Nesse filme amador, Nelson contou com a ajuda de Mendel Charatz, estudante de engenharia que dispunha de uma distribuidora de filmes estrangeiros e um laboratório em um porão da avenida Angélica, o que tornou possível a elaboração desse trabalho. Informação retirada do artigo: **Dos sonhos às cenas do Brasil**, publicado em forma digital pela *Revista Fapesp*. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/2010/01/19/dos-sonhos-as-cenas-do-brasil/>. Acesso em: 20/12/2019. p. 35.

³ Nelson foi o filho mais novo de Angelina Binari dos Santos, dona de casa descendente de italianos, e do alfaiate Antônio Pereira dos Santos e teve três irmãos: Saturnino, Maria Antonieta e José Pereira dos Santos.

⁴ SALEM, Helena, op. cit. p. 36.

⁵ O Partido Comunista Brasileiro foi fundado em março de 1922, porém já em junho do mesmo ano foi considerado ilegal pelo então presidente do Brasil, Epitácio Pessoa. Em janeiro de 1927, recuperou a legalidade; no entanto, em agosto do mesmo ano, voltou a ser ilegal e passou a atuar de forma “semiclandestina” por meio do Bloco Operário Camponês até ser desarticulado completamente durante o governo de Getúlio Vargas. Em 1945, em meio ao processo de redemocratização do país, o PCB retornou

Durante os anos 1940, Nelson, que desde a infância mostrou interesse pela literatura brasileira e por cinema, passou a frequentar cineclubes que promoviam debates sobre os filmes considerados clássicos do cinema mundial da época, o que também contribuiu para sua formação cinematográfica e para estar em contato com outros interessados em produzir essa arte ainda incipiente no país. Mesmo tendo o desejo de fazer cinema, Santos, aos 18 anos, ingressou na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, onde seguiu em sua militância política e vinculou-se a grupos de teatro, literatura e pintura, desenvolvendo, assim, uma forte ligação com diversos futuros artistas até formar-se em 1952.

Os anos 1950 foram decisivos na vida de Nelson Pereira dos Santos e para o cinema brasileiro como um todo. Foi a partir dessa década que a produção cinematográfica nacional passou a contar com ideias e propostas de crescimento sólidas e organizadas. A criação da Associação Paulista de Cinema, em 1951, foi uma das formas de organização e mobilização dos cineastas para debaterem o futuro do cinema no país. Nos Congressos de Cinema, realizados em 1951 com representantes de São Paulo, e de 1952 e 1953, de abrangência nacional, foram discutidas, por exemplo, a conquista do mercado interno, as facilidades para a compra de equipamentos e para o financiamento de produções nacionais e a promoção de filmes com conteúdo nacionalista, o que também gerou a discussão sobre como a cultura brasileira seria representada nas telas.⁶ No I Congresso Paulista, Nelson apresenta a tese “O problema do conteúdo no cinema brasileiro”, “considerando a temática de caráter nacional um ‘fator decisivo para a conquista do mercado’”⁷. Ou seja, desde então, ele já demonstrava preocupação com a conquista do mercado consumidor interno e, é claro, com a importância do conteúdo da obra, que deveria ser autenticamente nacional.

O contexto político e cultural dos anos 1950 foi fundamental para o amadurecimento das ideias de Santos, as quais se materializariam em sua primeira obra como diretor, *Rio, 40 graus* (1955). Com esse filme, o cineasta procurou abandonar de vez o modelo mercadológico das chanchadas, que apresentava bons resultados em relação ao público, vivendo seu apogeu, e um humor debochado, parodiando o cinema de

à legalidade; porém, em 1947 o governo Dutra decidiu romper relações com a União Soviética e novamente declarou a extinção do partido em território brasileiro, iniciando mais um longo período de clandestinidade.

⁶ RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais** (anos 50/60/70). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 15-21.

⁷ BERNARDET, J-C; GALVÃO, M. R. Cinema – repercussões em caixa de eco ideológica, col. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983, p. 74-75.

Hollywood. Nelson, já oposto à ideia de produção nos moldes hollywoodianos e das chanchadas, colocou em prática as propostas do Neorrealismo italiano⁸, que era considerado uma via alternativa às grandes produções dos Estados Unidos, voltadas ao mercado e à promoção do capitalismo, e ao cinema soviético, que dispunha de fartos recursos estatais. Portanto vemos que:

Diferente das décadas predecessoras, o decênio em pauta marcava o incremento da produção cultural brasileira. Assim, Nelson Pereira, que estava ligado ao grupo da *Fundamentos* – revista de cultura geral que agregava escritores que se posicionavam em defesa de um cinema brasileiro nacional e popular –, concebia como cinema nacional àquele que através da tela se pudesse reproduzir a vida, as aspirações do “povo brasileiro”, fosse ele de qualquer região do país, que buscasse o progresso em meio a todo o atraso e exploração no qual o país estava imerso.⁹

Em *Rio, 40 graus*, Santos aliou o modelo de produção inovador do Neorrealismo à representação do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, colocando nas telas de cinema uma crítica clara e direta às mazelas enfrentadas por parte dos moradores da então capital do país. Com esse filme, Nelson inaugurou uma nova forma de produzir cinema no Brasil e foi considerado por muitos historiadores e críticos de cinema um dos precursores do Cinema Novo, movimento de grande prestígio nacional e internacional e que revolucionou o cinema brasileiro nos anos 1960.

A partir da segunda metade da década de 1950, a classe cinematográfica se encontrava cada vez mais mobilizada e organizada e intensificava as reivindicações por estímulos estatais ao setor e por leis que protegessem e garantissem a manutenção da produção nacional, entre outras demandas que contribuíssem para o seu desenvolvimento. O debate sobre como a cultura brasileira deveria ser representada no cinema teve duas vertentes principais. Segundo José Mário Ortiz Ramos, esses dois grupos surgiram nos

⁸ Originado na Itália, no período do pós-guerra, o Neorrealismo teve como marco inicial a primeira exibição de *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini. O movimento abandonou a utilização de estúdios e buscou se integrar à paisagem italiana do pós-guerra e, dessa maneira, apresentar os problemas de natureza social, política e cultural pelos quais os italianos passavam naquele período. De maneira crítica, o movimento objetivou produzir um cinema antiburguês, com caráter de denúncia à situação que o país se encontrava após a Segunda Guerra Mundial, partindo do cotidiano da população. Segundo Nelson P. dos Santos, o Neorrealismo “era uma lição de produção, não de conteúdo [...]”, [baseada] na ideia de que qualquer um, sem grandes estrelas e sem tecnologia sofisticada, podia fazer filmes; assim se espalhou pelo mundo, incluindo os Estados Unidos” (Trecho retirado do artigo: **Dos sonhos às cenas do Brasil**, publicado em forma digital pela *Revista Fapesp*. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/2010/01/19/dos-sonhos-as-cenas-do-brasil/>. Acesso em: 20/12/2019. p. 32).

⁹ ANDRADE, Ana Paula. **De Vidas Secas a Memórias do Cárcere**: um percurso de Nelson Pereira dos Santos. 187 p. Dissertação (mestrado em História), Universidade Estadual Paulista, Franca, 2007. p. 34.

anos 1950 e mantiveram-se nas duas décadas seguintes de maneira conflituosa por defenderem posições opostas acerca do desenvolvimento da indústria do cinema: por um lado havia um grupo que o autor denomina “industrialista-universalista”, composto por cineastas paulistas, como Cavalheiro Lima, Flávio Tambellini e Jacques Deheinzeln, associados às produções da Vera Cruz¹⁰ e defensores da industrialização nos moldes mercadológicos e atrelada ao capital estrangeiro, mesmo que com conteúdo autenticamente brasileiro; por outro, havia o grupo dos “nacionalistas”, que em sua maioria passaram a fazer parte do Cinema Novo, como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Esses dois grupos se alternaram à frente de órgãos e instituições que dialogavam com o governo para a elaboração de projetos e políticas para o campo cinematográfico.¹¹ Ao longo dos anos 1950, o grupo paulista (isto é, os “industrialistas-universalistas”) conseguiu estabelecer maior aproximação com os governos do período, o que resultou, por exemplo, na presença de alguns de seus cineastas no Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica¹² (GEIC), criado em 1958. Em contrapartida, os “nacionalistas” entendiam que o desenvolvimento do setor cinematográfico brasileiro deveria se dar de maneira independente, seguindo uma perspectiva de desenvolvimento autônomo. É na proposição de novas bases para o “cinema independente” que surge o Cinema Novo. Vale ressaltar, porém, que para os “independentes” a industrialização era necessária “para o bem comum do cinema brasileiro”, mas deveria escapar das formas de produção das grandes companhias.¹³

Em artigos publicados na revista *Fundamentos*, que era vinculada à intelectualidade comunista de São Paulo – entre os membros da publicação estavam outros artistas e futuros cineastas que seriam membros do Cinema Novo, como Alex Viany –, Santos centrava ataques à Vera Cruz, especialmente ao seu modelo de produção, ao mesmo tempo que defendia a afirmação da identidade cultural brasileira no cinema. A jornalista Helena Salem, autora do livro *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*, comenta a atuação do cineasta na revista:

¹⁰ A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi um estúdio cinematográfico localizado em São Bernardo do Campo (SP), que produziu cerca de 40 filmes entre 1949 e 1954. O elevado custo de produção devido à alta qualidade das obras, e as dificuldades na inserção de seus filmes no mercado, foram fatores que levaram os produtores brasileiros a elaborarem propostas de proteção e inserção dos filmes nacionais ao mercado interno.

¹¹ RAMOS, José Mário Ortiz, op. cit. p. 51-52.

¹² Subordinado ao Ministério da Educação e Cultura, o GEIC foi um dos Grupos de Trabalho, de Estudo e Executivos criados pelo governo Juscelino Kubitschek para impulsionar o projeto desenvolvimentista do Plano de Metas, caracterizando a chamada “administração paralela”, em um momento de crescente internacionalização e dependência da economia brasileira.

¹³ RAMOS, José Mário Ortiz, op. cit. p. 28.

Em termos práticos, não se propunha o fim da Vera Cruz – apenas a sua mudança. Porque, para aqueles jovens paulistas de esquerda envolvidos com o cinema, ela não só podia tornar-se um grande mercado de trabalho, como, se transformada, a possibilidade de viabilizar um projeto de cinema brasileiro.¹⁴

Esse projeto seria baseado na ideia de superação da dependência cultural do país em relação aos países europeus e aos Estados Unidos. Essa autonomia do Brasil em relação a outros países também foi um tema de grande destaque nos anos 1950, não apenas na cultura, mas também na economia e na política.

Estudos e artigos de cineastas brasileiros sobre a produção cinematográfica brasileira dos anos 1950 e 1960, como os de Alex Viany, Glauber Rocha e Paulo Emílio Salles Gomes, expuseram as características do cinema nacional e as dificuldades estruturais que o Brasil tinha para o desenvolvimento do cinema.¹⁵ Os textos deixavam clara a “situação colonial” do cinema por ser dependente técnica e teoricamente tanto do Estado como de investimentos estrangeiros. Também constataam que o próprio país carecia de estrutura necessária para o bom funcionamento e o desenvolvimento da indústria cinematográfica. Segundo eles, era preciso que todos os setores – produção, distribuição, projeção e indústrias técnicas – estivessem bem organizados no país. Para Salles Gomes, até mesmo a crítica cinematográfica brasileira se encontrava nessa “situação colonial” por criticarem os filmes nacionais os comparando com películas estrangeiras.¹⁶

Para Santos e a maioria dos cineastas de esquerda, especialmente os que participariam do Cinema Novo, era a realidade e o povo brasileiro que deveriam aparecer nas telas, o que significava mostrar o próprio subdesenvolvimento, que seria representado pela situação precária que grande parte da população brasileira vivia. O subdesenvolvimento deveria ter representação tanto na forma de produção dos filmes quanto em seu conteúdo. À maneira simples de produção, com a utilização de poucos recursos e equipamentos e uma equipe reduzida, era somada a ideia de “ida ao povo”, isto é, a proposição de um estudo sociológico sobre a população das diferentes regiões do país

¹⁴ SALEM, Helena, op. cit. p. 86.

¹⁵ Para mais informações, consultar: VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993. 148 p.; ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981. 472 p.; GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória do subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. 101 p.

¹⁶ DEBS, Sylvie. 1953-1973: **Na margem do Estado, o nascimento da crítica cinematográfica**. In: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (org.). **Intelectuais e Estado**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 215.

e a utilização de elementos da cultura popular – a partir de uma leitura marxista e nacionalista. Essa seria a “verdadeira” representação do povo brasileiro nas telas. Com esses artistas, foi intimamente ligada à miséria, à fome, às injustiças e às desigualdades sociais presentes no país, o que ficou conhecido posteriormente como a *Estética da Fome*¹⁷, uma estética cinematográfica autenticamente brasileira que mostrava o “Brasil real”, ligado à realidade da população mais pobre; assim, a própria precariedade técnica se transformou em uma forma de expressão que se opôs ao padrão técnico e estético do cinema de Hollywood e da paulista Vera Cruz.

Mesmo que tenha sido cunhada “oficialmente” somente em 1965, essa nova estética já estaria presente em filmes como *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira, e *Barravento* (1962), de Glauber Rocha,¹⁸ já que ambos tinham a intenção de produzir uma obra que pudesse transmitir a realidade de maneira simples, utilizando atores não profissionais e tendo como tema o cotidiano de cidadãos comuns.

Pela primeira vez, a reivindicação de um mercado nacional vem junto com a denúncia do modelo americano. Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos inauguram essa corrente influenciados pelo Neorrealismo italiano e pelas referências à concepção cinematográfica elaborada por André Bazin. [...] Com a eclosão do Cinema Novo, o cinema brasileiro tem uma nova concepção ideológica do ato de fazer cinema: a ‘realidade’ brasileira, e não mais sua idealização, deve ser mostrada na tela.¹⁹

Devido ao momento conturbado em que o país se encontrava, Marcelo Ridenti, em suas obras *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*²⁰ e *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*²¹, entende que parte da

¹⁷ Termo cunhado por Glauber Rocha em um artigo-manifesto denominado *Estétyka da Fome*, publicado pelo cineasta em 1965 na *Revista Civilização Brasileira* (n. 3, julho de 1965), em que o autor faz uma crítica à produção artística comercial e exalta as obras do Cinema Novo por se oporem a esse modelo e por inaugurarem uma estética nova, que apresentará ao público “a consciência de sua própria miséria”. Para mais informações, consultar: ROCHA, Glauber. *Eztétyka da fome*. In **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

¹⁸ *Rio, 40 graus* é considerado por alguns autores como Ismail Xavier (2001, p. 16) um filme que representa o “proto-Cinema Novo”, uma vez que serviu de inspiração para os cineastas brasileiros que mais tarde pertenceriam ao movimento. Já *Barravento* foi o primeiro filme de Glauber Rocha e nele há diversos traços do Neorrealismo. Considerado um filme já da primeira fase do Cinema Novo, *Barravento* conta com a presença de Nelson P. dos Santos, que realizou edição final da obra.

¹⁹ DEBS, Sylvie, op. cit. p. 222.

²⁰ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora Unesp, 2010. 188 p.

²¹ Idem. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000. 458 p.

classe artística brasileira do momento estava imersa em uma “estrutura de sentimento”²², romântica-revolucionária, caracterizada pelo “combate da esquerda armada às manifestações político-culturais na música, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura”, o que os levava a valorizar, em suas produções, a vontade de transformação social e a “idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do coração do Brasil, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista”.²³ Nos anos 1960, os cinemanovistas foram referência na “reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução”,²⁴ a qual, segundo eles, ocorreria por meio da educação e da politização da população mais pobre e pela conscientização da classe média acerca dos entraves que impediam o desenvolvimento econômico e social, quais sejam, como o latifúndio, o imperialismo e a acumulação de capital.

Nos primeiros anos após a tomada do poder pelas Forças Armadas em 1964, as obras do movimento se tornaram símbolo de resistência artística contra processo de modernização conservadora²⁵ da sociedade ao fazerem críticas diretas ao novo governo, colocando-o como um regime autoritário que agia com interesses contrários ao povo mais pobre. No entanto, com a consolidação do regime militar e o recrudescimento da censura e da violência de Estado, marcado pela decretação do Ato Institucional número 5 (AI-5), em 1968, a brasilidade romântico-revolucionária entra em declínio, e as produções de artistas de esquerda, a partir de então, passaram por uma transformação em sua linguagem. Nas produções cinematográficas, ocorreu um afastamento das ideias de revolução, ao menos de modo explícito, e os cineastas partiram para uma linguagem cujas críticas ao governo apareciam de maneira alegórica e irônica, uma forma de contornar censura. Ao longo dos anos 1970, os governos militares procuraram aparelhar a produção cinematográfica por meio da criação da Embrafilme²⁶ e de outros órgãos de incentivo e

²² Ridenti (2010) utiliza o conceito “estrutura de sentimento” de Raymond Williams para compreender o momento artístico vivido no Brasil nesse período. Entendemos a estrutura de sentimento de um período como as práticas sociais e os hábitos mentais que se coordenam com as formas de produção e organização socioeconômica, estruturadas quanto ao sentido e possíveis a partir da experiência.

²³ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 24.

²⁴ Ibid. p. 89.

²⁵ Entendemos a modernização conservadora no Brasil como um processo de modernização e industrialização da sociedade fomentado pela burguesia e pelas oligarquias rurais e amparado por reformas políticas conservadoras e reacionárias.

²⁶ A Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) foi criada em 1969 como uma extensão do INC. Tinha a função de fomentar a produção e a distribuição de filmes nacionais por meio de financiamento e coprodução com os cineastas. Seus recursos eram provenientes da Lei de Remessa, um imposto cobrado para filmes estrangeiros serem exibidos no país.

controle a fim de enfraquecer a produção crítica e “institucionalizar” os cineastas por intermédio de financiamentos à suas produções.

Se nos anos 1950 esse novo cinema que estava em fase gestacional – e Nelson aparecia como um de seus principais porta-vozes – chamava atenção para a realidade das favelas e dos trabalhadores das grandes cidades brasileiras, a partir dos anos 1960 o ponto central da discussão passou ser o meio rural. Influenciados pelo sucesso da Revolução Cubana em 1959, movimento nacional e democrático que teve início no campo²⁷, e entendendo que a burguesia nacionalista teria um papel fundamental para o desenvolvimento do país, inclusive na área da cultura e para a própria “revolução brasileira”, os cinemanovistas, agora mais articulados como grupo, diminuíram as críticas direcionadas à burguesia e às condições de vida do operariado e dos moradores de favelas, passaram a produzir obras cujo foco era denunciar o latifúndio e a vida miserável a que grande parte da população do campo estava sujeita e expuseram as arbitrariedades existentes no interior do país, temas praticamente intocados pela produção cinematográfica brasileira até então. Já nos anos 1970, com a indústria cultural se consolidando no Brasil e os militares ampliando as formas de controle da produção, a cinematográfica se tornou mais mercadológica e os cineastas se sentiam obrigados a diminuir suas críticas ao governo – ou camuflá-las para passar pelos censores. Mas mesmo que de maneira alegórica, com obras carregadas de ironias e metáforas, ainda foram produzidos filmes que condenavam a forma com que os militares governavam, a falta de democracia e a violência de Estado e denunciavam as arbitrariedades e desigualdades existentes no país.

Esses cineastas queriam representar o Brasil sob a ótica do “miserabilismo”²⁸, em que a fome e a violência teriam grande destaque, e o Nordeste, mais especificamente o sertão nordestino, apareceu como o espaço favorito para os cinemanovistas expressarem o subdesenvolvimento brasileiro. Segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, os cineastas do Cinema Novo buscaram no Nordeste não apenas as raízes do povo brasileiro, mas também o sentimento de revolta dos cangaceiros e beatos que ali viveram, para inspirar e difundir o sentimento revolucionário em seu público.²⁹ Ao contrário dos

²⁷ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora Unesp, 2010. p. 125.

²⁸ ROCHA, Glauber. Eztétyka da fome. In **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 63-67.

²⁹ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p. 312.

filmes produzidos anteriormente, que tinham essa região como tema de fundo, mas que, em linhas gerais, eram adaptações do *western* norte-americano em solo brasileiro,³⁰ os cinemanovistas, inspirados no Neorrealismo italiano e na literatura brasileira produzida nos anos 1930, trouxeram um olhar crítico às desigualdades sociais e à situação de fome e pobreza presente no local.

Desde o início do movimento, os cineastas do Cinema Novo buscaram denunciar a realidade e a pobreza em que parte da população do Brasil vivia, utilizando a dicotomia entre as regiões desenvolvidas e subdesenvolvidas. Desse modo, o Nordeste se tornou o cenário ideal para representar o polo atrasado, especialmente pelo fato de existir uma vasta obra literária acerca dessa região que foi utilizada como referência para a construção das imagens e das narrativas nos filmes. A descrição do espaço nordestino feita em obras como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos,³¹ foi utilizada para (re)construir uma imagem já conhecida e presente na memória de grande parte dos brasileiros. A forma de produção dos filmes, baseada no modo do Neorrealismo e da *Nouvelle Vague* francesa³², e seu conteúdo – basicamente um chamado à revolução brasileira, que, segundo os cineastas, poderia acontecer a qualquer momento – fizeram com que fosse difundida em todo o mundo uma imagem do Nordeste em que a violência, a fome, a seca e a morte estavam sempre presentes:

³⁰ Como exemplos de filmes que se passam no Nordeste produzidos até 1960 temos *O primo do cangaceiro* (Mario Brasini, 1955), *A morte comanda o cangaço* (Carlos Coimbra, 1960) e *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953). Com esses filmes podemos observar que o cangaço já era considerado um elemento da cultura nacional e a figura do cangaceiro se popularizava entre os filmes de ação brasileiros. A respeito de *O cangaceiro*, de Lima Barreto, vale notar que esse foi o primeiro filme a receber um prêmio no Festival de Cannes, sendo o melhor filme de aventura de seu ano. Sendo assim, foi responsável por levar aos espectadores de todo o mundo a figura do cangaceiro brasileiro. O filme foi gravado em Vargem Grande do Sul, no interior do estado de São Paulo, no entanto.

³¹ Ao procurar compreender como se deu a formação política e geográfica da região, Durval Muniz de Albuquerque Júnior afirma que o espaço geográfico que mais tarde viria a ser chamado de Nordeste foi representado primeiramente por meio da literatura produzida nas primeiras décadas do século XX. Esses romances denunciavam as condições de vida da população mais pobre que sofria com as épocas de seca e chamavam a atenção para a “decadência da sociedade patriarcal e sua substituição pela sociedade urbano-industrial” e a crise decorrente disso, que resultava na marginalização da região no âmbito nacional. Para mais informações, consultar: ALBUQUERQUE JR, op. cit. p. 123-137.

³² A *Nouvelle Vague* francesa foi um movimento cinematográfico iniciado no final dos anos 1950, mais especificamente em 1959, o qual apresentava um novo enfoque crítico para os filmes do pós-guerra. O movimento francês privilegiaria algumas temáticas relacionadas a questões existenciais e a discussão da liberdade individual do artista, por exemplo. Embora tenham sido influenciados pelo Neorrealismo italiano, seus diretores davam menos enfoque à vida social e política do país, dando mais ênfase à subjetividade do autor e à sua liberdade narrativa. Mas, assim como o movimento italiano, os cineastas franceses, também em oposição às megaproduções de Hollywood, optaram por realizar filmagens fora de estúdios, utilizando poucos equipamentos, além de equipe e elenco reduzidos. Os filmes e diretores de maior destaque são: *Os incompreendidos* (1959), de François Truffaut; *Hiroshima, meu amor* (1959), de Alain Resnais; e *O desprezo* (1963), de Jean-Luc Godard.

Não importava se não existiam mais no Nordeste cangaceiros e fanáticos se o que se chamou de coronelismo há muito se transformara; o que importa é a retomada destes mitos que permaneciam vivos na memória popular, na região e fora dela, e recolocá-los em outra estratégia discursiva para servir a outro fim político, chamar atenção para a necessidade de transformação social, e para isso, era necessário mostrar que nada mudara no Nordeste.³³

Nas palavras de José Mário Ortiz Ramos, autor da obra *Cinema, estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*, nessa “primeira fase do Cinema Novo”, os cineastas estavam imersos na ideia de “desalienação do público” e de “libertação nacional” por meio da cultura e da “colocação dos problemas nacionais no centro da cena, tendo como intuito transformações políticas”.³⁴ E continua:

É um momento importante de erupção de visões da cultura brasileira que procuram uma aproximação politizada com a cultura popular – mesmo que de forma equivocada e oscilando do paternalismo ao tradicionalismo –, forçam a relação entre intelectuais e classes populares, caracterizando um momento fundamental de colocação da questão nacional.³⁵

Essa obra é parte fundamental de nossa pesquisa, pois contribui para entendermos como se desenvolveram os processos estético-culturais no campo cinematográfico e sua articulação com as transformações políticas e sociais que ocorreram no Brasil entre os anos 1950 e 1970, quando a questão da identidade nacional era tema central nos debates entre intelectuais, artistas e o próprio governo. Ramos faz uma análise de diversos filmes produzidos nesse período, procurando compreender as determinantes sociais, a importância da postura política dos cineastas e suas relações com o Estado, de acordo com os variados projetos e políticas propostas para o desenvolvimento do campo cinematográfico.

Em um período conturbado como foram os anos 1960 e 1970, em que embates entre estéticas e ideologias convulsionavam a política e a produção artística em todo o mundo, Nelson Pereira dos Santos aparece como um personagem notável para compreendermos o debate sobre a identidade nacional e o papel da cultura nesse cenário

³³ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p. 308.

³⁴ RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 42.

³⁵ Ibid.

e como o desenvolvimento do cinema nacional foi importante para a construção de narrativas que tinham como objetivo dar forma ao que seria o “povo brasileiro”. Cineasta que, embora fosse pertencente ao Cinema Novo e um militante comunista ligado ao PCB, sempre conseguiu produzir filmes com certa autonomia, mesmo em momentos de maior repressão. Segundo Helena Salem, Nelson “é sobretudo ele mesmo, corre em faixa própria, desenvolvendo coerentemente uma trajetória iniciada anos antes, com uma dinâmica interna muito particular”.³⁶

Entendendo os nordestinos, especialmente os sertanejos, como representantes autênticos do povo por supostamente ainda não terem estabelecido um contato profundo com a modernidade urbano-capitalista, Nelson dirigiu três filmes colocando em evidência o papel dessa população e sua cultura no desenvolvimento do país que serão utilizados como fontes desta pesquisa: *Vidas Secas*³⁷, *O amuleto de Ogum*³⁸ e *Tenda dos Milagres*³⁹ são entendidos por nós como filmes que, por meio de sua narrativa e das diferenças na forma de produzi-los, além de jogarem luz às condicionantes políticas, sociais, econômicas e culturais que eram vigentes nos momentos de sua produção, desvendam o ponto de vista desse cineasta em relação ao Nordeste, à sua população e à cultura popular nordestina. Ora reiterando o discurso de décadas anteriores, o qual afirmava que a seca e, conseqüentemente, a fome e a miséria são os elementos que caracterizam essa região, ora entendendo sua cultura como legitimamente brasileira, uma vez que ali se encontrava uma enorme diversidade cultural, essas obras são de grande relevância por demonstrarem o entendimento de Nelson sobre qual seria o papel dos próprios artistas e intelectuais em meio ao desenvolvimento e à modernização do país, o processo de industrialização e transformação do cinema brasileiro e as diferentes formas que o governo lidou com a cultura e a produção artística brasileira, mais especificamente com o cinema.

Considerando o cinema uma importante ferramenta de análise da sociedade, a qual nos leva a compreender, por meio do estudo das representações presentes em um filme, processos de inclusão e exclusão da vida social, econômica e cultural dos indivíduos:

Vale dizer, o cinema é ‘produto da história’ – e, como todo produto, um excelente meio para observação do ‘lugar que o produz’, isto é, a sociedade que o

³⁶ SALEM, Helena, op. cit. p. 167.

³⁷ **VIDAS secas**. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Herbert Richers, 1963. 103 min. Disponível online. Acesso em: fev. 2017.

³⁸ **O amuleto de ogum**. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos, 1974. 112 min. Disponível online. Acesso em: jul. 2017.

³⁹ **TENDA dos milagres**. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes/Embrafilme, 1977. 148 min. Disponível online. Acesso em: ago. 2018.

contextualiza, que define sua própria linguagem possível que estabelece seus fazeres, que institui suas temáticas.⁴⁰

Sendo assim, o filme é um instrumento de análise do lugar que o produziu, sendo capaz de revelar imaginários, comportamentos e outros indícios que nos possibilitam a leitura de uma determinada realidade histórica.

A indústria cinematográfica brasileira, cujos polos de produção eram São Paulo e Rio de Janeiro, abriu a possibilidade de a situação de parte da população nordestina ficar visível aos olhos de espectadores nacionais e estrangeiros, mesmo em meio a forte censura e repressão. Nesse contexto, a cultura nordestina, ou seja, o cotidiano do sertanejo, a religião, o modo de falar e se vestir, foi objeto de estudo desses cineastas e representada de maneiras diversas, conforme as transformações políticas, econômicas, sociais e culturais que ocorreram no Brasil entre os anos 1960 e 1980.

O intuito dessa pesquisa não é analisar propriamente a estética e as técnicas utilizadas na produção dos filmes, embora sua compreensão seja importante, mas, sim, os enredos e como estes estão intimamente sintonizados com o contexto sociocultural em que estão inseridos. Também não vamos investigar cada obra como um produto fechado em si mesmo – isto é, a partir do exame das representações e do contexto de cada filme separadamente. Pelo contrário, entendemos que os filmes têm uma profunda relação entre si e nos permitem compreender as transformações tanto do pensamento de Nelson e das propostas do Cinema Novo e seus integrantes com o passar do tempo quanto da produção cinematográfica brasileira, que nesse período, assim como a própria sociedade, passou por um intenso processo de modernização e industrialização.. Além disso, as fontes nos permitem compreender como se deu o diálogo entre os cinemanovistas, entendidos como parte da classe intelectual e artística de esquerda, a cultura popular e as políticas culturais propostas pelo Estado para dar visibilidade ao “ser brasileiro”, o que, por sua vez, seria parte de uma estratégia de integração da população e de defesa da unidade nacional.

Ao posicionar o nordestino como o legítimo representante da identidade do brasileiro, Nelson colocou no centro do debate cultural uma população e uma região de baixíssima produção de obras cinematográficas no período, o que significa que as representações sobre o Nordeste eram de grande importância para construção de uma

⁴⁰ BARROS, José D’Assunção. Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. **Comunicação e sociedade**, São Bernardo do Campo, v. 32, n. 55. p. 175-202. Jan./jun. 2011. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/2324>>. Acesso em: jun. 2017. p. 180.

identidade nacional integrada, mas, sendo produzidas por não nordestinos, eram sujeitas a preconceitos e estereótipos, o que reproduzia a imagem de uma população violenta, “pré-moderna”, apegada à religião e que, por isso, não se adaptaria à modernidade.

O filme de referência do primeiro capítulo desta pesquisa é *Vidas Secas* (1963), que juntamente com *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, compõe a chamada “Tríade do Cinema Novo”, os três filmes mais representativos da primeira fase do movimento. Nesse filme, baseado na obra homônima de Graciliano Ramos, Nelson buscou revelar e denunciar a exploração do trabalho sobre os sertanejos nordestinos, caracterizados como passivos e alienados diante das arbitrariedades presentes em seu meio. A seca que castigava o sertão também é um elemento fundamental no filme, uma vez que, entendida como responsável pela miséria e pela fome na região, instigava o desejo de transformação social nos personagens.

A partir da análise da narrativa desse filme, podemos afirmar que a associação entre as características naturais do local somada ao comportamento dos personagens, que ora esperam um milagre passivamente, ora reagem de forma violenta a situações do cotidiano, indicam a presença de uma rebeldia característica do interior do Nordeste brasileiro que deveria ser resgatada, exaltada e difundida para que a revolução brasileira fosse possível. Porém, mesmo em um tom crítico aos abusos das autoridades e dos latifundiários, os nordestinos foram representados como um povo alienado, com forte apego à religião, e por isso seriam incapazes de promover sua própria transformação sociocultural e assim permaneceriam nessa mesma situação. Nesse sentido, também é demonstrado o olhar paternalista que os artistas do período tinham em relação ao povo, cabendo a eles conscientizar essa população e liderá-los rumo a uma revolução modernizadora e anticapitalista.⁴¹

O início dos anos 1960 é caracterizado pela efervescência política e cultural, em que os artistas experimentavam inovações nos processos de criação. Nelson, já muito prestigiado pelo sucesso de *Rio, 40 graus*, buscava consolidar uma nova forma de produção cinematográfica no Brasil conhecida como *cinema de autor*. Era uma inspiração trazida principalmente da *Nouvelle Vague* francesa. Com esses filmes, produzidos fora de estúdios, com baixo orçamento e com equipes pequenas, incluindo atores não profissionais, o autor – leia-se o diretor, quem também escreve o roteiro da obra – queria

⁴¹ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 43.

expressar de maneira “independente⁴²” seu ponto de vista a respeito do que é tratado na obra, utilizando uma linguagem fílmica capaz de evidenciar sua subjetividade, em uma clara oposição ao modelo das grandes produções de Hollywood. Com *Vidas Secas* também é perceptível a brasilidade romântico-revolucionária, que se encontrava no seu ápice nesse período, mas que entrou em declínio a partir de 1968.

Em 1966 foi criado o Instituto Nacional de Cinema⁴³ e, em 1969, a Embrafilme, que eram formas de controlar a crescente indústria cinematográfica e dialogar com os cineastas, que vinham ganhando cada vez mais notoriedade nos cenários nacional e internacional. Nesse período, ocorreu uma desarticulação política e estética entre os membros do Cinema Novo, uma vez que o governo passou a repreender artistas e intelectuais que produzissem obras consideradas “subversivas” pelo regime. Dois anos após o Golpe civil-militar de 1964, já estava explícita a intenção do governo de incentivar o desenvolvimento de um mercado cultural cuja produção e distribuição seriam controladas por órgãos estatais com o objetivo de estimular o sentimento nacionalista e a padronização da “cultura brasileira”. Nesse sentido, a cultura regional, ou ao menos elementos culturais que representassem a identidade de suas respectivas regiões, deveria estar presente nas obras de arte de modo que fosse incorporada ou identificada como parte da cultura nacional. Esses são alguns dos elementos que contribuíram para a transformação da forma de produção de Nelson, que, ao contrário de muitos artistas que preferiram o autoexílio em outros países, continuou no Brasil se adaptando ao novo contexto imposto.

O segundo capítulo terá como base a análise de *O amuleto de Ogum* (1974), que tem como personagem principal Gabriel, um migrante nordestino que, fugindo da violência do sertão, vai para Duque de Caxias, no Rio de Janeiro. Essa obra nos permite compreender as transformações teóricas e metodológicas às quais Nelson se submeteu para continuar sua produção dentro dos limites impostos pela censura e pelas novas diretrizes dos órgãos cinematográficos. Nesse filme, o diretor retoma as preocupações

⁴² Cabe ressaltar que, segundo Ramos, curiosamente as obras produzidas pelos cinemanovistas, os quais se diziam “independentes”, entre o fim dos anos 1950 e o início dos 1960, eram financiadas pelo Banco do Estado e utilizavam recursos e equipamentos de grandes estúdios, como os da falida Vera Cruz. Para mais informações, consultar RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais** (anos 50/60/70). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 29.

⁴³ O Instituto Nacional de Cinema (INC) foi criado em 1966. O órgão subordinado ao MEC surgiu como um projeto gestado pelo GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica) com o objetivo de centralizar a administração do campo cinematográfico, criar normas e recursos, além de regulamentar a importação de filmes. Cineastas ligados ao Cinema Novo se posicionaram contrários à criação do órgão criticando, por exemplo, sua política aberta ao capital estrangeiro.

com a cultura popular, procurando eliminar o caráter paternalista presente na relação entre artistas e intelectuais e o povo no início dos anos 1960, e coloca a cultura popular, e não mais os artistas, como o principal elemento de conscientização. Além disso, diferentemente de *Vidas Secas*, com esse filme, Nelson buscou apreender a nova realidade dos brasileiros, agora em uma sociedade mais modernizada e urbana, a partir do questionamento das consequências da migração nordestina ao Sudeste.

Segundo José M. O. Ramos, a mudança ocorrida nas produções de Nelson a partir da década de 1970 indicava a crise do projeto cinemanovista do início dos anos 1960, a de se colocarem com a missão de conscientizar e traduzir as demandas das classes populares. Essa obra, no entanto, não significou uma ruptura com o antigo projeto, mas uma transformação da maneira de realizar a busca pelo “homem brasileiro”, latente no início do Cinema Novo. Segundo o autor, “naquele momento já estava bem clara a necessidade de colocar em xeque as certezas dos cineastas, como também estava claro um deliberado abandono do paternalismo”.⁴⁴ Em *O amuleto de Ogum*, a umbanda, por exemplo, é entendida como elemento inerente à cultura popular nordestina e, por isso, deveria ser valorizada, o que representa uma enorme diferença em relação ao entendimento de Nelson sobre a religião em *Vidas Secas*.

Por fim, a fonte de referência de nosso terceiro e último capítulo é *Tenda dos Milagres* (1977). Nesse filme, Nelson Pereira dos Santos, ainda comprometido em colocar o povo na tela e preservar a identidade cultural dos brasileiros, põe a miscigenação como o processo fundamental para a formação sociocultural da Bahia e do Brasil. O tema central do filme é a desigualdade entre brancos e negros, representada pelo conflito entre a cultura negra, ligada ao candomblé e marginalizada nos meios intelectuais e sociais, e a cultura branca, que se impõe de forma violenta a toda a população.⁴⁵ Santos coloca o personagem principal, Pedro Archanjo, um “mestiço”, como o “herói brasileiro”, identificando o povo como fruto da miscigenação, que é vista de forma mais acentuada na Bahia, mas que é colocada em segundo plano por parte das elites e autoridades. Assim vemos que, mesmo com a mensagem de exaltação da cultura negra e nordestina e da

⁴⁴ RAMOS, José Mário Ortiz, **Cinema, Estado e lutas culturais** (anos 50/60/70). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 129.

⁴⁵ A narrativa do filme é dividida entre passado e presente: No “passado”, início do século XX, Pedro Archanjo luta para que sua teoria, que aponta a miscigenação e a cultura negra como as bases da cultura baiana, seja aceita nos meios intelectuais. Já no “presente”, um famoso intelectual estrangeiro chega ao Brasil à procura de referências a Pedro Archanjo, que, no entanto, é desconhecido por praticamente toda a população brasileira.

diversidade cultural brasileira, o cineasta a coloca, de maneira extremamente crítica, como sendo marginalizada e criminalizada pela “cultura dominante”.

Com este filme, percebemos que, por mais que Nelson se submetesse às condicionantes impostas pelo governo, por meio da Embrafilme, o fez de maneira extremamente crítica. A partir de 1975, o Estado passa a agir diretamente na produção cinematográfica do país, por meio da Política Nacional de Cultura (PNC), com o objetivo de controlar e convergir o campo artístico em direção à padronização da identidade cultural e política dos brasileiros. Nas diretrizes do documento, a diversidade regional e cultural do Brasil aparecia como a essência da identidade nacional, sendo, portanto, o ponto central das representações sobre o povo brasileiro. Vale ressaltar que durante o governo do general Emílio Médici (1969-1974) já era possível observar a formulação e a propagação da ideia de “cultura brasileira” e de “nação brasileira” em termos totalizantes, ou seja, inicia-se um processo de padronização nacional do “ser brasileiro”, possível especialmente pela expansão e pela modernização dos meios de comunicação em massa e pelas transformações estruturais nos órgãos relacionados às políticas culturais. Segundo Ramos, nesse período foi

[...] criado um organismo centralizador como o DAC (Departamento de Assuntos Culturais), ao qual se subordinam museus, bibliotecas e o Serviço Nacional de Teatro e se vinculariam, resguardada sua autonomia, o INC e a Embrafilme (e posteriormente a Funarte, criada em 1975). O Estado assumiu, assim, gradativamente o papel de organizador da cultura.⁴⁶

Dessa maneira, conforme o crescimento da indústria cultural no país, o governo federal colocava em prática a difusão de uma “identidade nacional e harmoniosa a nível simbólico” que atendia a seus interesses de unificar a nação culturalmente. Além disso, promovia um sentimento ufanista em parte dos cineastas, que passaram a defender radicalmente a “cultura nacional” contra a “invasão estrangeira”.⁴⁷ Em 1975, o governo Ernesto Geisel buscou concretizar esse projeto por meio da PNC, aperfeiçoando e regulando a dominação política do Estado sob os produtores culturais, a qual até então era realizada por meio da coerção. No documento, a cultura passou a ser considerada um elemento fundamental para a segurança e o desenvolvimento socioeconômico do país, e os debates acerca da nacionalidade e da identidade nacional, presentes nos meios artísticos e intelectuais, tornaram-se tutelados pelo Estado.

⁴⁶ RAMOS, José Mario Ortiz, op. cit. p. 108-109.

⁴⁷ Ibid. p. 111.

Na segunda metade dos anos 1970, os cinemanovistas já se encontravam desarticulados como grupo, sem projeto e coesão estética e política, no entanto suas obras ainda apresentavam traços de luta contra o imperialismo cultural e defesa da cultura brasileira, mesmo que com táticas de penetração no mercado e nos limites da PNC e da censura.

Ao procurarmos um diálogo entre essas obras, buscamos identificar como a população e a cultura nordestina foi representada e qual era o papel atribuído a ela no debate sobre a identidade cultural do Brasil e do brasileiro. Entendemos que as fontes fílmicas devem ser analisadas como meio e instrumento de representações por meio da linguagem e do discurso.⁴⁸ Por isso, essas obras, mesmo aquelas em que o cineasta buscou captar a realidade e o cotidiano da população, como no caso de *Vidas Secas*, são narrativas e interpretações de Nelson sobre o real, e as consideramos válidas para a pesquisa por adotarem uma abordagem sociocultural autêntica sobre temas de grande importância nos cenários cultural e político brasileiro dos anos 1960 e 1970 e trazerem uma visão alternativa aos documentos escritos, oficiais ou não.

Tomamos como fontes obras que representam, de maneira geral, a vida do nordestino entre os anos de 1960 e 1980 no meio rural, caso de *Vidas Secas*, a questão da migração e a adaptação a um novo tipo de sociedade, como expressa *O amuleto de Ogum*, e, por fim, quando o nordestino em si deixa de ser o tema, dando espaço à diversidade cultural do Nordeste – e, em segundo plano, do Brasil –, caso de *Tenda dos Milagres*, buscando compreender como Nelson reproduziu o processo de transformação dessa população conforme a modernização da sociedade brasileira. Com essas obras, o cineasta expressou seu ponto de vista sobre a identidade nacional e política do povo brasileiro e sobre o dualismo entre o Brasil moderno, industrial e urbanizado e o Brasil atrasado, agrário e subdesenvolvido. A narrativa de cada um dos filmes e os diferentes modos de produção nos permitem visualizar essas questões e até mesmo o desenvolvimento do cinema brasileiro e da indústria cultural no país.

Entendemos ser fundamental apreender métodos que nos ajudem a obter um maior aproveitamento na análise de símbolos, conceitos e representações em diversos tipos de fontes históricas e, para isso, o texto *O mundo como representação*⁴⁹, de Roger Chartier,

⁴⁸ FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

⁴⁹ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos avançados**. São Paulo, v. 5, n.11, p. 173-191. Abr. 1991. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: mar. 2017.

é de suma importância. Esse trabalho contribuiu para a ampliação do conceito de documento, possibilitando novas formas de compreender o funcionamento das sociedades por meio de pesquisas interdisciplinares que levantaram questionamentos negligenciados anteriormente⁵⁰, especialmente em relação aos estudos culturais. O autor atribui duas vias para a construção das identidades sociais: uma em que se pressupõe que são sempre o resultado das relações de força entre as representações impostas e a aceitação ou a resistência que cada comunidade produz de si mesma (Marcel Mauss); e outra que considera o recorte social objetivado a capacidade que o grupo tem de se fazer reconhecer a partir de uma demonstração de unidade (Carlo Ginzburg). Dessa maneira, Chartier afasta-se da exclusividade das lutas econômicas para a elaboração de uma história social que estende às estratégias simbólicas de representação, determinantes para a construção de identidade, posições e relações entre classes e grupos sociais.⁵¹

Por outro lado, segundo Kathryn Woodward, a construção da identidade, além de ser social, é simbólica, uma vez que a “afirmação das identidades” ocorre em um momento histórico específico, geralmente caracterizado pelo conflito e até mesmo por uma possível crise,⁵² algo semelhante ao momento conturbado em que vivia o país no início dos anos 1960. Para ela:

O social e o simbólico referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e a manutenção das identidades. A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. É por meio da diferenciação social que essas classificações da diferença são ‘vivas’ nas relações sociais.⁵³

Toda identidade é criada a partir da diferença, ou seja, a identidade de um grupo é afirmada a partir daquilo que o diferencia de um “outro”, como suas experiências vividas, rituais, hábitos, entre outros elementos que marcam esta diferença.⁵⁴ Portanto, o processo de construção identitária, e consequentemente das representações de uma identidade, estabelece aqueles que estarão incluídos e excluídos dos meios sociais e/ou

⁵⁰ Ibid. p. 178-179.

⁵¹ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos avançados**. São Paulo, v. 5, n.11, p. 173-191. Abr. 1991. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=en&nrm=iso> Acesso em: mar. 2017. p. 184-185.

⁵² WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomas Tadeu (Org.). **Identidade e diferença: a perspectivas dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 12.

⁵³ Ibid. p. 14.

⁵⁴ Ibid. p. 8-9.

culturais reivindicados pelo grupo em questão – no caso de nosso estudo, da própria ideia de cultura brasileira, uma vez que os cineastas do Cinema Novo estariam afirmando que a “verdadeira cultura brasileira” seria aquela ligada às raízes pré-modernas e ao subdesenvolvimento, em oposição àquela que era propagada pelas elites no poder, com base na indústria, no mercado e nas influências estrangeiras. Visando aprofundar o debate acerca da identidade e da diferença, Kathryn Woodward lança mão de duas perspectivas que dão base para a discussão sobre o tema: as perspectivas *essencialistas* e as *não essencialistas*. Para ela, a primeira pressupõe a existência de um conjunto cristalino de características partilhado por todos os membros de um grupo e que não se alteram ao longo do tempo; já a definição *não essencialista* foca as diferenças e as características comuns, tanto entre os membros de um mesmo grupo quanto em relação a outros, mas que são alteradas ao longo do tempo. Nesse sentido, para que seja possível afirmar determinada identidade é necessário, além da existência de um “outro” – aquele que não é –, estabelecer aquilo que é, isto é, as características que a definem.⁵⁵

Em uma época de grande instabilidade política como foram os anos 1960 e 1970 no Brasil, mesmo após a consolidação do regime militar, o conflito de narrativas acerca da identidade nacional – de um lado o discurso oficial do governo e de seus apoiadores, que queriam transmitir a imagem de um país moderno, democrático e a caminho do desenvolvimento; de outro, os artistas e intelectuais que se opuseram ao regime e queriam transmitir a “verdadeira” face do Brasil, ligada ao subdesenvolvimento e às desigualdades sociais existentes e que estavam sendo ampliadas pelas ações do governo – nos permite compreender as relações de força presentes no país, suas estratégias de afirmação e como se deu a relação entre alguns artistas e intelectuais com a cultura popular e com o Estado autoritário.

⁵⁵ Ibid. p. 12.

Capítulo 1

Vidas Secas e a representação do povo brasileiro

1.1 A cultura popular e a identidade nacional

Ao menos desde o século XIX, existe o debate sobre os elementos definidores de uma nação. Sejam eles étnicos, culturais, históricos, míticos ou até mesmo relacionados ao meio natural em que determinado povo vive, as elites dos Estados nacionais sempre se preocuparam em definir quais fatores seriam utilizados para que se pudesse compor as “narrativas nacionais”, ou seja, os discursos construídos para expressar a identidade nacional e difundi-la entre a população com o objetivo de promover um sentimento de pertencimento e, com isso, a unidade política de uma dada nação. No entanto, na maioria dos casos, essas narrativas beneficiaram e legitimaram os grupos que já estavam no governo e, por isso, serviam também para manter uma certa estabilidade política e a continuidade desses grupos no poder. Porém, tanto em interpretações que compreendiam a etnia ou a cultura quanto as que consideravam a “soberania popular” o elemento definidor da nação⁵⁶, em última instância eram as particularidades físicas ou comportamentais do povo que acaracterizavam.

O povo é inerente à ideia de nação e é ele que a representa. Por isso, era extremamente importante para as elites estimularem narrativas em que, além de uma imagem ideal da nação, houvesse uma imagem ideal de povo, o qual deveria ser homogeneizado e integrado ao projeto elaborado pelo grupo no poder. Em outras palavras, havia a preocupação em tutelar a população por meio de romances, comemorações, rituais e tradições, os quais faziam uma releitura dos costumes populares e regionais em prol de uma cultura nacional e padronizada.⁵⁷ Para isso, os artistas e intelectuais tiveram um papel fundamental, tanto para a “coleta” dessas práticas e costumes populares quanto para elaborarem as narrativas nacionais,⁵⁸ em um momento em que a administração do Estado estava ficando cada vez mais centralizada e a sociedade se modernizava.

Como reação ao processo de modernização social, no fim do século XVIII, na Europa, surgiu o Romantismo, um movimento amplo que se tornou evidente tanto nos

⁵⁶ Para mais informações sobre os elementos definidores de uma nação e um maior aprofundamento nesse debate, consultar BRAVO, Álvaro Fernández (org.). **La invención de la nación**. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha. Buenos Aires: Manantial, 2000. 234 p.

⁵⁷ HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). Introdução. In: **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 15.

⁵⁸ ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas: cultura popular**. São Paulo: Olho d'água, 1992. p. 12-17.

meios artísticos quanto na academia. A seu respeito, Renato Ortiz afirma que “muitos autores vão interpretá-lo como uma sensibilidade que procura dar conta da dupla transformação que penetra o mundo europeu: a Revolução Francesa e a Industrial. Romantismo e revolta seriam, assim, disposições homólogas”.⁵⁹ Ainda segundo Ortiz, o artista romântico procurou se libertar da tradição enrijecedora das academias, passando a valorizar sua própria sensibilidade, trazendo para o campo da arte a noção de individualidade.

Os princípios estéticos deixam de ser decorrentes dos códigos consensuais, estabelecidos pelas instituições legítimas (Academia de Belas Artes e de Literatura), para serem apreendidos pela sensibilidade do criador individual. [...] Os românticos irão contrapor-se à ideia de mercado cultural, espaço no interior do qual suas individualidades se equivaleriam ao simples valor de troca. Sensíveis, reticentes, eles são críticos do capitalismo nascente.⁶⁰

Entre as características de alguns movimentos românticos, há o gosto por aquilo que é bizarro e exótico e uma sensibilidade melancólica, de valorização do passado. Ou seja, críticos ao processo industrialização e de urbanização, traços da sociedade moderna, os românticos evidenciavam em suas obras a preferência pelo mundo arcaico e rural. No entanto, o Romantismo está longe de ter características únicas, ainda mais se considerarmos a quantidade de movimentos românticos que surgiram ao redor do mundo. Podemos afirmar que esse movimento foi uma reação ou crítica à própria modernidade.⁶¹

Esse interesse pelo excepcional, pelo que não foi integrado à modernidade capitalista, fez com que diversos estudiosos voltassem sua atenção para o interior de seus países, para a vida dos camponeses, em busca das “autênticas tradições populares”. Segundo Ortiz,

na virada do século [do XVIII para o XIX], a tradição popular é descoberta pelos intelectuais; daí o número crescente de publicações versando sobre as baladas, as canções, a fala, enfim, sobre o povo. Ocorre de fato uma transformação do pensamento, a ponto de um autor como Peter Burke considerar ser este o instante em que o conceito de cultura popular é inventado.⁶²

⁵⁹ Ibid. p. 17.

⁶⁰ Ibid. p. 18.

⁶¹ LOWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 39.

⁶² ORTIZ, Renato, op. cit. p. 20.

O interesse pelo popular aparece como um ponto central para boa parte dos movimentos românticos, especialmente para aqueles que se importavam com a questão nacional, como os que surgiram na América Latina. Ortiz, porém, atenta para a diferença entre povo e classes populares, uma vez que a preocupação desses intelectuais não era com a condição socioeconômica e com as desigualdades existentes no país, mas, sim, com seus hábitos e modo de vida transmitidos pelas gerações passadas e que garantiam a manutenção da memória e a sensação de continuidade histórica, fatores fundamentais para a constituição do sentimento nacional, mas que estavam prestes a serem esquecidos conforme a modernização avançava. Importava, portanto, catalogar e arquivar a “alma popular” para que se pudesse mapear os “arquivos da nacionalidade” e elaborar um povo ideal.⁶³

Além do Cinema Novo, havia outros movimentos e organizações criados entre os anos 1950 e início dos 1960 que valorizavam a arte como elemento conscientizador e que propuseram novas maneiras de produção artística. Entre eles podemos destacar o Teatro Oficina⁶⁴ e o Teatro de Arena⁶⁵, que, em suas apresentações, além de levarem questionamentos acerca da realidade política e social brasileira ao seu público, procuravam novas formas de encenação, buscando uma maior aproximação com o público de renda mais baixa e com a cultura popular, rompendo com a estética dos grandes espetáculos apresentados pelo grupo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que foi fundado em 1948 pelo empresário e produtor italiano Franco Zampari – que, ao lado de Francisco Matarazzo Sobrinho, também fundou a Companhia Cinematográfica Vera Cruz – e contava com o apoio financeiro da burguesia paulistana.

Outro grupo importante de artistas e intelectuais que tinha como principal objetivo conscientizar a população mais pobre por meio da arte era o Centro Popular de Cultura (CPC), criado em 1962 em associação com os membros da União Nacional dos Estudantes (UNE), e seus membros pretendiam criar e difundir uma “arte popular

⁶³ Ibid. p. 26 - 27.

⁶⁴ Fundado em 1958 por estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo, e existente até os dias de hoje, o Teatro Oficina se tornou, na década de 1960, um importante movimento de vanguarda e de resistência ao regime militar. O grupo se distinguiu por incorporar, ao longo de sua existência, diversos elementos de movimentos internacionais e por ser um dos principais expoentes do Tropicalismo.

⁶⁵ O Teatro de Arena teve início em 1953 na cidade de São Paulo e até seu fechamento, em 1972, exerceu forte influência sobre outros movimentos teatrais no Brasil ao propor uma forma de fazer teatro que debatia as questões políticas e sociais do país. O grupo, que contou com diretores renomados como Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, se destacou ao encenar peças que discutiam acontecimentos históricos do país, como *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, entre outros espetáculos que valorizaram a dramaturgia de autores nacionais.

revolucionária”.⁶⁶ É interessante notar que Carlos Estevam Martins, um dos principais membros do CPC, autor do mais famoso documento do grupo, conhecido como *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, publicado em 1962, chegou a trabalhar no ISEB⁶⁷ como assistente de Álvaro Vieira Pinto, filósofo do instituto, o que mostra que, no início dos anos 1960, diversos movimentos artísticos se inspiraram nos ideais isebianos e se empenharam em criar obras engajadas, cujo principal objetivo era educar e conscientizar a população sobre os problemas brasileiros.

Havia, porém, diversas e profundas discordâncias entre esses grupos. Estevam Martins, por exemplo, tecia críticas ao Cinema Novo e à Estética da Fome, pois acreditava que, ao recorrer ao uso de alegorias e metáforas, os cineastas não dialogavam diretamente com as classes populares e, assim, acabavam por dar mais ênfase à construção de uma nova estética e uma nova linguagem para o cinema, em detrimento da mensagem política e ideológica, enquanto para os membros do CPC a arte deveria ser feita a partir da comunicação direta e clara sobre assuntos como o pertencimento de classe e a transformação revolucionária.⁶⁸ Com isso, percebemos que, no início dos anos 1960, diversos movimentos artísticos e intelectuais, fossem eles ligados aos ideais de direita, como o ISEB, fossem eles de esquerda, como o CPC da UNE e o Cinema Novo, discutiam maneiras de superar o subdesenvolvimento brasileiro, tendo como foco o papel da arte na representação e na conscientização da população brasileira.

Segundo Roger Chartier, a cultura popular foi produzida “como uma categoria erudita destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita”.⁶⁹ O autor afirma que é possível reduzir o conceito de cultura popular a dois modelos de descrição e interpretação: aquele que a concebe como um “sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada”; e aquele que lembra “a existência das relações de dominação que organizam o mundo social”, tomando a cultura popular como carente e

⁶⁶ Arte popular revolucionária é o termo cunhado por Carlos Estevam Martins para designar o tipo de arte que o CPC, ao menos em sua visão, deveria produzir. Para ele, a arte deveria se comunicar de maneira direta e eficaz com o povo, incitando o desejo de transformação social, que seria realizada por meio da revolução.

⁶⁷ Instituto Superior de Estudos Brasileiros, criado em 1955 juntando diversos pensadores brasileiros em prol do desenvolvimento do país. Retomaremos o debate sobre ele mais adiante.

⁶⁸ BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica.** As ideias de ‘nacional’ e ‘popular’ no pensamento cinematográfico brasileiro. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983. p. 156.

⁶⁹ CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisando um conceito historiográfico. **Estudos históricos.** Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p. 179-192. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>. Acesso em: mai. 2018. p. 179.

dependente da cultura letrada.⁷⁰ Chartier defende, no entanto, que o importante para o historiador é entender e caracterizar quem se apropria ou atribui a algum grupo a “cultura popular”, o que nos permite compreender os mecanismos de dominação simbólica, isto é, como foi possível legitimar uma cultura em detrimento de outra, que é colocada como inferior, e também compreender o funcionamento “nos usos e nos modos de apropriação do que é imposto”.⁷¹

A partir dessas concepções, portanto, podemos afirmar que, devido ao processo de modernização, ocorrido primeiramente na Europa, mas que se espalhou pelo mundo, a identidade de uma nação passou a construída a partir de elementos naturais e/ou culturais minuciosamente escolhidos para fazer com que o maior número de indivíduos se sentissem identificados e representados por ela, ao mesmo tempo que esses elementos exercem uma dominação simbólica no plano social, já que os hábitos e as memórias populares são apropriados pelos grupos no poder em prol de sua legitimação.

O processo de modernização social no Brasil fez surgir uma nova sensibilidade que foi expressada nos meios artísticos. Diferentemente da modernização europeia, no Brasil esse processo ocorreu de maneira extremamente acelerada e desorganizada, o que resultou na intensificação das desigualdades sociais e regionais já existentes no país e no distanciamento de uma comunicação efetiva entre os artistas e o povo. Por essa razão, para a parcela engajada dos artistas e intelectuais brasileiros, era necessário que a arte moderna tivesse o objetivo de educar a população e apresentar uma ruptura estética em relação à arte erudita. Segundo o historiador Marcos Napolitano, esses artistas modernistas entendiam que a função social da arte seria a de “tutelar a reforma cultural das elites e elevar a cultura das classes populares”.⁷² Nesse sentido, havia a preocupação em construir uma nova identidade nacional, rompendo com o elitismo característico do século anterior, e fazer a mediação entre as artes eruditas, as de vanguarda e a arte popular. Além disso, também era fundamental propor uma arte autêntica, uma vez que havia o pensamento entre alguns intelectuais de que a cultura brasileira era simplesmente uma “cópia” das ideias europeias e norte-americanas, crítica feita no século XX por pensadores que afirmavam “a existência de uma cultura alienada, importada dos países centrais”.⁷³

⁷⁰ Ibid. p. 180.

⁷¹ Ibid. p. 185.

⁷² NAPOLITANO, Marcos. Arte e política no Brasil: História e historiografia. In. EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. XVII.

⁷³ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 7.

O movimento modernista no Brasil surgiu nos anos de 1920 e, com diversas transformações, sobreviveu até meados dos anos de 1970. Expressar essa nova sensibilidade moderna era uma preocupação tanto das elites no poder quanto das organizações civis de oposição ao governo. Em ambos os casos, o povo e a identidade nacional eram elementos fundamentais para a produção modernista, já que, por um lado, o governo buscava novas formas de representá-lo e assim difundir o sentimento de pertencimento à nação, mantendo a unidade política e a legitimidade do governo, e, por outro, os artistas e os intelectuais ligados à esquerda – grande parte deles tinha ligações com o Partido Comunista e por isso recebia influência estética do realismo socialista – procuravam expressar a realidade das classes populares brasileiras. Assim, de acordo com Napolitano, “o período modernista foi marcado pela construção de sons e imagens da modernidade, incorporando definitivamente os materiais populares, não oriundos da tradição letrada”.⁷⁴ Dessa maneira, o “artista-intelectual” brasileiro assumiu o papel de mediador entre a cultura e o poder, sendo considerado o “arauto da nação-povo, formatador de conceitos, representações e imaginários”, para que a expressão da modernidade brasileira não fosse uma “importação cultural mimética e desagregadora”, representando, portanto, o elo entre as elites políticas e o povo no âmbito cultural e político.⁷⁵

A relação entre arte e política foi o que pautou grande parte das produções modernistas, cujo debate, além da busca pela identidade nacional, se concentrava em alguns aspectos, tais como o dilema entre priorizar esteticamente o experimentalismo ou uma mensagem político-ideológica; a função social da arte e do artista, que ora se colocava a serviço das transformações sociais, ora crítico a elas; e o impasse entre produzir obras de fácil aceitação pelo público e que fossem rentáveis e combater a arte mercadológica. Essas questões estiveram presentes ao longo de todo o modernismo brasileiro, com menos ou mais intensidade de acordo com o período. No entanto, ainda de acordo com Napolitano, a figura do “artista-intelectual” brasileiro teve grande importância nos meios artísticos e no meio político, pois eles “refletiam criticamente sobre sua arte e a dos seus pares, frequentemente liderando movimentos artísticos e culturais”.⁷⁶

⁷⁴ NAPOLITANO, Marcos, op. cit. p. XX.

⁷⁵ Ibid. p. XXI.

⁷⁶ Ibid. p. XXII.

No século XIX já se compreendia a função agregadora do Estado-nação, porém no Brasil essa ideia ganhou mais intensidade ao longo do século seguinte, quando a modernização da sociedade brasileira se acentuou. A partir de então, houve um grande esforço político e cultural para consolidar a “nação brasileira”, isto é, organizá-la como uma totalidade, o que, segundo Renato Ortiz, é essencial para um Estado-nação. Para ele,

[...] a nação é um todo integrado, totalidade capaz de vincular as pessoas no interior de um mesmo território, de um mesmo mercado (o mercado nacional emerge apenas com a Revolução Industrial), de um Estado cujas normas são legítimas para todos. [...] Para que as nações sejam idênticas a si mesmas e diferentes umas das outras é necessário que o ideal de integração se realize, ele agrega aquilo que se encontraria disperso. O espírito nacional é um índice, um emblema de algo que o transcende.⁷⁷

Levando em consideração a distância e as diversidades geográfica, cultural e social no Brasil, integrar toda a população em torno de um “espírito nacional” ou de uma unidade comum foi uma tarefa de grande dificuldade. Por essa razão, a arte adquiriu uma importância significativa para que fosse possível criar uma “consciência coletiva que vincula os indivíduos uns aos outros”.⁷⁸

Com o avanço da modernidade, já no século XX, os artistas e intelectuais brasileiros passaram a mostrar maior preocupação com a identidade nacional, o que foi uma das principais características do modernismo no país.⁷⁹ Os elementos naturais, étnicos e linguísticos, tão utilizados para definirem as nações no século anterior, foram, aos poucos, perdendo a importância na constituição do ser nacional e abriram espaço para outras interpretações e questionamentos de cunho social. Retomando o estudo de Ortiz sobre a nação e a identidade nacional brasileira no início do século XX, vemos que:

Com a revolução de 30, a industrialização e a modernização do país, a ideia de mestiçagem é ressignificada, seu aspecto negativo transmuta-se em positivo. Neste sentido, a obra de Gilberto Freyre é importante, ela confere aos brasileiros uma carteira de identidade. [...] Esta mudança de sinais, do negativo para o positivo (nos primeiros escritos de Monteiro Lobato, o

⁷⁷ ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. **Revista Sociedade e Estado**, v. 28, n. 3 p. 609-633, mar. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5840>>. Acesso em abr. 2019. p. 610-611.

⁷⁸ Ibid. p. 612.

⁷⁹ Marcos Napolitano entende o modernismo como um *wishful thinking*, isto é, um desejo dos artistas em construir uma arte que representasse a identidade nacional e, conseqüentemente, o povo, isto é, uma arte nacional-popular. Mas o tipo de modernização da sociedade brasileira – conservador, aristocrático, marcado pela exclusão e pela desigualdade social – emperrou o desenvolvimento de uma comunicação efetiva entre os artistas e o povo. (Para mais informações, consultar: NAPOLITANO, Marcos. Op. cit. p. XVI-XVII.

Jeca Tatu, na sua indolência e preguiça, é a metáfora do país), possibilita uma releitura da história, do desenvolvimento e da modernização, virtudes antes incompatíveis com o espírito nacional e agora viáveis e factíveis mediante a atuação coordenada do Estado.⁸⁰

Para grande parte dos intelectuais e artistas brasileiros, a modernização social deveria atender a população mais pobre e, por essa razão, as obras modernistas, além de apresentarem uma ruptura estética com o academicismo, deveriam agir de maneira pedagógica de modo a “tutelar a reforma cultural das elites e elevar a cultura das classes populares”⁸¹.

Para Marcos Napolitano, desde o início do modernismo, isto é, os anos 1920, os artistas-intelectuais estavam preocupados em produzir uma cultura “universal” – que fosse reconhecida como parte da cultura ocidental moderna – e ao mesmo tempo “brasileira” – reconhecida por toda a população do país, e não somente pelas elites europeizadas. A partir dos anos 1930, a produção artística modernista passou a ficar cada vez mais politizada e questionadora. Indagava-se, entre outras coisas, sobre a função social da arte e como colocar as obras a serviço das transformações que estavam ocorrendo, conciliando a expressão estética e a mensagem político-ideológica. Nesse momento, os produtores culturais de esquerda, ao menos uma parcela significativa, estavam subordinados ao Partido Comunista Brasileiro, o qual era diretamente influenciado pelo realismo socialista soviético. Até os anos 1950, os artistas brasileiros modernistas se concentraram em romper com o academicismo e em propor uma renovação das “artes eruditas” (música, artes plásticas, literatura, entre outras). Nos anos 1950, iniciou-se o que Napolitano denominou “segunda onda modernista”, caracterizada pela “ampliação dos circuitos e formas de linguagem artística centralizada no teatro, no cinema e na música popular”.⁸² Nessa segunda onda, o autor localiza “o surgimento de uma cultura política de esquerda, fundada em valores mais ou menos nacionalistas e críticos da dependência socioeconômica, vista como base da dependência sociocultural”.⁸³

Por sua vez, Marcelo Ridenti, na obra *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, apontou que foi também nos anos 1950 que surgiu, nos meios artísticos e intelectuais da esquerda brasileira, uma estrutura de sentimento que ele

⁸⁰ ORTIZ, Renato, op. cit. p. 615.

⁸¹ NAPOLITANO, Marcos, op. cit. p. XVII.

⁸² Ibid. p. XX.

⁸³ Ibid. p. XXIII

denominou *romantismo revolucionário*⁸⁴, caracterizada pela busca de elementos do passado para fazer uma crítica do presente com base em uma construção utópica do futuro. Segundo o autor, diversos artistas ligados à esquerda, dos mais variados setores culturais, partilhavam um sentimento nostálgico por algo que estava sendo perdido com o avanço da modernidade, além de denunciarem as condições de vida da população mais pobre, do campo e da cidade, para quem os efeitos da modernização eram nulos ou até mesmo prejudiciais. A produção de grande parte desses artistas procurava “raízes populares” da nação, mas ainda com uma perspectiva de progresso e desenvolvimento. Para Ridenti:

Falar do povo, pelo povo, dar palavra ao próprio povo: as variantes e os debates eram muitos, mas o centro continuava sendo a busca das raízes do autêntico homem do povo, cuja identidade nacional seria completada verdadeiramente no futuro, no processo da revolução brasileira.⁸⁵

Entender o conceito de estrutura de sentimento, cunhado por Raymond Williams, e como ele foi utilizado por Ridenti para compreender a produção cultural brasileira a partir dos anos 1950 será fundamental, já que foi nesse período que Nelson Pereira dos Santos passou a atuar diretamente como diretor, buscando, com suas obras, sair tanto das rígidas diretrizes do Partido Comunista Brasileiro, do qual fazia parte, quanto do modelo de produção de Hollywood, visto no Brasil principalmente com a Vera Cruz e que se consolidava no início dos anos 1950.

Williams elaborou uma teoria da cultura na tentativa de interligar economia e cultura. Ele parte do conceito de hegemonia – bastante debatido no continente europeu, principalmente por Lukács e Gramsci – como um processo, confrontando-o com a noção de ideologia, também muito discutida entre os marxistas. O autor entende que a crítica cultural seria um importante recurso para a mudança social, especialmente as ideias de *intervenção produtiva* e *movimento de resistência*, uma vez que uma cultura hegemônica, por mais ampla que seja, nunca é absoluta. Ao comentar a hegemonia, Williams afirma

⁸⁴ Para elaborar esse conceito, Ridenti revela a importância da leitura de *Revolta e melancolia, o romantismo na contramão da modernidade* (1995), obra escrita a partir de uma parceria entre o sociólogo Michel Löwy e o crítico literário Robert Sayre. Nela os autores entendem que o Romantismo surge como crítica moderna à modernidade que se revelou de variadas formas ao redor do mundo. Ridenti destaca que o Romantismo revolucionário é uma vertente do “Romantismo Marxista”, que incluiria diversos artistas e intelectuais ligados à esquerda e que defendiam a revolução como o principal método de transformação social. Portanto, mesmo sendo anticapitalista, não era um romantismo passadista. Pelo contrário, entendia ser importante a superação do capitalismo e a construção de uma utopia para o futuro.

⁸⁵ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 83.

que “suas próprias estruturas internas são muito complexas e devem ser renovadas, recriadas e defendidas de forma contínua; pelo mesmo motivo podem ser constantemente desafiadas e, em certos aspectos, modificadas”.⁸⁶ A hegemonia, nesse sentido, seria uma proposta política e cultural que, permeando instituições, relações sociais e a consciência dos indivíduos, produziria uma espécie de senso comum que levaria, conseqüentemente, à naturalização de hábitos e práticas que a legitimam e mantêm os grupos sociais que a defendem no poder. Nas palavras de Williams:

É por isso que a hegemonia não pode ser entendida no plano da mera opinião ou manipulação. Trata-se de todo um conjunto de práticas e expectativas; o investimento de nossas energias, a nossa compreensão corriqueira da natureza do homem e do seu mundo. Falo de um conjunto de significados e valores que, do modo como são experimentados enquanto práticas, aparecem confirmando-se mutuamente. A hegemonia constitui, então, um sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma sociedade, um sentido absoluto por se tratar de uma realidade vivida além da qual se torna muito difícil para a maioria dos membros da sociedade mover-se e que abrange muitas áreas de suas vidas.⁸⁷

As estruturas de sentimento, por sua vez, não apresentam uma forma social ou uma política explícita. São formas emergentes de expressão cultural que surgem geralmente como uma alternativa ou como oposição à cultura hegemônica.⁸⁸ Os artistas podem ser entendidos como “antenas” das estruturas de sentimento, pois as captam e as reproduzem em suas obras. Todos nós, no entanto, podemos senti-las, percebê-las, não em atos individuais, mas na própria convivência. Nas obras de arte, porém, o *sentimento* fica mais explícito, pois estão diretamente relacionadas aos contextos socioculturais em que estão inseridas e, em muitos casos, expressam aquilo o que o seu produtor sente e compreende sobre o mundo. Como resumiu Ridenti, “uma estrutura de sentimento daria conta de significados e valores tais como são sentidos e vividos ativamente”.⁸⁹ Além disso, a arte também é o campo em que se legitimam as práticas hegemônicas e, ao mesmo

⁸⁶ WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 52.

⁸⁷ Ibid. p. 53.

⁸⁸ Nesse sentido, os grupos e as instituições responsáveis por manter a hegemonia buscam cooptar e assimilar uma “cultura alternativa” emergente, impedindo-a que se torne uma forma de resistência ou de oposição à cultura hegemônica. É nesse caso que ocorre um “processo de seleção”, em que significados e representações são excluídos ou incorporados para satisfazer os grupos no poder e manter o *status quo*. Para mais informações, consultar: WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 57-59.

⁸⁹ RIDENTI, Marcelo. Artistas e política no Brasil pós-1960: itinerários da brasilidade. In: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (Orgs.). **Intelectuais e Estado**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 230.

tempo, é propícia a manifestações alternativas ou de contestação e resistência às práticas e ideologias dominantes, que, por sua vez, podem levar a mudanças na organização social. Por fim, vale dizer que estrutura de sentimento é um conceito que também procura apreender o sentimento ligado às experiências individuais e coletivas e seus efeitos na sociedade. A citação a seguir resume muito bem o conceito; nas palavras do próprio Williams:

O termo é difícil, mas “sentimento” é de “visão de mundo” ou “ideologia”. Não que tenhamos apenas de ultrapassar crenças mantidas de maneira formal e sistemática, embora tenhamos sempre de levá-las em conta, mas que estamos interessados em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente, e as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas são, na prática, variáveis (inclusive historicamente variáveis) em relação a vários aspectos, que vão do assentimento formal com dissentimento privado até a interação, mais nuançada entre crenças interpretadas e selecionadas, e experiências vividas e justificadas.[...] Falamos de elementos característicos do impulso, contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e interrelacionada. Estamos, então, definindo esses elementos como uma “estrutura”: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão. [...] Metodologicamente, portanto, uma “estrutura de sentimento” é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência.⁹⁰

Voltando ao cenário cultural brasileiro dos anos 1950, houve surgimento de uma geração de artistas e intelectuais que passaram a contestar o modelo de modernização que estava sendo imposto no Brasil, já que grande parte da população estava sendo excluída. Articulados como grupo ou não, alguns desses “artistas-intelectuais” conseguiram se destacar, como é o caso de Nelson, que passou a ser referenciado entre os cineastas brasileiros nas décadas seguintes por sua proposta autêntica e inovadora de como produzir cinema no país. Esse sentimento romântico-revolucionário é, portanto, anterior ao Golpe civil-militar de 1964, sendo não só uma reação ao processo acelerado de modernização

⁹⁰ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 134-135.

visto nos anos 1950, mas também uma tentativa de colocar as classes populares como o principal elemento da nação brasileira.

1.2 O nacional-desenvolvimentismo e o nacional-popular

Em 14 de julho de 1955, foi criado o Instituto Superior de Estudos Brasileiros⁹¹ (ISEB), cujos integrantes eram intelectuais nacionalistas que discutiam estratégias para o desenvolvimento econômico, social e cultural do Brasil. Os isebianos foram os responsáveis por elaborar e propagar a ideologia nacional-desenvolvimentista, cuja principal característica era propor uma modernização da sociedade que aliasse a difusão do sentimento nacionalista com o desenvolvimento industrial, expandindo tanto a produção de bens de consumo como a de bens simbólicos, com o objetivo de superar a dependência econômica e cultural do Brasil em relação aos países europeus e aos Estados Unidos. Sendo assim, a promoção de uma arte autêntica⁹², de alta qualidade e de cunho nacionalista era tão fundamental quanto o crescimento econômico e industrial, uma vez que, para eles, um dos maiores problemas do país à época eram a alienação e a inautenticidade de sua cultura. A criação do instituto é um exemplo de como governo, artistas, intelectuais e membros de outros grupos sociais estavam empenhados em superar a condição de subdesenvolvimento e dependência do país. Segundo os isebianos, para alcançar esse objetivo, seria necessário aliar o desenvolvimento econômico – ou seja, expandir a capacidade de produção industrial – com o desenvolvimento cultural, isto é, incentivar a produção de obras que, além de expressarem um conteúdo autenticamente brasileiro,⁹³ pudessem agir de maneira a conscientizar a população acerca da realidade social do país, o que contribuiria para as transformações sociais e econômicas necessárias.

⁹¹ O ISEB, criado em 1955 por decreto do presidente João Fernandes Campos Café Filho como órgão do Ministério da Educação e Cultura, foi um dos principais centros de elaboração da ideologia nacional-desenvolvimentista no Brasil. Até sua extinção, em 31 de março de 1964, exerceu forte influência nas produções artísticas e intelectuais nacionais. Segundo Renato Ortiz, “contrários a uma perspectiva antropológica, que toma o culturalismo americano como modelo de referência, os intelectuais do ISEB analisam a questão cultural dentro de um quadro filosófico e sociológico” (ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 45).

⁹² Para parte dos intelectuais do ISEB, a produção de uma arte que expressasse a identidade nacional fora dos padrões estrangeiros, ou seja, que procurasse romper com a mera imitação estética de países europeus e dos Estados Unidos, era de grande importância, pois somente por meio de uma estética originalmente brasileira, que retratasse a realidade do país e que contribuísse para as transformações sociais necessárias para o desenvolvimento, que o Brasil poderia superar a condição de país subdesenvolvido.

⁹³ Segundo Renato Ramos Martini, foram os intelectuais do ISEB que introduziram no debate cultural brasileiro conceitos como “autenticidade cultural” e “cultura alienada”. Segundo esse autor, para parte dos isebianos, era preciso “romper com as características imitativas e artificiais da realidade cultural brasileira”, pois era somente por meio da independência política, econômica e cultural que o Brasil seria considerado um país desenvolvido (MARTINI, Renato Ramos. Os intelectuais do ISEB, cultura e educação nos anos

As proposições de Nelson para o cinema nacional e a formulação e as propostas do ISEB não tinham uma relação direta, porém é interessante notar como os anos 1950 foram decisivas para a formação de uma *cultura política*⁹⁴ e de uma ideologia nacional-desenvolvimentista que abrigava tanto grupos conservadores de direita quanto os progressistas de esquerda, cujas ideias e propostas seguiriam em conflito por pelo menos as duas décadas seguintes. Em ambos os aspectos, havia propostas de como desenvolver o Brasil, processo em que a cultura teria um papel pedagógico, de “educar as massas”. Mas se por um lado os ideólogos do instituto defendiam o desenvolvimento a partir do modelo reformista urbano-capitalista,⁹⁵ os artistas e intelectuais progressistas acreditavam no poder revolucionário da arte – desde que fossem obedecidas às orientações do PCB.⁹⁶

Cabia aos artistas, portanto, produzir uma arte que conscientizasse a população acerca da situação em que viviam a fim de “libertar a nação”.⁹⁷ Até 1964, ano em que o primeiro governo militar ordenou o encerramento das atividades do instituto, algumas teorias isebianas se popularizaram entre os setores progressistas e de esquerda, especialmente entre os artistas. Mas é importante destacar que, segundo Ortiz, os “ideólogos” do ISEB propuseram uma transformação política reformista, não revolucionária, em concordância com as elites políticas e econômicas: “Não é por acaso que os isebianos se definem como ideólogos; eles estão presos à realidade histórica brasileira e só podem elaborar uma ideologia que seja conforme a hegemonia da classe dirigente que quer modernizar o país”.⁹⁸

Paralelamente, os artistas-intelectuais ligados à esquerda, imersos na estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária, produziram obras com mensagens

cinquenta e sessenta. **Aurora**. Marília, vol. 3, n. 1, dez. 2009. p. 59 – 67. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/aurora/article/view/1220>>. Acesso em: jun. 2019. p. 60).

⁹⁴ Segundo Serge Bernstein, “os historiadores entendem por cultura política um grupo de representações, portadoras de normas e valores, que constituem a identidade das grandes famílias políticas e que vão muito além da noção reducionista de partido político. [...] Uma cultura política constitui um todo homogêneo cujos elementos são interdependentes e cuja apreensão permite perceber o sentido dos acontecimentos em sua complexidade graças à visão de mundo das pessoas que compartilham essa cultura” (BERSTEIN, Serge. Culturas políticas e historiografia. In: **Cultura política, memória e historiografia** (vários orgs.) p. 31-33).

⁹⁵ Ao longo do período de seu funcionamento, a centralidade da cultura não foi unanimidade entre os intelectuais do ISEB, porém essa questão se tornou indispensável especialmente no início dos anos 1960.

⁹⁶ Importante salientar que, nos anos 1950, o PCB recebia e seguia rigorosamente a orientação de Moscou, o que na arte significou adotar as ideias de Andrei Jdanov, ou seja, o Jdanovismo ou realismo socialista. Isso é importante pois, nos anos 1960, essa obediência ao partido causaria uma grande ruptura entre os artistas e intelectuais de esquerda no Brasil.

⁹⁷ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 51-60.

⁹⁸ Ibid. p. 65.

estéticas e ideológicas que rejeitavam o eurocentrismo e o imperialismo europeu e estadunidense ao mesmo tempo que buscavam resgatar elementos da cultura popular para produzir uma arte originalmente brasileira que tivesse relações diretas com o povo, entendido como fonte e destino da arte nacional moderna.⁹⁹ Diversos artistas passaram a “popularizar a arte e a cultura brasileira, registrando a vida do povo, [...] comprometendo-se com a educação, buscando ao mesmo tempo valorizar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento”.¹⁰⁰ No entanto, ao mesmo tempo que a cultura popular era considerada de grande importância para a produção de uma arte autêntica, também havia a concepção por parte desses artistas-intelectuais de que a arte popular era uma arte alienada, pois, além de não expressar posicionamentos políticos, era intimamente ligada a “fatores alienantes”, como a religião. Por essa razão, a cultura popular e regional deveria ser incorporada à cultura nacional e de vanguarda, de modo que ocorresse o rompimento com as influências culturais estrangeiras e, simultaneamente, o povo se sentisse pertencente a essa cultura¹⁰¹ e fosse conscientizado acerca da realidade social e política do país.

Os anos 1960 marcaram definitivamente o início da fase realista e contestatória do cinema brasileiro – e o apogeu do romantismo revolucionário –, especialmente entre os cineastas ligados a partidos e movimentos de esquerda, os quais buscavam “novas formas de combinar ficção e documentário, conciliando os recursos do cineasta moderno, consciente da linguagem, com a investigação de um universo social que solicitava uma nova ótica para ganhar expressão mais consequente nas telas”.¹⁰² Essa nova forma de produção cinematográfica já era visível em *Rio, 40 graus*, porém foi com *Vidas Secas* que Nelson deixou mais visível o sentimento revolucionário que estava presente entre os cineastas e outros artistas do período.

Inspirado na obra homônima de Graciliano Ramos, com *Vidas Secas* Nelson novamente deixou evidente sua inspiração no Neorrealismo e apresentou uma obra que buscava denunciar a vida miserável dos retirantes que viviam no Nordeste. Assim como a obra literária, o filme tem um tom fortemente contestatório, tanto no modelo de

⁹⁹ NAPOLITANO, Marcos, op. cit. p. XXIII – XXIV.

¹⁰⁰ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora Unesp, 2010. p. 12.

¹⁰¹ Segundo Marcos Napolitano, uma das características do movimento modernista brasileiro foi a tentativa de superação das representações do povo como o outro da nação (o exótico dentro do seu próprio país, marca da vida cultural sob o Império e boa parte da Primeira República). (NAPOLITANO, Marcos. Op. cit. p. XXIV).

¹⁰² Xavier, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 130.

produção como na atitude do cineasta, que estava comprometido com a ideia de levar às telas a realidade subdesenvolvida do país e transpor a alma do livro para o cinema, como disse o cineasta em entrevista a Suzana Schild em 1984:

Em *Vidas Secas*, eu alcancei uma liberdade formal muito grande, mas respeitei integralmente as duas partes da carta: nunca desvirtuar o pensamento do autor, respeitar, portanto, a essência do livro, e a segunda parte, não só referente ao condicionamento histórico, mas fazendo o possível para não alterar a estrutura narrativa que o autor elaborou. Isso porque a forma de contar uma história é determinada pela maneira de pensar.¹⁰³

Aproveitando a estrutura “desmontável” do romance, o qual pode ser lido fora da sequência linear¹⁰⁴ – com exceção do primeiro e do último capítulos *Mudança* e *Fuga*, respectivamente –, Santos fez uma adaptação coerente e fiel às intenções de Ramos. Um exemplo disso é o fato de que, ao adaptar o traço descritivo do livro, que conta com poucos diálogos, o som do filme é utilizado mais para caracterizar o ambiente e as ações cotidianas dos personagens, como a movimentação de um carro de boi – “única música do filme”¹⁰⁵ – e o barulho da chuva, de folhas ou de utensílios utilizados pela família, do que com a conversa entre os personagens. Para Ana Paula Andrade,

o cineasta e sua equipe, que, nos anos 60, idealizavam espectadores motivados pelas ideias de revolução, criaram e recorreram a meios estéticos que viabilizassem a transposição, para a tela, do caráter cíclico e fatalista apresentado na obra literária. Almejando, com toda esta elaboração, influenciar o já efervescente contexto histórico do momento.¹⁰⁶

Vidas Secas é considerado um dos clássicos do Cinema Novo, movimento cujos integrantes são pertencentes à classe média intelectualizada e que procuraram levar para as telas uma estética autenticamente nacional e pedagógica, com o objetivo de conscientizar a classe média sobre os problemas do país, ao mesmo tempo que o

¹⁰³ SANTOS, Nelson Pereira. A arte de recriar. Entrevista concedida a Suzana Schild. **Revista IBM**, Rio de Janeiro, n. 18, setembro de 1984. Apud SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 181.

¹⁰⁴ Apenas os contos *Mudança* e *Fuga* são mantidos em sua colocação original. Na obra impressa, os capítulos são divididos em: 1 – *Mudança*; 2 – *Fabiano*; 3 – *Cadeia*; 4 – *Sinhá Vitória*; 5 – *O Menino Mais Novo*; 6 – *O Menino Mais Velho*; 7 – *Inverno*; 8 – *Festa*; 9 – *Baleia*; 10 – *Contas*; 11 – *O soldado amarelo*; 12 – *O mundo coberto de Penas*; 13 – *Fuga*. Já no filme, a sequência de capítulos ficou da seguinte forma: 1 – *Mudança*; 2 – *O Menino Mais Novo*; 3 – *Fabiano*; 4 – *Inverno*; 5 – *Contas*; 6 – *Festa*; 7 – *Cadeia*; 8 – *O Menino Mais Velho*; 9 – *Sinhá Vitória*; 10 – *O mundo coberto de penas*; 11 – *O soldado amarelo*; 12 – *Baleia*; 13 – *Fuga*.

¹⁰⁵ SALEM, Helena, Oop. cit. p. 181.

¹⁰⁶ ANDRADE, Ana Paula. **De Vidas Secas a Memórias do Cárcere: um percurso de Nelson Pereira dos Santos**. 187 p. Dissertação (mestrado em História), Universidade Estadual Paulista, Franca, 2007. p. 78.

“verdadeiro povo brasileiro” seria representado. Os cinemanovistas, assim como Nelson P. dos Santos, produziram obras com o intuito de criar uma arte nacional-popular e denunciar a precariedade que os pobres do Brasil viviam, indo ao encontro da população marginalizada, representando nas películas seu ambiente de vida, seus costumes e suas dificuldades cotidianas, trazendo questionamentos sobre a identidade nacional e política do povo brasileiro. É importante ressaltar, no entanto, que havia críticas a essa ideia de representação do “povo”. Na opinião do teórico e crítico de cinema Jean-Claude Bernardet, por exemplo, mesmo com a valorização das classes populares, o cinema continuou sendo produzido e realizado pela burguesia e, por isso, era transmitido o ponto de vista burguês, e não o popular.¹⁰⁷

Os cineastas do Cinema Novo acreditavam que a parte da classe média ligada à esquerda, da qual eles próprios faziam parte, teria um papel fundamental na “revolução brasileira”, pois eles seriam os porta-vozes das camadas mais pobres da população. Por isso, se de um lado o “povo”, que não detinha nenhum meio de produzir sua própria imagem, era representado por esses cineastas em sua forma “real”, ligada à miséria e à seca e como vítima das arbitrariedades e da violência do campo, do outro, os artistas e os intelectuais eram heroicizados em sua busca pela aproximação com o homem simples. Porém, assim como Bernardet, Marcelo Ridenti aponta para as “dificuldades de identidade e de representação de classe, especialmente das subalternas”,¹⁰⁸ não somente no Cinema Novo, mas também em boa parte desses artistas que procuravam traduzir as demandas populares. Cabe lembrar que as identidades e as representações são fabricadas a partir das relações sociais, o que nos leva a afirmar que os grupos detentores de meios de produção cultural (no caso, os cinemanovistas) se tornaram os responsáveis por transmitir um discurso sobre a – suposta – realidade da população mais pobre, que por sua vez não detinha nenhum meio de produzir e representar sua própria identidade. Por essa razão, a representação do “povo” nas películas cinemanovistas estava sujeita a uma visão dualista, em que os artistas-intelectuais, mesmo que angustiados com a situação de parte da população, representavam a modernidade e a salvação do povo, enquanto o

¹⁰⁷ DE SOUZA, Miliandre Garcia. Cinema Novo: a cultura popular revisitada. **História: Questões & Debates**. v. 38, n. 1, jun. 2003. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2717/2254>>. Acesso em: nov. 2018.

¹⁰⁸ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 52.

“verdadeiro homem brasileiro” era representado como uma massa alienada, sujeita às mais diversas arbitrariedades, esperando para ser libertado.¹⁰⁹

[...] para os diretores cinemanovistas era preciso que os intelectuais esclarecessem as massas. E, assim, podemos observar como Gaúcho e Antônio das Mortes – personagens de *Os Fuzis* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – assumem esse papel. Ambos funcionam como “intelectuais”. Eles combatem a alienação religiosa e, no caso de Antônio das Mortes, também a alienação do cangaço, aspecto fundamental no processo de tomada de consciência.¹¹⁰

A representação discursiva e imagética sobre o Nordeste e os nordestinos nas obras de Nelson Pereira dos Santos nos permite compreender de forma profunda a relação entre os artistas-intelectuais e o povo e quais foram as estratégias e táticas de produção de sentido¹¹¹ utilizadas por esses artistas para representá-los. Segundo Albuquerque,

Esta produção artística ‘de esquerda’ termina por reforçar uma série de imagens e enunciados ligados à região que emergiram com o discurso da seca, já no final do século passado. [...] Eles lançam mão de uma verdadeira mitologia do Nordeste, já fabricada pelos discursos anteriores, e a submete a uma leitura ‘marxista’ que a inverte de sentido, mantendo-a, no entanto, presa à mesma lógica e questões.¹¹²

Isso quer dizer que os cinemanovistas utilizaram as imagens e os discursos elaborados pela elite artística e intelectual da região que, querendo afirmar o regionalismo como expressão da nacionalidade, procurou exaltar as tradições e os hábitos pré-modernos da região para representar a cultura nordestina, e não necessariamente a produção artística criada pelas classes populares.

¹⁰⁹ Idem. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora Unesp, 2010. p. 123-126.

¹¹⁰ GUTEMBERG, Alisson; LIRA, Bertrand. Produção de sentido e representação do sertão nordestino na tríade do Cinema Novo. **Culturas Midiáticas**, João Pessoa, ano VII, n. 13, p. 157-169. Jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/cm/article/view/24500>>. Acesso em: mar. 2019. p. 164.

¹¹¹ Retomando a formulação teórica estabelecida por Michel de Certeau para compreender a “cultura popular” e como ocorre sua representação, Chartier (1995) considera que “as estratégias supõem a existência de lugares e instituições, produzem objetos, normas e modelos, acumulam e capitalizam. As táticas, desprovidas de lugar próprio e de domínio do tempo, são ‘modos de fazer’ ou, melhor dito, ‘fazer com’” (CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisando um conceito historiográfico. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p. 179-192. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>>. Acesso em: mai. 2018. p. 185).

¹¹² ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p. 216.

1.3 “A (re)invenção do Nordeste” em *Vidas Secas*

O termo “Nordeste” foi utilizado inicialmente para definir a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (Ifocs), criada em 1919. Assim, o Nordeste surge como a parte do Norte sujeita a estiagens, o que exigia uma atenção especial do governo federal, sendo, portanto, um local “filho das secas; produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos, produzidos a respeito desse fenômeno, desde que a grande seca de 1877 veio colocá-la como o problema mais importante dessa área”.¹¹³ Em um esforço conjunto de intelectuais e políticos, buscou-se criar uma imagem regional homogênea, capaz de aumentar a eficiência e a influência política desse espaço nacionalmente. O combate ao cangaço e ao messianismo, que não se limitava às fronteiras dos estados, tornou-se um elemento de unificação entre as elites do local:

A sensação de fragilidade que tomava conta dos produtores tradicionais de açúcar e algodão trazia também o medo da perda de domínio sobre o seu próprio espaço e, por seu turno, levou a uma crescente preocupação de unir esforços para combater as revoltas das camadas populares, advindas também das próprias mudanças na sociabilidade tradicional. Não só o cangaço como também as revoltas messiânicas são fatores de construção de um espaço fechado de poder, uma região capaz de garantir a manutenção da mesma hierarquia de poderes, bem como a dominação tradicional.¹¹⁴

O Congresso Regionalista do Recife, realizado em 1926, também contribuiu para a coesão política entre os governos da região. O Manifesto Regionalista, escrito por Gilberto Freyre e lido no evento, defendia a manutenção dos “valores e tradições do Nordeste” ante a “novidade estrangeira”¹¹⁵ que se difundia em partes do país. No Congresso, intelectuais, políticos e artistas se esforçaram para legitimar o Nordeste como um recorte espacial, social e cultural diferente do Norte, instituindo sua origem:

A região é inscrita no passado como uma promessa não realizada, ou não percebida; como um conjunto de indícios que já denunciavam sua existência ou a prenunciavam. Olha-se para o passado e alinha-se uma série de fatos para demonstrar que a identidade regional já estava lá. Passa-se a falar de história do Nordeste desde o século XVI, lançando para trás uma problemática

¹¹³ Ibid. p. 81.

¹¹⁴ Ibid. p. 84-85.

¹¹⁵ FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista de 1926**. Recife: Região, 1952. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>>. Acesso em: jul. 2019. p. 2.

regional e um recorte espacial, dado ao saber só no início do século XX.¹¹⁶

A exemplo das características históricas que diferenciavam o Nordeste, Gilberto Freyre, por exemplo, recorreu ao momento de ocupação holandesa, no século XVII, para afirmar a distinção cultural em relação às outras regiões do país. Dessa maneira, o autor recua ao período colonial para legitimar uma suposta consciência regional que teria existido antes da consciência nacional, ou seja, da própria ideia de nação.¹¹⁷ Esses discursos que procuraram legitimar o Nordeste foram construídos com o intuito de dar continuidade a uma tradição e, conseqüentemente, a privilégios para elites locais, dado que, como dito anteriormente, na década de 1920 iniciou-se um período de transformações sociais no país que ameaçavam o poder dos produtores rurais. Ao defenderem o passado, o fizeram colocando a seca, o cangaço e o messianismo como fatores presentes na região, mas que deveriam ser superados, ao passo que o latifúndio, a conciliação de classes – contraponto ao conflito existente nas sociedades modernas – e a tradição patriarcal seriam alguns dos elementos definidores, que deveriam ser defendidos em detrimento da modernidade e das relações sociais burguesas, as quais vinham se consolidando no Sul do país:

Procurando reabilitar valores e tradições do Nordeste, repito que não julgamos estas terras, em grande parte áridas e heroicamente pobres, devastadas pelo cangaço, pela malária e até pela fome, as Terras Santas ou a Cocagne do Brasil. Procuramos defender esses valores e essas tradições, isto sim, do perigo de serem de todo abandonadas, tal o furor neófilo de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e "progressistas" pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira. A novidade estrangeira de modo geral. De modo particular, nos Estados ou nas Províncias, o que o Rio ou São Paulo consagram como "elegante" e como "moderno".¹¹⁸

O capitalismo e a sociedade burguesa como um todo, inclusive o novo tipo de sensibilidade, de relações e de produção artística moderna, eram considerados por Freyre fatores desagregadores e, dessa forma, opostos ao que ele entendia como ideal para a identidade nacional brasileira, que por sua vez deveria ser baseada na manutenção das tradições regionais.

¹¹⁶ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de, op. cit. p.89.

¹¹⁷ Para mais informações, consultar FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mocambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 319 et seq.

¹¹⁸ FREYRE, Gilberto, op. cit. p. 2.

A partir do fim da 1920, mas mais especificamente na década 1930, ocorreu a emergência de uma literatura nacionalista, mas que tinha como principal característica a identificação dos autores com a região à qual pertencem. Os autores desses “romances de trinta”, como ficaram conhecidos, se preocuparam em descrever as paisagens, os hábitos e as práticas sociais e culturais como forma de desvendar as várias realidades existentes no país. Segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, os romances de trinta nordestinos abordavam especialmente “a decadência da sociedade patriarcal e sua substituição pela sociedade urbano-industrial”,¹¹⁹ tomando como referência a estrutura narrativa, a linguagem e os valores difundidos na literatura de cordel, os quais foram reatualizados sob o “olhar erudito” dos romancistas. Assim, o cordel funcionou como um repositório de imagens e enunciados que serviu de base para cristalizar uma ideia de Nordeste, mantendo o “primitivismo” da fábula oral, considerada pré-moderna, para representar uma região que ainda não tinha sido contaminada pela modernidade e pelas relações sociais burguesas.¹²⁰ De acordo com Albuquerque,

Para autores como Rachel de Queiroz e José Américo, o sertão aparece como o repositório do verdadeiro caráter nacional, reduto de uma sociabilidade comunitária, familiar e orgânica, onde os valores e os modos de vida contrastam com a civilização capitalista moderna, com a ética burguesa assentada no individualismo, no conflito e na mercantilização de todas as relações.¹²¹

As figuras e os personagens “típicos” do Nordeste, como os cangaceiros, os beatos e os profetas, foram tomadas nos romances como consequências da “degeneração social” oriunda de fenômenos naturais, como a seca, e da aproximação das relações sociais burguesas, que ameaçavam a ordem tradicional:

As narrativas [dos romances de trinta nordestinos] seguem também uma estrutura forjada na literatura popular, com o início narrativo marcado pelo relato da vida pacata e ordeira de um homem pobre e sua família, a agressão despropositada de um coronel ambicioso em busca da pequena terra que eles habitam, a morte dos familiares, o juramento de vingança, a entrada em um bando de cangaceiros e todo um rosário de matanças, demonstrações de valentia e bravura no bando, seus dramas psicológicos, suas alegrias quase infantis, suas demonstrações de religiosidade, suas superstições, até o relato do fim de sua vida, com a prisão ou a morte. [...]

¹¹⁹ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de, op. cit. p. 127.

¹²⁰ Ibid. p. 129.

¹²¹ Ibid. p. 140.

O cangaceiro é tomado como símbolo da luta contra um processo de modernização que ameaçava descaracterizar a ‘região’, ou seja, ameaçava pôr fim à ordem tradicional da qual faziam parte.¹²²

Entre os escritores desses romances, Graciliano Ramos é um dos que mais se destaca, sendo considerado por muitos críticos o maior romancista do movimento modernista brasileiro. Nascido em Quebrangulo, Alagoas, em 27 de outubro de 1892, o escritor era o primogênito de um casal pertencente à decadente aristocracia nordestina e viveu seus primeiros anos de vida migrando por algumas cidades do Nordeste, como Buíque e Viçosa. Desde a infância já exercia sua futura profissão de escritor, sendo redator do jornal pertencente ao Internato Alagoano de Viçosa, *O Dilúculo*, antes dos 12 anos de idade. Em Maceió, onde terminou o segundo grau no Colégio Quinze de Maio, também contribuiu com textos para alguns folhetins da cidade até se mudar para o Rio de Janeiro, onde trabalhou como jornalista. De volta ao Nordeste, a partir de 1930 viveu em Maceió, sendo diretor da Imprensa e Instrução do Estado até 1936, período em que publicou suas primeiras obras, *Caetés* (1933) e *São Bernardo* (1934) e se aproximou de alguns escritores de referência da literatura nordestina dos anos 1930, como Raquel de Queirós, José Lins do Rego e Jorge Amado. Em março de 1936, foi preso na capital alagoana sem acusação formal, ficando encarcerado por aproximadamente dez meses. Esse tempo em que esteve preso o inspirou a escrever *Angústia* (1936), considerada uma de suas obras-primas, e *Baleia*, primeiro conto escrito do que viria ser *Vidas Secas*, publicado integralmente em 1938.

*Vidas Secas*¹²³ é considerado o único livro do autor inteiramente voltado ao drama social das famílias de sertanejos e para os problemas geográficos que a população nordestina mais enfrenta no período das secas:

A trajetória narrada da família de Fabiano é marcada por uma ação que não é impulsionada ou condicionada pelo agir dos personagens, mas pelo clima e pela paisagem que os oprime, brutaliza e condiciona seus pensamentos. Como que marcados por um eterno retorno, caráter cíclico da obra, é a condição climática que conduz os rumos de suas vidas.¹²⁴

¹²² Ibid. p. 144.

¹²³ A obra foi considerada o livro representativo da Literatura Brasileira Contemporânea pela Fundação Willian Faulkner (EUA) e teve grande destaque internacionalmente, sendo publicada em diversos países. Para mais detalhes, consultar: <<http://graciliano.com.br/site/obra/vidas-secas-1938/>>.

¹²⁴ ANDRADE, Ana Paula. **De Vidas Secas a Memórias do Cárcere**: um percurso de Nelson Pereira dos Santos. 187 p. Dissertação (mestrado em História), Universidade Estadual Paulista, Franca, 2007. p. 73.

Essa característica da obra indica a estagnação da sociedade nordestina como um todo, que não consegue se desenvolver e é inteiramente dependente do clima da região, que, por sua vez, é representado, quase em toda obra, pela seca que castiga a população mais pobre, causando a fome e a morte de pessoas e animais.

Para escrever a obra, Ramos se inspirou em fatos e pessoas que passaram por sua própria vida. Clara Ramos, filha de Graciliano e autora da biografia de seu pai, cita, por exemplo, que o primeiro conto da obra, *Baleia*, foi inspirado no sacrifício de Piaba – cadelas que morava na fazenda de seu avô cuja morte o romancista presenciou.¹²⁵ Além disso, a criação do vaqueiro Fabiano, um dos personagens principais da obra, também foi influenciada por pessoas que passaram por sua vida, como o vaqueiro Amaro, o qual foi descrito por Graciliano em sua obra *Angústia*:

Amaro vaqueiro era uma espécie de sol trepado num mourão. O laço que girava em redor dele era a terra. De repente essa terra esquisita caía sobre a novilha careta e prendia-lhe os chifres. Quando havia poucas reses o exercício era brincadeira. Mas em tempo de pega o curral se enchia, os cornos se chocavam, e mal se distinguia a cabeça do animal visado. O laço rondava no ar uma eternidade, descia, passava perto do alvo, tornava subir. Amaro aboiava, e os animais agitavam-se, batendo as pontas. Sentado no último pau da porteira, eu tinha o coração aos baques e torcia desesperadamente. As minhas mãos umedeciam-se de suor. Por que Amaro não acabava logo aquilo? Subitamente o aboio estancava, o laço caía, o zunido da corda continuava um instante no ouvido da gente. O animal estava preso.¹²⁶

Essa e outras lembranças se tornaram fontes para que o escritor pudesse descrever como era o cotidiano na região, a linguagem, as vestimentas e os hábitos populares, assim como para detalhar o próprio local onde a narrativa se passava, tendo a seca como um fenômeno presente a todo momento no imaginário da população. Essa vivacidade encontrada na obra de Ramos fascinava Nelson, que fazia tempo que tinha o desejo de adaptar algum de seus romances para o cinema, segundo ele mesmo em entrevista à revista *Manchete*:

Nenhum outro dos nossos romancistas tinha tão grande senso dos valores dramáticos nem uma penetração psicológica tão admirável e segura. Os personagens que ele criou não eram títeres, criaturas inventadas, simples sombras saídas da imaginação de um ficcionista. Eram,

¹²⁵ RAMOS, C. **Mestre Graciliano**: confirmação humana de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 123-124.

¹²⁶ RAMOS, G. **Angústia**. Rio de Janeiro: *O Globo*, 2003. p. 144-145. Apud ANDRADE, Ana Paula, op. cit. p. 75.

ao contrário, seres vivos, de carne e osso, sangue e nervos, com reações lógicas e atos que obedeciam, sempre, a motivações profundas. Não há tipos inconsequentes ou artificiais em seus livros. Por isso mesmo, eles seduzem a imaginação de um cineasta, porquanto estão no plano dos personagens criados por um Tolstoi ou um Dostoievski”.¹²⁷

A partir da década de 1950, o Nordeste se tornou tema tanto do discurso dos intelectuais do ISEB, quanto das obras de artistas-intelectuais de esquerda, já que, por ser uma área “atrasada”, onde ainda predominava um estilo de vida rural e arcaico, representava um obstáculo ao desenvolvimento da nação. Segundo Bernardet, é a influência isebiana, mesmo que indiretamente, que faz com que os cineastas do Cinema Novo focassem mais a denúncia das desigualdades e arbitrariedades existentes no Nordeste do que a crítica às relações entre a burguesia industrial e o operariado das grandes cidades. Para esse autor, o projeto político e ideológico do ISEB,

[...] descreve as zonas rurais, o Nordeste principalmente e o latifúndio, como feudais, pois faz obstáculo à industrialização capitalista. Como parte da produção cinematográfica apoia-se nesse projeto ideológico – certamente não se pode falar de um envolvimento programático e preciso com as teses do ISEB, mas de uma espécie de pacto ideológico implícito e tácito – ele não toca na burguesia, na indústria, na cidade, sede dessa burguesia, nem toca no proletariado urbano.¹²⁸

Nelson Pereira dos Santos, em sua busca por conhecer e representar a realidade do “verdadeiro povo brasileiro” nas telas, encontrou na cultura popular nordestina os elementos de uma cultura autenticamente brasileira, com pouca influência da modernidade e da norte-americana ou da europeia. A partir de uma releitura da cultura nordestina, tomando como referência os romances de 1930, Nelson e os cinemanovistas passaram a representar o cangaço, a seca, o messianismo, entre outras características consideradas definidoras da região, como elementos autênticos, mas que deveriam ser superados para que a transformação social – ou seja, a revolução – pudesse ocorrer. Por essa razão, a estética cinemanovista procurou preservar esses elementos como forma de conservar a brasilidade “pura”, mas, ao mesmo tempo, os criticava, pois, na opinião dos cineastas, eram fatores que impediam o desenvolvimento do país.

¹²⁷ SANTOS, Nelson Pereira. Entrevista concedida a Alberto Shatovsky, *Manchete*, Rio de Janeiro, 1963. Apud SALEM, Helena, op. cit. p. 184.

¹²⁸ BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 39.

Em sua adaptação de *Vidas Secas* para o cinema, Nelson conseguiu combinar o traço contestatório do romance, o modo de produção Neorrealista e a mensagem estética e política proposta pelo Cinema Novo e ainda manter-se fiel à obra original. A iluminação é, sem dúvidas, um dos principais elementos do filme, pois, contrastando-a com a imagem em preto e branco, o diretor consegue passar a sensação de que o sol e a seca castigam a família de retirantes enquanto procura algum lugar em que possa repousar. Querendo “captar a verdadeira luz do Nordeste”, Nelson buscou um tipo de fotografia inovadora, que estava sendo utilizada na Europa pelo fotógrafo e fotojornalista Henri Cartier-Bresson, sem a utilização de filtros e com a iluminação mais natural possível, “de modo que tudo o que vem atrás aparece estourado, aquele branco, transmitindo a sensação de uma luz ofuscante, de temperatura alta, da seca, do ambiente da caatinga”¹²⁹ (ver imagem 1).

Imagem 1



Imagem 1: Nesta imagem, podemos ver Sinhá Vitória à frente de Fabiano e seus dois filhos, caminhando sob o sol pelo terreno árido do sertão nordestino.

Fonte: imagem retirada aos 3min07s do filme *Vidas Secas*.

Porém, quando Fabiano é preso pelo Soldado Amarelo, um dos representantes da lei no local, a função da luz é inversa, se tornando um fator de conforto ao personagem, que sofre com seus machucados infligidos pelo policial. Nessa cena, a luz fraca provém de

¹²⁹ SANTOS, Nelson Pereira. Entrevista concedida a Roberto Feith. Programa *Conexão Nacional*, da Intervídeo, Rio de Janeiro, fevereiro de 1985. Apud SALEM, Helena, op. cit. p. 171-172.

uma fogueira acesa no interior da cela, única fonte de iluminação utilizada pelos personagens, mas que ganha uma grande importância no contexto, já que, somada a uma boa performance do ator, o cineasta a utiliza como recurso estético, levando o espectador a sentir a dor o sofrimento do vaqueiro (**ver imagem 2**):

Imagem 2



Imagem 2: enquanto passa a noite na prisão, Fabiano é ajudado por seu companheiro de cela. A iluminação da cena é toda produzida por uma fogueira acesa no chão.

Fonte: imagem retirada aos 54min34s do filme *Vidas Secas*.

É interessante notar o contraste da cena: enquanto a imagem o mostra sofrendo com o espancamento que recebera pouco tempo antes, no plano de fundo podemos ouvir a alegre apresentação de um grupo musical que tocava festa da cidade e ainda homenageia as autoridades locais presentes, ao passo que os cidadãos comuns não têm tanta importância para a festa ou estão agonizando na prisão.

A opressão sentida por parte da população é uma característica marcante em praticamente todos os filmes cinemanovistas desse período. Dessa maneira, o Nordeste se tornou o local perfeito para representar o sofrimento que grande parte da população brasileira vivia, consequência marcante do subdesenvolvimento do país, uma vez que tanto os fatores naturais, como a seca, quanto os sociais, como o abuso de poder cometido por latifundiários e agentes da lei, estariam presentes no cotidiano dela.

Para os cinemanovistas, o ambiente citadino e o “Sul” se configuravam como o ponto de partida da transformação revolucionária que estava prestes a ocorrer em todo o país, uma vez que ali estava presente uma consciência política mais desenvolvida. Com isso, se no fim dos anos 1920 os valores, os costumes e as tradições presentes no sertão

nordestino eram entendidos como verdadeiramente brasileiros, em oposição à modernidade do Sudeste, esses mesmos elementos definidores da cultura nordestina vão ser lidos pelos cinemanovistas para representar não apenas a identidade nacional, mas também sua essência, ou seja, o próprio subdesenvolvimento. A região, cuja cultura é intimamente ligada à memória, às práticas e aos hábitos regionais, era autenticamente nacional, pois estaria mais conectada com a cultura popular. Assim,

[...] para a esquerda fascinada pelo discurso desenvolvimentista, a construção da nação e sua soberania passavam pelo encontro de suas duas regiões: o Sul fornecendo o desenvolvimento técnico, econômico e político, e o Nordeste fornecendo as tradições culturais, entre elas a resistência popular. Tratava-se de levar a racionalidade da sociedade paulista, por exemplo, aos nordestinos irracionais.¹³⁰

Essa percepção é evidente nas obras da chamada “Tríade do Cinema Novo”, composta pelos filmes *Vidas Secas*¹³¹ (1963), *Os Fuzis*¹³² (1964) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*¹³³ (1964). Além disso, com essas obras também se torna perceptível a brasilidade romântico-revolucionária e a proposta estética do Cinema Novo. Nesses três filmes, os cineastas retrataram os nordestinos esperançosos por transformações, porém a desmobilização política e a alienação da população, que em sua maioria assiste calada aos abusos cometidos por autoridades locais, militares e donos de terra, são fatores decisivos para a continuidade dessas arbitrariedades e das desigualdades. Para Ridenti, “a ênfase nas contradições rurais podia significar também uma afinidade expressiva com a Revolução Cubana, que começou como revolução nacional e democrática a partir do campo, vitoriosa em 1959”.¹³⁴

Nas imagens do sertão nordestino feitas pela “Tríade”, a seca foi entendida como o elemento de maior importância. É ela que, além diferenciar o Nordeste das outras regiões brasileiras, fez surgir uma cultura e um modo de vida autênticos, em que a miséria, a fome e as maneiras de escapar disso revelam uma cultura autenticamente brasileira, em que o subdesenvolvimento é o traço principal. Segundo Albuquerque, esse

¹³⁰ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de, op. cit. p. 222-223.

¹³¹ **VIDAS secas**. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Herbert Richers, 1963. 103 min. Disponível online. Acesso em: fev. 2017.

¹³² **OS fuzis**. Direção: Ruy Guerra. Produção: Jarbas Barbosa, 1964. 110 min. Disponível online. Acesso em: mar. 2017.

¹³³ **DEUS e o diabo na terra do sol**. Direção: Glauber Rocha. Produção: Copacabana Filmes, 1964. 125 min. Disponível online. Acesso em: fev. 2017.

¹³⁴ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora Unesp, 2010. p. 125.

imaginário sobre o Nordeste, que ignora as terras úmidas e férteis e as grandes cidades nordestinas, é oriundo dos “romances de trinta”.

Os cinemanovistas buscaram nessa literatura as imagens e os discursos que retratavam a realidade sociocultural do país, tomando o nordestino como contraponto da modernização e da urbanização. Esses romances iam ao encontro da proposta estética e política do Cinema Novo, superando as imagens do Brasil exótico e naturalista encontradas no cinema até então e colocando o ponto de vista sociológico para o entendimento sobre o país, inaugurando com isso a sensibilidade modernista no cinema brasileiro. Dessa maneira, “o Nordeste surge, pois, como essa área culturalmente atrasada que precisava ser integrada à cultura nacional, aproveitando o potencial de sua cultura popular e da ‘brasilidade’ de suas manifestações culturais”.¹³⁵ Por meio da representação do sertão nordestino, os cineastas faziam o contraponto entre o Brasil moderno e desenvolvido e o atrasado e subdesenvolvido, uma estratégia política para conscientizar os espectadores, ao mesmo tempo que denunciavam o modo de vida do “verdadeiro homem brasileiro”, que ora se rebelava, ora agia passivamente, mas que, em todos os casos, precisava ser “libertado” e conduzido rumo à transformação social desejada.

Logo de início é mostrada a situação de miséria que vivem Fabiano, Sinhá Vitória, seus dois filhos, a cachorra Baleia e o papagaio, este último sendo morto por Sinhá Vitória, logo na primeira cena, para que pudessem comê-lo. Após a refeição, há uma cena considerada “típica” do sertão: enquanto continuam sua caminhada sob o sol escaldante, Fabiano carrega um rifle na mão, enquanto sua mulher, além de carregar o filho mais novo, transporta em sua cabeça um baú com os pertences da família; já o filho mais velho, visivelmente cansado, leva consigo um saco e outros mantimentos **(ver imagem 3)**.

¹³⁵ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de, op. cit. p. 302.

Imagem 3

Imagem 3: a família de retirantes segue sua caminhada após fazer uma refeição. Destaque para a vegetação seca e retorcida do local, característica da caatinga, bioma típico do sertão nordestino, que Nelson fez questão de enquadrar para dar maior realismo à obra.

Fonte: imagem retirada aos 8min38s do filme *Vidas Secas*.

Ao chegarem a uma casa aparentemente abandonada, Baleia consegue caçar um animal nas redondezas e, mesmo com o forte calor, começa a chover, despertando um sentimento de esperança de que a situação vai melhorar para a família. No dia seguinte, porém, chega o dono das terras, o fazendeiro Miguel, a quem Fabiano implora por trabalho para poder continuar na casa e sustentar sua família.

A sequência de cenas seguintes, montada de maneira diferente daquela vista no livro de Graciliano, mostra a rotina de Fabiano e sua família na fazenda de maneira linear, com uma estrutura narrativa que não apresenta rupturas. Ou seja, ao contrário do romance, os “capítulos” do filme são conectados de modo que Santos consegue expor o cotidiano do vaqueiro no sertão nordestino. Isso é feito por meio de cenas que se concentram nos serviços de cuidados com os animais e em aspectos da cultura local, como a música, a ida à igreja e, de maneira relevante, a desigualdade social que atinge a região.

Aliás, a representação das desigualdades e arbitrariedades ali existentes é um ponto forte do filme, e diversas cenas são produzidas de modo a reforçar sua presença, como o salário sendo pago de forma reduzida, “com juros” – cena acompanhada por um som de violino ao fundo, reforçando que a desigualdade não é apenas social, mas também

cultural –, e a dificuldade que Fabiano encontra para vender seus produtos na cidade por causa dos impostos cobrados, além de expressar o comportamento dos agentes de segurança da cidade próxima, os quais protegem o cobrador de impostos e abusam de sua autoridade ao espancarem e prenderem o vaqueiro, que por sua vez é solto somente após a ordem de Miguel, o que indica a influência dos grandes latifundiários para com os policiais.

O Soldado Amarelo e o cobrador de impostos são os representantes da lei, ou seja, no pensamento de Fabiano, eles representam o próprio governo. Ambos os personagens agem de maneira arbitrária com os cidadãos comuns, porém acatam as ordens do fazendeiro, patrão de Fabiano, por exemplo, quando ele manda o vaqueiro ser libertado pelos policiais. Com essa cena, que é uma representação da hierarquia da sociedade nordestina – em que os trabalhadores rurais têm pouco ou nenhum direito e são submissos às autoridades locais que representam o governo, porém agem de acordo com seus próprios interesses e para satisfazer a vontade dos grandes latifundiários, os coronéis, os quais se encontram no topo da cadeia hierárquica da região – fica claro o tom contestatório que Nelson colocou em sua obra, apresentando tudo isso de forma clara e abertamente crítica, característica marcante das películas cinemanovistas (**ver imagem 4**):

Imagem 4



Imagem 4: a cena mostra Fabiano com um saco de produtos que ele tenta vender para complementar sua renda, enquanto o fiscal cobra impostos e o Soldado Amarelo assiste a tudo, dando retaguarda ao fiscal.

Fonte: imagem retirada aos 38 min do filme *Vidas Secas*.

Outro aspecto de grande importância no filme é que a família tem de percorrer um longo caminho até chegar à igreja mais próxima e, quando finalmente chegam lá, sentem um grande desconforto, especialmente pelo fato de terem de utilizar roupas com as quais não estão acostumados (**ver imagem 5**). Sendo assim, quem realmente zela e procura dar assistência a eles é Sinhá Terta, a curandeira local. Por mais que Sinhá Terta seja mais uma representante do “atraso” nordestino, já que está ligada à religião e às crenças populares do sertão, ela está mais muito mais próxima do povo do que a própria Igreja¹³⁶. Isso fica claro na cena em que Fabiano volta da cidade após ser escorraçado pelos policiais: é ela quem cuida de seus ferimentos por meio de rezas.

Imagem 5



Imagem 5: nesta cena, Fabiano se encontra na igreja e está visivelmente incomodado com a camisa que sufoca seu pescoço e com o sapato que aperta seus pés.

Fonte: imagem retirada aos 44min05s do filme *Vidas Secas*.

Nesse filme, a representação do nordestino é voltada à condição subumana em que vivia grande parte dos sertanejos. Por exemplo, em um diálogo entre Fabiano e Sinhá Vitória, ela afirma: “Quando dormir em cama de couro, vamos ser gente”.¹³⁷ Aliás, esse sentimento de inferioridade sentido pelos personagens é frequente, especialmente em

¹³⁶ O fato de a igreja local se encontrar no centro da cidade já mostra que ela está geograficamente distante da maioria das famílias sertanejas, que normalmente viviam nas fazendas em que trabalhavam e iam pouco à cidade. Por essa razão, a relação entre a Igreja Católica e os fiéis ficava praticamente restrita a momentos específicos, como festas da cidade ou em mortes. Santos registra a reação dos quatro membros da família no templo: Fabiano se sente bastante incomodado com suas roupas e com o calor a ponto de sair do local, Sinhá Vitória canta com o coro, enquanto ambos os filhos se sentem admirados, o que dá a impressão de que o recinto e os rituais religiosos são desconhecidos por eles.

¹³⁷ Trecho extraído aos 33 min do filme *Vidas Secas*.

relação ao fazendeiro Miguel devido a diferença social. O cineasta quis levar uma imagem que incomodasse o espectador, utilizando cenas longas e lentas¹³⁸, uma iluminação forte, com ênfase no sol e na seca, com poucos diálogos e sequências que explicitassem a vontade dos personagens de saírem da miséria. Vale destacar uma cena em que o diretor faz uma comparação entre a vida desgraçada da família e a imagem do inferno: perguntando aos pais sobre o que seria este local, o filho mais velho obtém a seguinte resposta de Sinhá Vitória: “É um lugar para onde vão os condenados, cheio de fogueira, espeto quente”. Após a resposta, o menino corre para fora da casa, senta-se com Baleia e pensa sobre o que escutou da mãe enquanto olha ao redor do local em que está: “Inferno, espeto quente. Inferno, lugar ruim. Inferno, lugar ruim, lugar ruim... Condenado. Inferno, inferno [...]” (ver imagem 6). Logo após isso, a câmera volta-se para Sinhá Vitória durante os serviços domésticos: “Vida desgraçada e infeliz, que vida. Vida de bicho. Trabalha tanto pra quê? Não dá pra de comer...”.¹³⁹

Essa cena demonstra a influência do Neorrealismo italiano na obra de Nelson, uma vez que claramente as crianças são colocadas como as principais vítimas e, ao mesmo tempo, testemunhas da miséria e da fome, principais marcas do subdesenvolvimento brasileiro. O imaginário mágico infantil e sua relação com a realidade, a natureza e o mundo adulto são traços evidentes em obras neorrealistas, especialmente em *Sciuscià* (em português, *Vítimas da Tormenta*, de 1946) e *Ladri di Biciclette* (*Ladrões de bicicletas*, de 1948)), ambos de Vittorio De Sica, filmes que têm crianças como personagens centrais e as colocam como principais vítimas do pós-guerra italiano. Há outras cenas em *Vidas Secas* que colocam a perspectiva das crianças, como quando pastoreiam e brincam com os animais ou veem seu pai trabalhando. Além disso, na cena de morte da Baleia, já na parte final do filme, também podemos observar que o cineasta dá atenção especial ao modo de ver o mundo sob o olhar infantil, que entra em conflito com o mundo adulto, traço forte das obras de De Sica.¹⁴⁰

¹³⁸ A lentidão das cenas representa a dinâmica da vida no meio rural a fim de fazer uma contraposição com a velocidade da modernidade e dos grandes centros urbanos.

¹³⁹ Trecho extraído de 68 min a 70 min do filme *Vidas Secas*

¹⁴⁰ AUGUSTO, Isabel Regina. Neorrealismo e Cinema Novo: a influência do Neorrealismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo, v. 31, n. 2, p. 139-163, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/173>>. Acesso em: dez. 2019. p. 153-154.

Imagem 6

Imagem 6: o filho mais velho deita-se com Baleia do lado de fora da casa, buscando a sombra de uma árvore, enquanto se questiona sobre o inferno.

Fonte: imagem retirada aos 69 min do filme *Vidas Secas*.

Diante de tanto sofrimento e injustiças, Fabiano ainda tem a chance de entrar para um bando de cangaceiros, que, em vez de lidarem com ele e sua família de modo violento, sentem pena ao verem seus ferimentos e lhe emprestam um cavalo para seguir estrada de volta a sua casa. Ante a proposta que um dos membros do bando faz para o vaqueiro ir com eles, Fabiano sente que finalmente sua vida pode mudar, já que iria estar acompanhado por um grupo que impõe respeito por onde passa e iria receber uma boa quantia de dinheiro, diferentemente de seu atual trabalho, o qual, vale lembrar, lhe são cobrados juros. Mas ele recusa a oferta para continuar com sua família.

Ao fim do filme, a família volta a migrar pelo sertão, reiniciando o ciclo de sua vida com a esperança de que ainda pode melhorar de vida, ter um pedaço de terra para produzir seu alimento e dar um futuro bom para os filhos, os quais, é interessante notar, não têm nome. A obra é inconclusa, terminando como começou: a família caminhando rumo a um horizonte incerto, onde só é possível ver a terra seca, dando a sensação de que as esperanças de uma vida melhor não passam de pensamentos, quase impossíveis de serem realizados. É interessante notar o fato de que, na primeira cena do filme (Imagem 1), Nelson capta um horizonte sem fim atrás da família, dando a impressão de que estariam caminhando por muito tempo sob o sol. Já na cena final, a situação é semelhante: a família sai de uma estrada e caminha por terras onde não podemos ver o horizonte, passando a

mesma impressão ao espectador e o sentimento de que nada vai mudar, mesmo que a família seja esperançosa (ver imagem 7).

Imagem 7



Imagem 7: ao fim do filme, em busca de novas terras para trabalhar, a família volta a migrar rumo ao horizonte sem fim.

Fonte: imagem retirada aos 98min13s do filme *Vidas Secas*.

Ao contrário dos outros dois filmes que compõem a “Tríade do Cinema Novo”, *Os fuzis* e *Deus e o diabo na terra do sol*, em *Vidas Secas* não há a figura de um herói¹⁴¹, que poderia ao menos tentar transformar a situação em que vivem as famílias sertanejas. A ausência de um personagem do tipo em *Vidas Secas* remete ao olhar neorrealista de Nelson, traço marcante em suas obras nesse período. Com a ausência do “herói”, que viria para tentar conscientizar a população e lutar por transformações sociais, o cineasta reforça o caráter de denúncia da obra, mostrando a “realidade”, ou melhor, sua interpretação sobre a realidade dos sertanejos nordestinos, destacando os aspectos do ambiente, as adversidades, a importância da religião e a forte presença da violência como forma de resolução de problemas no cotidiano sertanejo. A seca tem um papel fundamental nesse contexto, pois, praticamente onipresente no local, é a partir dela que a sociedade nordestina se desenvolve no sertão, estando no imaginário de toda a população.

¹⁴¹ Enquanto em *Os fuzis* Gaúcho, um viajante que está de passagem pelo Nordeste, se depara com a situação de fome e miséria, se revolta contra os agentes da lei e produtores locais e acaba sendo morto por policiais que fazem a escolta de um armazém de alimentos, em *Deus e o diabo na terra do sol* temos tanto a figura de Sebastião, beato que lidera uma massa de fiéis, e a de Corisco, líder de um bando de cangaceiros que luta por justiça, que seriam os heróis no imaginário popular nordestino, quanto Antonio das Mortes, matador de aluguel que tem a missão de matar Sebastião e Corisco, representantes do “atraso” local, para que a sociedade nordestina possa se modernizar.

Vidas Secas é considerado até hoje uma obra-prima de Nelson Pereira dos Santos e da cinematografia brasileira em geral, tendo vencido como melhor filme no Festival de Cannes, na França, em 1964 e no Festival de Cinema Genova, na Itália, em 1965. Com essa obra, Nelson passa a ter ainda mais destaque no debate sobre a cultura brasileira e sobre a relação entre os artistas e o povo. O processo de produção do filme nos permite visualizar como os cineastas e outros artistas e intelectuais de esquerda estavam interligados e sintonizados. Foi nesse filme que Nelson iniciou, por intermédio de Glauber Rocha, uma parceria com o então fotógrafo e jornalista da revista *O Cruzeiro* Luís Carlos Barreto. Parceria essa que se estendeu por vários anos, não apenas com Nelson, mas também com outros cinemanovistas – incluindo o próprio Glauber em *Terra em Transe* (1967) –, o que fez de Barreto um dos principais fotógrafos dos filmes do Cinema Novo.

O filme estreou em agosto de 1963 no Rio de Janeiro, no circuito Metro, da empresa estadunidense MGM (Metro-Goldwyn-Mayer), mas ficou pouco tempo nos cinemas devido, segundo Luís Carlos Barreto, ao boicote norte-americano ao cinema brasileiro,¹⁴² fato que foi noticiado pelo jornalista Ely Azeredo em sua coluna na *Tribuna da Imprensa*, publicada em 18/08/1963:

Apesar da boa e, às vezes, ótima recepção que vem tendo por parte do público, *Vidas Secas* deverá deixar o cartaz de todo o circuito após as sessões de quarta-feira. O circuito dos cines Metro já se mostrou implacável em outros momentos de sucesso do cinema brasileiro, e não parece capaz de mudar a essa altura.¹⁴³

O texto de Ely Azeredo, além de demonstrar a boa aceitação perante o público e os críticos – mesmo ainda havendo duras críticas ao filme¹⁴⁴ –, evidenciou o poder dos circuitos exibidores estrangeiros no país, algo que Nelson e diversos outros cineastas procuraram combater desde os Congressos de Cinema realizados no início dos anos 1950, como dito em nossa Introdução. Vale ressaltar, porém, que para Herbert Richers, principal produtor da obra, o curto período de tempo que o filme ficou em cartaz teve outro motivo: “*Vidas Secas* foi muito badalado, muito aplaudido pelos críticos, teve todo o apoio, só que não foi um filme de sucesso com o público. [...] Só se pagou porque recebeu um prêmio do Lacerda, que era governador da Guanabara e se entusiasmou muito com o filme”.¹⁴⁵

¹⁴² SALEM, Helena, op. cit. p. 184-185.

¹⁴³ Ibid. p. 185.

¹⁴⁴ Para mais informações sobre as críticas que *Vidas Secas* recebeu, consultar: SALEM, Helena, op. cit. p. 185-188.

¹⁴⁵ Ibid. p. 185. Ainda segundo Salem, a produção do filme custou cerca de 18 milhões de cruzeiros, aproximadamente 60 mil dólares, e o prêmio foi de 20 milhões de cruzeiros, pagos dois anos depois.

Seja qual for o verdadeiro motivo, *Vidas Secas* não teve muito sucesso com o público, mas, mesmo assim, desde o ano de seu lançamento, o filme foi considerado um dos melhores brasileiros de todos os tempos. A produção inovadora, simples, mas de alta qualidade, o tom contestatório, a crítica social e o diálogo com as classes populares, em um momento de grande efervescência política e ideológica, projetaram Nelson, nacional e internacionalmente, colocando-o como um dos principais nomes do cinema brasileiro.

Após o Golpe civil-militar de 1964, os ânimos [quase] revolucionários começaram a esfriar; mesmo assim, o Cinema Novo ainda continuou influente e coeso por mais alguns anos, pelo menos até o fim dos anos 1960, inclusive com seus membros publicando livros e artigos em revistas especializadas em arte.¹⁴⁶ Segundo o também cinemanovista Leon Hirszman, Nelson teve um papel fundamental para a continuidade do projeto cinemanovista, mesmo sob o regime que se instaurara:

Nelson nunca teve a posição, nos momentos mais difíceis da ditadura, de considerar que o melhor era desistir. Não deixava a angústia dominar, mas também não era uma falsa esperança. Tinha uma visão muito profissional da vida cinematográfica, no sentido de continuar fazendo os filmes, de acordo com o que a realidade oferecesse, sabendo que a cada filme se ampliava o conhecimento, a formação, a possibilidade de se ter uma relação com o mercado. A ideia de um cinema popular, a perseguição disso. Ao mesmo tempo, a solidificação de sua visão autoral tão própria ajudava no crescimento de muitos cineastas que, assim, não tinham mais de se pendurar em movimentos que nada tinham a ver conosco.¹⁴⁷

A perspectiva de Nelson sobre a cultura popular nordestina viria a ser mudada anos mais tarde, quando o Cinema Novo entrou em fase de reformulação e seus membros passaram a fazer obras que não se articulavam entre si, o que ficaria visível em *O amuleto de Ogum*, nossa principal fonte do capítulo seguinte.

No período entre o lançamento de *Vidas Secas* e o de *O amuleto*, a modernização e a urbanização se consolidavam no país, e os retirantes nordestinos passaram a ser migrantes – rumo a melhores condições de vida e emprego que a “modernidade” poderia oferecer. Nesse segundo momento, essa população ainda era considerada o “verdadeiro brasileiro”, que precisava se adaptar e trabalhar no ambiente urbano. A migração em massa de nordestinos foi tema para muitos cineastas, que, ainda preocupados em colocar

¹⁴⁶ Entre as publicações mais importantes dos cinemanovistas pós-1964 está o artigo *Cinema Novo: origens, ambições e perspectivas*, de autoria de Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Alex Viany, publicado na *Revista Civilização Brasileira* em 1965.

¹⁴⁷ SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 197.

o povo nas telas, deixavam de procurá-lo no meio rural e foram às periferias das grandes cidades. O sentimento nostálgico e a sensação de perda de identidade desses migrantes foram captados por diversos artistas, que, agora, não tinham mais a esperança na revolução e também deveriam se adaptar à nova realidade do país. A percepção sobre a “cultura popular” também foi modificada, já que a ideia de “conscientizar para a revolução” perdeu força para dar lugar à disputa entre a valorização do popular e o autoritarismo das elites.

Capítulo 2

O amuleto de Ogum ante a reorganização do Estado

2.1. INC e AI-5: o cerco à produção cinematográfica independente

Com a tomada do poder pelos militares no dia 1º de abril de 1964, foi iniciado um processo de reorganização do Estado que incluiu todos os setores da sociedade. Na área da cultura, o regime recém-instalado logo passou a se preocupar em gerar uma produção de bens simbólicos que os legitimassem e passassem a perspectiva de integração nacional no âmbito político e cultural. A partir desse ano, foi colocada em prática a implantação da Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento¹⁴⁸, legitimada e legalizada a partir da decretação de Atos Institucionais¹⁴⁹ que colocaram o país em um período de intensa repressão, autoritarismo, violência e cortes das liberdades individuais da população, além de um grande aprofundamento da desigualdade em nome da ordem e da modernização capitalista da sociedade. Com isso, os artistas e os intelectuais, especialmente os ligados à esquerda, que já produziam obras contestando a situação social e política do país, passaram a direcionar suas críticas também ao novo governo.

A partir de 1964, intensificou-se a divisão entre aqueles que eram a favor e os que eram contra o modelo de modernização proposto pelos militares. No cinema, essa discussão teve enorme destaque e foi protagonizada, como dito em nossa Introdução, por dois grupos de cineastas que defendiam o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira de maneiras opostas: os “industrialistas-universalistas”, que eram favoráveis a uma produção mais voltada ao mercado e atrelada ao capital estrangeiro, de um lado e, de outro, os “nacionalistas”, que sustentavam a ideia de que o cinema deveria ser independente, nacional e popular, isto é, voltado para a conscientização política e a educação das massas, apresentando uma estética autenticamente brasileira. Enquanto os universalistas, que ocupavam cargos em órgãos estatais de importância para o cinema,

¹⁴⁸ A Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento foi formulada pelo general Golbery do Couto e Silva e por outros militares brasileiros pertencentes à Escola Superior de Guerra após terem frequentado cursos concedidos pela norte-americana *National War College*. Suas principais características eram a busca de legitimidade por meio de um constante desenvolvimento capitalista, o combate à difusão do comunismo internamente e as preparações militar, política, econômica e ideológica para um possível embate entre países capitalistas e comunistas. Para mais informações, consultar: SILVA, Golbery do Couto e. **Geopolítica do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967; ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil** (1964-1984). Bauru: EDUSC, 2005; BORGES, Nilson. A doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia (orgs.). **O Brasil republicano: o tempo da ditadura e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 (Coleção O Brasil Republicano, v. 4).

¹⁴⁹ Os Atos Institucionais foram mecanismos jurídicos que davam legalidade e legitimidade às políticas adotadas pelos governos e promoviam a introdução de militares em instituições civis de todo o país.

acompanhavam quase acriticamente as mudanças que estavam ocorrendo no país,¹⁵⁰ os cinemanovistas se viram na necessidade de adaptarem-se.

Os primeiros anos dos anos 1960 foram muito importantes para os cinemanovistas, pois foi nesse momento em que, além de conquistarem grande prestígio nacional e internacional devido ao sucesso de filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (Rocha, 1964) e o próprio *Vidas Secas* de Nelson P. dos Santos, adquiriram um vasto conhecimento de causa sobre a realidade da produção cinematográfica brasileira, como atestava Nelson já em 1965, demonstrando que o grupo ainda seguia articulado:

Um outro dado do Cinema Novo é o conhecimento objetivo do negócio cinematográfico, da realidade da cinematografia no Brasil: como se dá a coisa na produção, na exibição, na distribuição. Tal conhecimento, que começamos a levantar nos congressos de 1952 e 1953, fez com que o Cinema Novo encontrasse um sistema adequado à realidade: a produção independente.¹⁵¹

Ainda em 1965, foram dados os primeiros passos para a produção cinematográfica independente, por exemplo, com a criação da Difilm (Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda.), que tinha Santos e Luís Carlos Barreto como dois de seus principais articuladores.¹⁵² Segundo Barreto, em entrevista dada a Helena Salem, a empresa

[...] foi altamente revolucionária, ela deu um novo modelo para a distribuição do filme brasileiro, inventou, por exemplo, o lançamento nacional e regional.¹⁵³ [...] Além de distribuidores também adiantávamos dinheiro aos produtores, financiávamos a comercialização, enfim, a Difilm era ao nível privado o que é hoje a Embrafilme. [...] Discutíamos filme a filme, os resultados de cada um,

¹⁵⁰ Segundo Ramos, esse grupo se tornou o “contraponto perfeito para o Cinema Novo, que evitava o urbano e buscava nos referentes populares sua inspiração. Filmes como *A ilha* (1963) e *Noite vazia* (1964), de Khouri [Walter Hugo Khouri, cineasta paulista, considerado do grupo industrialista-universalista], alcançavam o sucesso comercial que o cinema brasileiro almejava, mas não sem receber diversas críticas por fazer um cinema ‘alienado’” (RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais** (anos 50/60/70). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 47-48).

¹⁵¹ SANTOS, Nelson Pereira dos. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n.1, mar. 1965, p. 189-190. Apud SALEM, Helena, op. cit. p. 218.

¹⁵² “Segundo L. C. Barreto, eram 11 os integrantes originais da Difilm: Nelson Pereira dos Santos, o próprio Barreto, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Roberto Farias, Riva Farias, Leon Hirzman, Glauber Rocha, Roberto Santos e o americano Rex Endsley” (SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 218).

¹⁵³ Caso do filme *Menino de engenho* (1965), de Walter Lima Jr., que foi lançado primeiro no Nordeste e posteriormente no eixo Rio-São Paulo.

as produções que estavam indo pra frente, o mercado, a exportação, publicidade, tudo.¹⁵⁴

A Difilm funcionou nesses moldes até 1969-1970, quando Luís Carlos Barreto assumiu a empresa já em uma fase de desarticulação e divergências no Cinema Novo. Nos anos em que atuou nela, a empresa competiu diretamente com as multinacionais de distribuição de filmes, chegando a ser uma das três maiores do mercado interno.¹⁵⁵ Ao fim de 1965, Nelson se mostrava engajado em dar continuidade ao projeto estético e político do movimento, que havia se consolidado no início da década e via a possibilidade de crescimento da indústria cinematográfica de maneira independente, mesmo com a instalação do regime militar. Dizia ele em entrevista à revista *Manchete*:

Agora, nossa fase de afirmação está superada. Podemos concorrer diante da nossa elite com os grandes realizadores internacionais. Há, portanto, no momento, uma nova tarefa a cumprir, mais ambiciosa do que a anterior: a de dialogar com o grande público; fazer um cinema que possa ser aceito, amado, por 320 milhões de espectadores/ano – o número existente no Brasil. Se alcançarmos êxito nessa missão, nos próximos anos creio que teremos fundado, em definitivo, as bases do cinema brasileiro.¹⁵⁶

O período entre 1964 e 1968 foi marcado pela crise política e pelo crescimento de grupos de resistência ao regime, que muitos artistas e intelectuais de esquerda integravam direta ou indiretamente. Em contrapartida, ao longo do tempo, o novo governo aumentava a repressão e a perseguição a esses grupos e fortalecia os mecanismos de censura aos movimentos culturais comprometidos com a produção de uma arte popular e revolucionária, como podemos ver na recomendação aos cineastas brasileiros feita pelo general Riograndino Kruel, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública em 9 de abril de 1965 e que foi publicada pela revista *aParte* em 1968: “Um filme nacional não deve [...] ser portador de mensagem política incompatível com o regime vigente no país ou que de qualquer forma fira a dignidade brasileira ou venha a apresentar riscos à

¹⁵⁴ SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 219.

¹⁵⁵ PINTO, Leonor Souza. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf>. Acesso em: nov. 2018. p. 7.

¹⁵⁶ Entrevista concedida à revista *Manchete*, n. 709, ano 13, 20/11/1965. Apud SALEM, Helena, op. cit. p. 218.

segurança nacional”.¹⁵⁷ A partir da fala de Krueel, podemos perceber que os cineastas se viam em uma encruzilhada: ou seguiam as diretrizes impostas, ou corriam o risco de serem perseguidos e terem suas obras censuradas.

Ao passo que o novo governo, logo em seus primeiros anos, passou a impor formas de cercear a produção cultural – por meio da censura e de órgãos reguladores que proibiam a difusão de “mensagens subversivas” ao público –, buscou também atender a algumas reivindicações que a classe cinematográfica apresentava desde os anos 1950 como forma de tentar estabelecer um diálogo com os cineastas que os apoiava e suprimir (ou cooptar) aqueles que os criticassem e se colocavam como oposição, em especial os cinemanovistas, os quais vinham ganhando prêmios em festivais de cinema por todo o mundo e passaram a ser considerados um foco de resistência.

Um dos primeiros órgãos estatais utilizado para o controle da produção cinematográfica foi o Instituto Nacional de Cinema¹⁵⁸ (INC), criado em novembro de 1966, pelo Decreto-Lei número 43, como uma autarquia federal subordinada ao Ministério da Educação e Cultura. O órgão, que foi de grande importância para a industrialização do cinema, teve a função de centralizar a administração, a regulamentação e o crescimento da indústria do setor por meio de leis e recursos voltados para a fiscalização e o financiamento de filmes nacionais, além de fazer ser respeitada uma “política liberal” para a importação de filmes.¹⁵⁹ Segundo José Mário Ortiz Ramos, com o órgão buscava-se aliar “uma política aberta ao capital estrangeiro a uma visão de órgão técnico e neutro, planejador e disciplinador sem interesses, colocações, aliás, recorrentes em toda a política econômica pós-1964”.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Discurso do chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, general Riograndino Krueel, em 9 de abril de 1965. Revista **aParte**. São Paulo: TUSP, mai./jun. 1968. Apud MELO, Patrícia Bandeira de. A intervenção cultural do discurso cinematográfico: Os sentidos da ditadura militar no Brasil. Revista **FAMECOS**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 68-80. mai./ago. 2010. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/7544>>. Acesso em jun. 2018. p. 78.

¹⁵⁸ O INC foi um órgão subordinado ao MEC que surgiu como um projeto gestado pelo Geicine com o objetivo de centralizar a administração do campo cinematográfico, criar normas e recursos, além de regulamentar a importação de filmes.

¹⁵⁹ Até 1975, ano de extinção do INC, o órgão foi responsável pela criação de 112 resoluções para a produção cinematográfica. Uma das principais medidas foi a obrigatoriedade de sessões com filmes nacionais: até 1963, era de 56 dias por ano, fixados pelo GEICINE; em 1967, esses dias foram regulamentados; em 1970, tentou-se expandir os dias para 112, mas isso gerou a insatisfação dos exibidores, o que fez com que o governo recuasse para 98 ainda no mesmo ano e para 84 em 1971; no entanto, em 1975, houve um avanço para 112 dias.

¹⁶⁰ RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais** (anos 50/60/70). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 51-52.

No início, o INC foi dirigido por Flávio Tambellini, cineasta e crítico de cinema que também estava à frente do GEICINE¹⁶¹ até sua extinção e fazia parte do grupo dos cineastas denominados “industrialistas-universalistas” por José Mário Ortiz Ramos. O modelo de gestão de Tambellini, ligada ao “desenvolvimentismo cinematográfico”, agradava aos militares, que buscavam fazer do cinema brasileiro um setor de “dimensões industriais”, ou seja, com alta quantidade de produções e que pudesse, ao mesmo tempo, associar-se em coproduções com empresas estrangeiras, mas com medidas disciplinadoras, tanto na importação quanto na produção nacional de filmes.¹⁶² No entanto, com a criação do órgão, o grupo dos “nacionalistas” – incluem-se os membros do Cinema Novo – se viram em uma posição marginalizada e politicamente adversa. As reivindicações iniciadas nos anos 1950 por uma produção nacional independente e protegida e por uma distribuição igualitária dos recursos ainda não seriam devidamente atendidas. Em 1966, Nelson Pereira dos Santos já se colocava fortemente contrário à criação do instituto, como pode ser visto em entrevista concedida pelo cineasta ao *Jornal do Brasil* em 1966:

Não sei por qual razão o atual governo, que se diz antipaternalista, aprovou e enviou para o Congresso um projeto de autarquia fascistóide, cujo único mérito será o de polarizar as fontes de recursos para a produção cinematográfica. Temo que o cinema brasileiro, após a criação do Instituto, deixará de ser livre e leve, fluente e realista para se transformar em oneroso pedinte, subvencionado por burocratas.¹⁶³

Além de Nelson, Glauber Rocha e Luís Carlos Barreto também se manifestaram veementemente contra o INC, destacando, em suas críticas, a ausência de cineastas na elaboração do seu projeto de criação, os perigos do dirigismo estatal e a abertura da produção nacional ao capital estrangeiro.¹⁶⁴

A criação do INC foi parte da estratégia de consolidação da indústria cultural no Brasil e da padronização da cultura brasileira. Havia grande preocupação do governo em desenvolver a produção e o consumo de bens culturais que, controlados por órgãos

¹⁶¹ O GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica) foi criado em 1961 e representou uma maior associação entre o setor cinematográfico e o Estado. Esse órgão buscou aproximar distribuidores e exibidores, com as reivindicações dos produtores em prol do fortalecimento de suas relações e da própria produção nacional.

¹⁶² RAMOS, José Mário Ortiz, op. cit. p. 53.

¹⁶³ Entrevista de Nelson Pereira dos Santos ao *Jornal do Brasil* em 14/08/1966. Apud SALEM, Helena, op. cit. p. 222.

¹⁶⁴ RAMOS, José Mário Ortiz, op. cit. p. 52.

estatais, estariam em consonância com a ideologia nacionalista do regime. Para isso, a cultura, que até então estava ligada ao Ministério da Educação, foi vista como um setor crítico para a manutenção e a legitimação do novo governo. No campo cinematográfico especificamente, buscou-se centralizar as atividades e alinhá-las a uma política cultural mais ampla, além de equilibrar as pressões do mercado e do cinema estrangeiro, que passaram a estar sob controle estatal. Uma das principais medidas colocadas em prática com o INC para o campo da produção foi uma modificação na “Lei de Remessa” de 1962, que recolhia recursos de uma parte do desconto do Imposto de Renda advindos de filmes estrangeiros e os redirecionava para a produção de filmes nacionais em associação com companhias estrangeiras. A parte que não fosse utilizada diretamente nessa produção se tornaria receita do instituto. Esse mecanismo, segundo Ramos, aperfeiçoava o “mercado de capitais”, isto é, a articulação entre produtores brasileiros com empresas estrangeiras, uma reivindicação dos “universalistas”.¹⁶⁵

Também em 1966 foi criado o Conselho Federal de Cultura, CFC, que reuniu diversos intelectuais de perfil conservador e funcionava como um defensor da “cultura legítima”, reprimindo as manifestações culturais “subversivas”, segundo a ótica do Estado.

Nesse sentido, o principal elemento unificador do CFC é a reverência ao passado, legitimando e explicando a ação presente e respaldando a posição desses intelectuais dentro do Conselho. O forte apelo ao passado, com um viés conservador, é fundamental na própria direção que o CFC dá à sua concepção de política cultural.¹⁶⁶

Com isso, a produção cultural entrou em uma nova fase de disputas entre narrativas sobre a “verdadeira” cultura brasileira: os militares no poder, apoiados por artistas e intelectuais conservadores, buscavam legitimidade no passado,¹⁶⁷ na política de modernização da sociedade e na defesa do país contra o “inimigo interno”, isto é, os grupos de esquerda

¹⁶⁵ Ibid. p. 61.

¹⁶⁶ BARBALHO, Alexandre. O Estado pós-64: intervenção planejada na cultura. **Política e trabalho**. João Pessoa. v. 15. p. 63-78. set. 1999. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6431>>. Acesso em dez. 2018. p. 65.

¹⁶⁷ Segundo Renato Ortiz, os intelectuais do CFC, que desde o início apoiaram o regime, buscaram colocar o novo governo como os representantes da “tradição”, em contraste com o governo que fora deposto. Para esse autor, “o Estado ideologicamente coloca o movimento de 1964 como continuidade, e não como ruptura, concretizando uma associação com as origens do pensamento sobre cultura brasileira, e que vem se desenvolvendo desde os trabalhos de Sílvia Romero” (ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 91).

que passaram a se dedicar à resistência armada. Sendo assim, toda e qualquer forma de nacionalismo que pudesse ser associada ao governo anterior era reprimida. Já os opositores viam na cultura popular uma fonte autenticamente nacional de representação do país e uma forma de se colocarem como resistência ao regime.

O controle da produção cultural foi importante para que fosse criado e, posteriormente expandido a todo o território, um mercado de bens simbólicos com o objetivo de difundir o discurso de integração nacional, o qual era baseado na ideia de “integrar as diferenças regionais no interior de uma hegemonia estatal”¹⁶⁸ que estava no cerne da ideologia da Segurança Nacional. A ideia de apresentar um “Brasil mestiço” era a essência do CFC. A “mestiçagem”, porém, tomou um sentido diferente daquele ligado à teoria das três raças – que já tinha sido debatido e equacionado nos anos 1930 –, passando a ser mais focada nas diversidades cultural, étnica e geográfica presentes no país, as quais definiam a unidade nacional e a identidade brasileira. “Brasil: pluralidade de culturas diversidade de regiões” tornou-se a ideia fundamental para a construção narrativa do CFC sobre a cultura nacional.¹⁶⁹

A representação do povo brasileiro construída pelos cinemanovistas desde o final dos anos 1950, pautada pelo subdesenvolvimento, pelas desigualdades e pelas adversidades sentidas pela população mais pobre, foi alvo de perseguição política e da censura. Por essa razão, no fim dos anos 1960, o Cinema Novo entrou em uma fase de reformulação para que os cinemanovistas pudessem continuar produzindo sem que o trabalho fosse censurado. Além disso, o apoio de parte da burguesia nacional ao golpe fez com que boa parte dos artistas e intelectuais de esquerda ficassem desiludidos com a possibilidade de uma revolução socialista no Brasil, e a *brasilidade romântico-revolucionária* que estava em seu auge nos primeiros anos dos anos 1960 passou a entrar em declínio. A partir da segunda metade dos anos 1960, é iniciado um processo de absorção do “povo” à indústria cultural, o que significa que o “povo” começou a ser visto como público consumidor, construindo sua própria identidade por meio do consumo. O “popular” passou a ser entendido como o que é mais consumido pelo público. Com isso, a produção cultural entrou em uma fase de despolitização e se voltou para a conquista desse mercado consumidor.

As dificuldades impostas pela censura e pela política de financiamento de filmes exercida pelo INC, que priorizava os filmes que tivessem maior possibilidade de retorno

¹⁶⁸ ORTIZ, Renato, op. cit. p. 82.

¹⁶⁹ ORTIZ, Renato, op. cit. p. 92-93.

financeiro, fizeram com que vários cinemanovistas repensassem algumas ideias políticas e estéticas propostas no início da década e, embora não tenham rejeitado de vez a ideia de “conscientizar o povo” e fazer um cinema politizado, paulatinamente abandonaram a *Estética da Fome* e partiram para a inserção no mercado e para a conquista do público. No fim da década de 1960, o cinema brasileiro caminhava para um perfil cada vez mais mercadológico e industrializado. Aumentava o número de filmes que estavam sendo produzidos em cores, o que ampliava os custos de produção, e as mensagens políticas e de crítica ao governo passaram a ser transmitidas por meio de alegorias, ficando subentendidas.

O sistema de premiação de acordo com a qualidade e com o percentual de renda dos filmes, implementado nacionalmente pelo INC, também dificultava o modelo de produção inaugurado pelo Cinema Novo, pois este, desde o início, teve dificuldades em relação ao retorno financeiro e, muitas vezes, os custos das obras eram pagos por meio de premiações de órgãos estatais ou de festivais e nem sempre com a receita da bilheteria. Foi notável o aumento das produções de cineastas “universalistas” com os recursos do instituto, como de seu diretor, Flávio Tambellini (*Até que o casamento nos separe*, de 1968, e *Um uísque antes... e um cigarro depois*, de 1970), Walter Hugo Khouri (*As amorosas*, de 1968, e *Palácio dos anjos*, de 1970) e Ruben Biáfora (*Quarto*, de 1968).

É importante, porém, frisar que as preocupações do Cinema Novo e de outros movimentos culturais em relação ao “homem brasileiro” não deixaram de existir, mas foram ganhando novos contornos conforme ocorriam as transformações políticas, econômicas e sociais no país. A ideia de nacional-popular defendida por diversos artistas, de modo crítico e mobilizador nos anos 1940, 1950 e no início dos anos 1960, deixava aos poucos de ser revolucionária e utópica para ser incorporada à indústria cultural e, nos anos 1970 e 1980, ser absorvida pelo Estado para justificar a ordem.¹⁷⁰ Alguns cinemanovistas também se beneficiaram dos recursos do INC, inclusive um de seus principais opositores, Nelson Pereira dos Santos, que utilizou o financiamento para a produção de *Como era gostoso o meu francês*¹⁷¹, lançado em 1971, a partir de um acordo

¹⁷⁰ RIDENTI, Marcelo. Artistas e política no Brasil pós-1960: itinerários da brasilidade. In: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (Orgs.). **Intelectuais e Estado**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 99.

¹⁷¹ Filme que se baseia nos relatos de Hans Staden, viajante alemão, que no filme passa a ser um francês, que foi feito prisioneiro por índios Tupinambás, adeptos à antropofagia. Esse foi um dos primeiros filmes históricos nacionais e também um dos primeiros a colocar índios brasileiros nas telas e representar sua cultura. A obra foi um sucesso de público, mas Nelson lamentou a forma como os espectadores reagiram ao filme: “O público não se identificou com as minhas ideias. Identificou-se, por exemplo, com o francês, o colonizador. Todo mundo lamentava a morte do ‘herói’. Não entenderam que o herói era o índio, e não o

de coprodução com a França. É interessante notar que, mesmo que o filme tenha sido financiado com dinheiro do órgão, o Serviço de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal novamente censurou Nelson e vetou a exibição do filme em território nacional por “exploração em excesso dos problemas de sexo” e por “mostrar desnecessariamente o nu masculino”,¹⁷² liberando-o apenas para o exterior. A liberação da obra para a exibição em território nacional se deu após Nelson convencer os censores de que no século XVI, período em que se passa a história, os indígenas brasileiros não usavam roupas. O nu dos índios foi aceito; o dos homens brancos, não.

Juntamente com os órgãos de controle da produção artística, a censura, reorganizada no país a partir de 1964, também se tornou um mecanismo fundamental para atender aos interesses políticos e ideológicos do regime, sendo um dos principais pilares de sua sustentação. No cinema, a censura agiu no sentido de proibir mensagens consideradas “subversivas” pelos militares e para moldar a produção de acordo com os projetos políticos, sociais e culturais propostos pelo governo, nos quais entrava a busca por transmitir uma imagem de “regime democrático” à comunidade internacional e de desenvolvimento e modernização internamente. O discurso sobre a cultura popular brasileira e a identidade nacional oriundo de produtores culturais ligados à esquerda passou a ser suprimido, e as obras cinemanovistas e de outros movimentos artísticos que faziam oposição aos militares passaram a receber cortes ou até mesmo a proibição total de circulação. Segundo a especialista em cinema Leonor Souza Pinto acerca da censura,

[...] o lema central era proibir, sempre que possível. Na impossibilidade de proibir, cortar. Se as duas opções falhassem, ‘colocar na geladeira’, significando engavetar o processo de requisição de censura sem, no entanto, admitir o feito. O processo permanecia ‘em análise’, sem que nenhum parecer fosse emitido. Assim, os produtores não tinham argumentos para sequer negociar com a censura. Esta atitude podia levar meses, até anos. Enquanto isso, o regime garantia que o filme não iria a público.¹⁷³

O próprio INC tinha como uma de suas funções enviar os filmes nacionais a festivais e mostras de cinema no exterior. Para serem exportados, os filmes passavam por análise

mocinho, a tal ponto estavam influenciados pelos banguê-banguês de John Wayne”. Trecho retirado de entrevista do cineasta concedida a Isa Cambará, *Folha de S.Paulo*, 19/05/1977 apud SALEM, Helena, op. cit. p. 276.

¹⁷² SALEM, Helena, op. cit. p. 273-274.

¹⁷³ PINTO, Leonor Souza, op. cit. p. 4.

dos censores e precisavam receber o carimbo de Boa Qualidade (BQ) e de Livre para Exportação, concedidos para obras que, mesmo censuradas em território nacional, eram consideradas de alta qualidade e se adequavam à imagem que o regime queria passar para outros países, como o caso, além de *Como era gostoso o meu francês*, de *Terra em Transe* de Glauber Rocha.¹⁷⁴

Segundo Leonor Pinto, de 1964 a 1966, a censura, ainda incipiente, agia de maneira moralista, apenas por meio de cortes para a “preservação da moral conservadora vigente”,¹⁷⁵ mas ainda não havia interdições completas. No entanto, logo nos primeiros dias de atuação do novo governo, diversos grupos e movimentos de esquerda foram colocados na ilegalidade, como o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, cujo prédio principal e seu teatro, que estava prestes a ser inaugurado, foram destruídos e o grupo foi considerado ilegal, o que impediu a produção de outras obras.¹⁷⁶ A partir de 1967, ocorreu um fortalecimento da resistência civil ao governo e, como reação, a censura passou a se tornar cada vez mais restritiva e mais “atenta” às mensagens políticas presentes nas obras. Os órgãos responsáveis pelas proibições passaram a ser dirigidos por militares, e não mais por civis, processo consolidado com a decretação do Ato Institucional número 5 em 1968.

Com a militarização dos órgãos de censura, apareceram mais restrições de ordem política, e termos como “ditadura”, “subversão” e “revolução” passaram a ser proibidos. Nelson Pereira dos Santos, que ainda estava muito prestigiado devido ao sucesso de *Vidas Secas*, teve problemas com a censura, antes de *Como era gostoso o meu francês*, com o filme *El Justicero*, obra de comédia inspirada no romance de João Bethencourt *As vidas de El Justicero: O cafajeste sem medo e sem mácula*, que retrata as aventuras de um jovem, filho de um general, morador da zona sul do Rio de Janeiro, que desfrutava uma boa vida por ser “assumidamente das classes dominantes”¹⁷⁷. Um documento classificado como confidencial sobre esse filme, datado de 1969, relata sua apreensão em 1967 e mostra um pouco sobre o procedimento adotado pelos órgãos censores:

A obra foi examinada pelo SCDP [Serviço de Censura de Diversões Públicas], em setembro de 1967, através de um grupo de censores que, em circunstanciados relatórios, indicaram a presença, no contexto, de cenas e

¹⁷⁴ Ibid. Para mais informações sobre a censura no cinema durante o regime militar, consultar o site <www.memoriacinebr.com.br>.

¹⁷⁵ Ibid. p. 6.

¹⁷⁶ O único filme produzido e publicado pelo CPC foi *Cinco vezes favela*, lançado em 1962, que conta cinco histórias, dirigidas por cinco diretores diferentes, Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, com o intuito de levar a “cultura do povo” às telas.

¹⁷⁷ SALEM, Helena, op. cit. p. 208.

frases de baixo calão misturadas à conhecidos ‘chavões’ de propaganda subversiva. Em 25 do mesmo mês e ano, o então chefe do SCDP determinou a liberação do filme (...) fixando a impropriedade para menores de dezoito anos e cortes de algumas palavras de baixo calão e de propaganda antirrevolucionária.¹⁷⁸

Segundo Helena Salem, *El Justicero* foi apreendido pela Polícia Federal em uma exibição em Belém do Pará e, em seguida, foi decretada sua apreensão em todo o país. Em relato de Nelson concedido à autora em referência ao conteúdo da obra, o cineasta afirmou: “Tudo aquilo do general da banda, corrupção, referências ao SNI, à repressão, deve ter provocado a apreensão”.¹⁷⁹

Com o passar do tempo, o regime aumentava a repressão e suprimia as liberdades individuais e de criação artística em nome do desenvolvimento capitalista, da modernização social e da integração nacional. No fim dos anos 1960, a sociedade brasileira estava muito diferente em relação ao início da década. O aumento da violência de Estado e do autoritarismo frearam com sucesso as iniciativas revolucionárias de tentativa de superação do subdesenvolvimento por vias alternativas ao capitalismo. Ao contrário do que idealizavam os intelectuais e os artistas da esquerda, a partir de 1964, o Brasil entrou em uma fase de consolidação da economia e de um *ethos* capitalista que foi estendido à administração do Estado e aos comportamentos individuais.¹⁸⁰ A ideia de a arte ser parte de um mercado de bens simbólicos, que, se produzida em larga escala, a todo o território e de forma padronizada – devido ao advento da indústria cultural e dos órgãos controladores –, poderia ser utilizada como forma de legitimação do novo governo, era o oposto da arte como forma de conscientização e “desalienação” da população, propagada não apenas pela esquerda, mas também por intelectuais conservadores, como os que faziam parte do ISEB. A própria população, aos poucos, deixava de ser vista como “povo” para ser entendida como “mercado consumidor”. Ao longo dos anos 1960, portanto, o país passou por intensas transformações social, econômica, política e cultural que mudaram, inclusive, as formas de representação da nacionalidade, a qual passou a ser associada ao consumo de bens culturais que incentivavam a integração nacional, como bem explicou Renato Ortiz:

Ao definir a integridade nacional enquanto “comunidade”, o Manual da Escola Superior de Guerra

¹⁷⁸ PINTO, Leonor Souza, op. cit. p. 9. Documento encontrado no site <www.memoriacinebr.com.br>.

¹⁷⁹ SALEM, Helena, op. cit. p. 215.

¹⁸⁰ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 81.

retoma os ensinamentos de Durkheim e mostra a necessidade da cultura funcional como cimento de solidariedade orgânica da nação. A noção de integração, trabalhada pelo pensamento autoritário, serve assim de premissa a toda uma política que procura coordenar as diferenças, submetendo-as aos chamados Objetivos Nacionais. [...] O crescimento da classe média, a concentração da população em grandes centros urbanos, vão permitir ainda a criação de um espaço cultural onde os bens simbólicos passam a ser consumidos por um público cada vez maior. 64 inaugura um período de enorme repressão política e ideológica, mas significa também a emergência de um mercado que incorpora em seu seio tanto as empresas privadas como as instituições governamentais. Durante o período 64-80 ocorre uma formidável expansão, a nível da produção, da distribuição e do consumo de bens culturais.¹⁸¹

Mesmo diante de tantas incertezas, os cinemanovistas ainda acreditavam na possibilidade de um Estado neutro – ao menos no âmbito cultural –, que pudesse alocar recursos suficientes para o desenvolvimento e o bom funcionamento da indústria cinematográfica nacional. De fato, o INC abria essa possibilidade, já que o principal objetivo era direcionar a produção ao entretenimento e ao gosto do público consumidor. A escolha de não financiar e combater, por meio da censura, filmes “subversivos” era vista por alguns cineastas como a reafirmação dessa suposta neutralidade do Estado, já que aquele *cinema de autor*, cuja obra privilegiava a subjetividade do cineasta e era carregada de mensagens políticas e de denúncias, era considerado de difícil compreensão pelo público,¹⁸² mesmo que, para os que se colocavam abertamente críticos ao regime, fosse claramente uma medida de restrição da liberdade.

Desde que assumiu o governo em 1967, o marechal Arthur da Costa e Silva prometeu dissipar as tensões e dialogar com a oposição, além de restabelecer as regras democráticas que vinham sendo solapadas desde 1964. No início de seu mandato, o novo presidente acenou para membros do MDB – o único partido de oposição permitido – de modo a passar a intenção de avançar nas negociações para a retomada do poder para os civis. No entanto, ao mesmo tempo, a Polícia Militar e outros agentes do aparato repressivo eram utilizados para dissipar as crescentes manifestações nas grandes cidades. Por mais que pudesse ter havido diálogo com algumas lideranças políticas de oposição, o

¹⁸¹ Ibid. p. 82-83.

¹⁸² Como dito no capítulo I, a questão da linguagem utilizada pelos cineastas de esquerda foi motivo de divergências entre Carlos Estevam Martins, um dos principais membros do CPC, e o Cinema Novo, ambos grupos cujos membros eram ligados à esquerda. Para Martins, por exemplo, o conteúdo estético das obras do movimento dificultava a compreensão, e, conseqüentemente, a mensagem política – que deveria ser o principal fator da obra – perdia sua eficácia.

aumento da repressão nas ruas arruinava a legitimidade do governo e, aos poucos, crescia uma situação de crises interna e externa. Somado a isso, a política econômica chefiada pelo ministro da Fazenda Antônio Delfim Netto e pelo ministro do Planejamento Hélio Beltrão, que visava alterar o padrão de consumo das classes médias e promover o crescimento do setor de bens duráveis, resultou em redução do valor real do salário das camadas mais pobres e, conseqüentemente, minava a popularidade do governo.¹⁸³ Segundo Alves,

A política de controle salarial do Estado resultou em considerável aviltamento da renda da população assalariada. Este fator, somado à generalizada insegurança causada pela aplicação do programa do FGTS e à repressão de manifestações e protestos de rua, estimulou uma onda oposicionista. Ocorreriam em 1967 e 1968 importantes manifestações contra a política econômica e social do Estado e uma rápida reorganização de setores de oposição na sociedade civil.¹⁸⁴

Os movimentos de resistência – em especial o estudantil, o sindical e os políticos de oposição –, que se organizavam de forma independente entre si, uniam forças em protestos de rua, que geravam instabilidade interna. O sentimento de insatisfação reverberava no Congresso Nacional, onde os parlamentares contrários ao regime, eleitos em 1966, discursavam em apoio às manifestações e denunciavam o aumento da repressão, uma das poucas atitudes que poderiam tomar, uma vez que grande parte de suas atribuições legislativas já tinham sido transferidas para o Executivo. Menos de 24 horas após uma demonstração de força da sociedade civil no Congresso,¹⁸⁵ os militares mandaram publicar em jornais, televisão e rádio o texto do Ato Institucional número 5.

Instituído em 13 de dezembro de 1968, o AI-5, como ficou conhecido, representou o maior corte nos direitos fundamentais dos brasileiros e a ampliação do poder de controle do Executivo sobre os outros poderes. Com esse ato, o poder Executivo passou a dispor de autoridade legal para fechar o Congresso Nacional e as assembleias estaduais e municipais, suspender os direitos políticos de qualquer cidadão por dez anos, demitir ou

¹⁸³ ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil** (1964-1984). Bauru: EDUSC, 2005. p. 138.

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 140.

¹⁸⁵ Votação em sessão conjunta contrária à aprovação do julgamento do deputado Márcio Moreira Alves por ter “ofendido a honra e a dignidade das Forças Armadas” em discurso feito no Congresso Nacional contra as medidas restritivas do governo. Para mais informações, consultar ALVES, Maria Helena Moreira. *Op. cit.* p. 158-159.

remover juízes, suspender a garantia de *habeas corpus* para todos os casos de crimes contra a Segurança Nacional, decretar estado de sítio sem quaisquer impedimentos fixados na Constituição, poder legislar por decreto e baixar outros atos institucionais ou complementares, entre outras medidas que legalizavam o aumento da repressão e dos cortes de liberdades individuais e políticas a quem fizesse oposição ao governo, sem que houvesse um prazo estipulado para sua vigência. Ou seja, o AI-5 duraria até que o presidente da República assinasse decreto específico para revogá-lo. As represálias, no entanto, não eram aplicadas somente à sociedade civil. Os julgamentos e os expurgos aos militares possibilitaram que o governo controlasse as divergências de opinião dentro das próprias Forças Armadas de modo a eliminar todo e qualquer foco de oposição e resistência dentro da corporação. Somando os números dos Atos Institucionais 1, 2 e 5, 6.592 membros das Forças Armadas sofreram punições diretas por discordarem das medidas adotadas no período de vigência da Lei de Segurança Nacional.¹⁸⁶

O AI-5 marcou a consolidação das bases do Estado de Segurança Nacional, colocando na prática todo o poder do Estado nas mãos do Executivo:

O caráter permanente dos controles a ele incorporados deu origem a um novo período em que o modelo de desenvolvimento econômico podia ser plenamente aplicado, enquanto o Aparato Repressivo buscava a Segurança Interna absoluta, impedindo a dissensão organizada contra as políticas econômicas e sociais do governo. O Ato Institucional nº 5 forneceria assim o quadro legal para profundas transformações estruturais.¹⁸⁷

Vemos, portanto, que as medidas repressivas estavam diretamente ligadas às políticas econômicas e sociais adotadas pelo governo para o desenvolvimento econômico nos moldes capitalistas. Esse modelo de desenvolvimento gerava maior acumulação de capital aos grandes oligopólios nacionais e aumentava a concentração de renda, enquanto as classes menos favorecidas sofriam com a desvalorização do salário, o que aprofundava as desigualdades sociais.¹⁸⁸ Com o tempo, os setores da população que se engajavam na oposição a essas medidas passavam a ser o “inimigo interno” aos olhos do Estado de

¹⁸⁶ Ato Institucional número 5, em Atos Institucionais e Decretos-Lei, v. 4. Diretoria de Informação Legislativa. Senado Federal, Brasília. Também no *Diário Oficial da União*, ano CVI, n. 241, 13.dez. 1968. Apud ALVES, Maria Helena Moreira, op. cit. p. 161-162.

¹⁸⁷ ALVES, Maria Helena Moreira, op. cit. p. 165.

¹⁸⁸ GOMES, Victor Leandro C.; JÚNIOR, Hélio de Lena. Doutrina de Segurança Nacional e Atos Institucionais: entendendo o *modus operandi* do regime civil-militar no Brasil (1964-1985). In: MALTA, Maria Mello (coord.). **Ecossistema do desenvolvimento**: uma história do pensamento econômico brasileiro. Rio de Janeiro: Ipea: Centro Internacional Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento, 2011. p. 137.

Segurança Nacional, o que resultou em um gradativo aumento da repressão conforme cresciam os movimentos de resistência.

Porém, mesmo com os políticos, os artistas e os intelectuais de esquerda sendo vítimas de perseguições e da censura, autores como Roberto Schwarz, em estudo de 1969 que se tornou um clássico da historiografia brasileira, *Cultura e Política: 1964-1969*, relançado na obra *O pai de família e outros estudos*, publicada em 1978, apontava para uma certa hegemonia da esquerda em alguns campos da produção cultural, como no cinema e no teatro.¹⁸⁹ Para ele, essa “relativa hegemonia cultural da esquerda no país” se concentrava em “grupos ligados à produção ideológica, tais como estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte raciocinante do clero, arquitetos, etc.”¹⁹⁰. Mas o autor realça que, por mais que os produtores fossem de esquerda, suas publicações com cunho marxista e críticas ao capitalismo eram para um consumo entre eles mesmos, enquanto os trabalhos produzidos para o governo, para empresas ou para a mídia não poderiam ser “por razões policiais”, isto é, por serem considerados subversivos. Nos anos 1980, essa produção cultural engajada passou por um revisionismo historiográfico, que a entendeu como uma espécie de “esgotamento interno [...] das artes de vanguarda nascidas sob a égide do nacionalismo de esquerda”,¹⁹¹ ao contrário da ideia de “hegemonia” de Schwarz. É interessante notar, contudo, que mesmo sob um regime autoritário, que buscava controlar a produção e o consumo de bens simbólicos, a indústria cultural que vinha se formando estava permeada de obras críticas ao governo e ao próprio modelo de industrialização adotado.

De 1967 a 1969, o INC foi o principal fomentador da produção cinematográfica brasileira, e as medidas adotadas pelo órgão, além de centralizarem e delinearem com relativo sucesso a produção cinematográfica, expandiram consideravelmente o número de filmes produzidos em território nacional. Logo, os cinemanovistas se viram na necessidade de acompanhar as profundas transformações que vinham ocorrendo na sociedade brasileira ao longo dos anos 1960 e atualizar o modo de produção de seus filmes. Isso ficou perceptível com a declaração de Carlos Diegues, no trabalho *Relação dialética cinema e cultura no Brasil: história e balanço*, apresentada na cidade de Gênova e depois publicada em 1965 na revista *Civilização Brasileira*:

¹⁸⁹ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política: 1964-1969*. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 62-63.

¹⁹⁰ Ibid. p. 62.

¹⁹¹ NAPOLITANO, Marcos. *Arte e política no Brasil: História e historiografia*. In. EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. XXXIII.

O que sei é o seguinte: o golpe de abril correspondeu a um momento em que o cinema brasileiro se aprofundava, isto é, saía daquela fase de um puro intervencionismo social, de uma crônica paternalista da sociedade brasileira, e passava com *Vidas Secas*, e mais violentamente com *Deus e o diabo*, a uma faixa antropológica de aprofundamento na própria cultura do homem brasileiro, atrás de um absoluto que não é Deus, mas é o absoluto das divindades da morte, da felicidade, da vida, etc., numa pesquisa que deixou de ser simplesmente descritiva, ou de representação, e passou a ser de interpretação. Isso exige, evidentemente, um recolhimento muito mais profundo do diretor enquanto intelectual, enquanto pensador, e o leva a uma faixa que independe do evento político momentâneo, a toda uma acumulação de tradição, cultura, etc.¹⁹²

Com essa declaração de Diegues, podemos observar que a partir de 1965 os cinemanovistas passaram a delinear uma nova fase, em que o “miserabilismo” como modelo de produção cinematográfica e a *Estética da Fome* como representação do Brasil e do povo brasileiro seriam repensados. Sob um regime autoritário e conservador, que suprimia toda forma de expressão que remetia às ideias de “conscientização” e “revolução” e era apoiado por uma parcela da burguesia nacional – vista outrora como possível aliada da arte popular e revolucionária –, o engajamento político dos cineastas em suas obras passou a ter uma perspectiva mais suave, uma vez que priorizava a investigação antropológica da cultura brasileira em detrimento do chamado à revolução. Assim, o movimento passou a privilegiar o registro e a representação da transformação social e cultural do “povo brasileiro”, abrindo uma nova fase da produção cinemanovista.

2.2. Os efeitos do “Milagre Econômico”: Embrafilme e consolidação do regime:

Os anos entre 1964 e 1968 foram marcados, de um lado, pela organização autoritária do Estado de Segurança Nacional e, de outro, pela crescente oposição em todas as classes, inclusive dentre as classes dominantes, que se manifestavam contra a censura da imprensa, a censura cultural e, principalmente, contra a repressão e a tortura.¹⁹³

A publicação do Ato Institucional número 5 em dezembro de 1968 significou a consolidação do Estado de Segurança Nacional. A partir desse momento, o Estado

¹⁹² DIEGUES, Carlos. Vitória do Cinema Novo. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro n. 2, mai. 65, p. 243. Apud RAMOS, José Mário Ortiz, op. cit. p. 77.

¹⁹³ ALVES, Maria Helena Moreira, op. cit. p. 11.

contava com agentes militares em praticamente todas as instituições civis de maior importância. Os expurgos que vieram posteriormente enfraqueceram os dois partidos vigentes, MDB e Arena, e por mais que as retaliações viessem mais fortes aos emedebistas, os parlamentares da Arena que votaram com o MDB tiveram seus mandatos cassados e também passaram a ser considerados “inimigos internos”. Além disso, o movimento estudantil recebera uma forte derrota quando mais de 800 de seus membros foram presos em um congresso clandestino realizado em Ibiúna (SP), ainda em 1968. De modo similar, os sindicatos sofreram com intervenções, repressão e perseguições a seus principais líderes. Com isso, ao fim de 1968, os três maiores movimentos de resistência pacífica foram desmobilizados de forma violenta e autoritária.

A partir 1964, os militares concentraram-se em eliminar da burocracia estatal pessoas politicamente ligadas a governos populistas anteriores, especialmente o de João Goulart, e a reprimir trabalhadores do campo e da cidade que pudessem se organizar em frentes de oposição, em uma clara estratégia de desmobilização e de luta de classes. Nos anos de 1965 e 1966, buscava-se concluir os expurgos e desestruturar a oposição no campo político, principalmente com o Ato Institucional número 2, publicado em 1965. Esses foram, segundo a historiadora Maria Helena Moreira Alves, respectivamente o primeiro e o segundo ciclos de liberalização, que ainda não incluía o uso generalizado da violência.¹⁹⁴ Com o AI-5 é iniciado mais um ciclo:

O terceiro ciclo caracterizou-se por amplos expurgos em órgãos políticos representativos, universidades, redes de informação e no aparato burocrático de Estado, acompanhados de manobras militares em larga escala, com indiscriminado emprego da violência contra todas as classes. Os desafios ao Estado por parte das classes médias, especialmente o movimento estudantil, convenceram as forças de repressão da existência de áreas de “pressão” em todas as classes. Desse modo, as campanhas de busca e detenção em escala nacional estenderam-se a setores da população até então não atingidos.¹⁹⁵

O Congresso Nacional, as assembleias estaduais e as câmaras municipais ficaram fechadas de dezembro de 1968 a outubro de 1969, período em que o Executivo promulgou mais 13 atos institucionais, 40 atos complementares e 20 decretos-lei que passavam o controle de diversas instituições da sociedade civil aos militares. Além disso, foi instituída

¹⁹⁴ ALVES, Maria Helena Moreira, op. cit. p. 171.

¹⁹⁵ Ibid. p. 172

a censura prévia aos meios de comunicação e foram criados mecanismos de controle de universidades e outras instituições educativas e para a participação política. Também foi publicada uma série de decretos-lei para a regulamentação da economia, o que incluiu sistemas de incentivos fiscais e isenção de impostos que favoreciam a implantação do modelo de desenvolvimento econômico pretendido pelo ministro da Fazenda Delfim Netto.

Entre os anos 1968 e 1973, o Brasil passou por um momento que ficou conhecido como “Milagre Econômico” devido às altas taxas de crescimento do PIB: 11,2% em 1968, 10% em 1969, 8,8% em 1970, 13,3% em 1971, 11,7% em 1972 e 14% em 1973, seguidas ainda por um crescimento de 9,8% em 1974. Porém, ainda segundo Alves, isso deveu-se a um aumento de investimentos estrangeiros e um amplo programa de investimentos estatais, com base em fundos de instituições de crédito internacionais, o que teve como consequência a elevação da dívida externa que, de 3,9 bilhões de dólares em 1968, encontrava-se a mais de 12,5 bilhões em 1973. Com isso, vemos que a estratégia de utilização de recursos estrangeiros para o desenvolvimento não ficava restrita à indústria cinematográfica, mas a praticamente todos os setores de produção. Com Delfim Netto, foi estabelecido um amplo sistema de incentivos fiscais e de isenção de impostos em áreas consideradas cruciais pelo governo, especialmente na região amazônica, no Nordeste e em planícies centrais. Esse modelo de desenvolvimento ficou conhecido como “produtivista”, pois beneficiava o aumento da produção no maior número de setores possível e o acúmulo de capital – em detrimento da distribuição de renda:

Segundo esta visão, um país subdesenvolvido precisa criar as melhores condições possíveis para o investimento, especialmente o estrangeiro, de modo a acumular suficiente capital para promover a ‘arrancada’ do desenvolvimento econômico. Os planejadores do governo criticavam os economistas por eles denominados “distributivistas”, por sua preocupação com a distribuição da renda no processo de desenvolvimento econômico. A posição ‘produtivista’ está implícita na Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento: o crescimento é necessário para aumentar a capacidade produtiva industrial do Brasil, desenvolver o interior e a região amazônica para ‘tamponar’ as vias de penetração e adiantar o supremo objetivo de realização do pleno potencial do país como potência mundial.¹⁹⁶

¹⁹⁶ ALVES, Maria Helena Moreira, op. cit. p. 177-178.

Isso quer dizer que esse modelo econômico adotado realmente não tinha como objetivo aumentar a renda e os padrões de vida da população, mas, sim, alcançar uma rápida acumulação de capital, como exposto no Manual Básico da Escola Superior de Guerra.¹⁹⁷ Para gerar essa “poupança”, seria necessária uma estabilidade sociopolítica – que na prática significou ausência de divergências – para atrair investidores, principalmente estrangeiros. Os cortes de liberdades e o aumento da repressão para suprimir as dissidências eram entendidos, portanto, como algo necessário para o crescimento da economia e para a garantia de realização do sonho do “Brasil potência”. Nesse sentido, a resultante concentração de renda seria uma forma de fortalecimento do mercado interno, sendo, inclusive, um elemento fundamental da propaganda política do regime.

Em agosto de 1969, Costa e Silva morreu devido a um ataque cardíaco, o que iniciou uma luta interna entre militares pelo poder. Depois de sua morte, assumiu o poder a Junta Governativa Provisória de 1969, na qual o almirante Augusto Rademaker, ministro da Marinha, o general Aurélio de Lira Tavares, ministro do Exército, e o brigadeiro Márcio de Sousa Melo, ministro da Aeronáutica, governaram o país em um triunvirato, de 31 de agosto de 1969 a 30 de outubro do mesmo ano. Emílio Garrastazu Médici foi escolhido para ser o novo presidente por um colégio eleitoral composto apenas por militares. No poder, Médici fez amplo uso dos dados de crescimento econômico elevado como propaganda política. De acordo com a Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento, a legitimidade e a estabilidade do governo seriam alcançadas por meio do desenvolvimento capitalista e da defesa da nação contra um possível ataque soviético e contra a “ameaça interna”, o que estaria sendo alcançado no fim da década de 1960. Com isso, crescia o apoio da burguesia nacional ao governo, e os movimentos oposicionistas perdiam legitimidade e prestígio:

Como a nova prosperidade era evidente para os 20% da camada superior de beneficiários da renda, os protestos dos trabalhadores silenciaram ou pelo menos se acalmaram; e como o governo conseguia justificar a repressão, alegando que terroristas comunistas ameaçavam o país e o próprio processo de desenvolvimento econômico, as classes médias tinham poucos motivos para apoiar a oposição, pois isto

¹⁹⁷ Ver Manual Básico da ESG: “As nações que alcançaram rápido desenvolvimento realizaram, ao longo de sua formação histórica e econômica, considerável esforço de poupança. Esse esforço pode significar diferentes graus de sacrifício de sucessivas gerações, uma vez que toda poupança introduzida corresponde a uma redução de consumo”; p. 339.

significaria arriscar a própria pele e as vantagens econômicas de que se beneficiavam.¹⁹⁸

Devido ao “Milagre Econômico”, o governo Médici conseguiu desfrutar legitimidade e apoio por grande parte das elites como nenhum outro governo no período da ditadura. Por outro lado, esse aumento da produtividade e da riqueza não foi sentido pelas classes mais pobres, que, além de serem fortemente reprimidas, sofriam com os efeitos da inflação, fator que, na realidade, fez com que o salário real e o poder de compra dos trabalhadores fossem reduzidos. O “milagre” representou um aumento considerável do PIB do país, mas agravou as condições de vida da maioria da população. Como bem resume Alves:

Os custos humanos aí implicados, como já ficou mais do que patente, não devem ser entendidos como sacrifícios da atual geração em benefício de seus descendentes, mas como sacrifícios impiedosamente impostos à maioria dos brasileiros em benefício atual da pequena elite que os mantém em servidão.¹⁹⁹

Entre as classes que de certo modo se beneficiaram do alto crescimento econômico do país estão os cineastas e outros produtores culturais. Como dito anteriormente, a produção cultural era um setor determinante para a consolidação e a legitimação do regime militar. Controlá-lo significava não apenas impedir a disseminação de narrativas e ideias opostas e “subversivas”, mas também padronizar a cultura brasileira – e o próprio “homem brasileiro” – como forma de evitar conflitos de quaisquer natureza, fossem eles de classe, étnicos e até mesmo regionais. Com o AI-5 em vigência, o Estado de Segurança Nacional pôde normatizar, disciplinar e organizar a produção de bens culturais de maneira direta. Por sua vez, o “Milagre Econômico” tornou possível o aumento de recursos destinados ao financiamento estatal a essas produções, o que expandiu consideravelmente o alcance do controle ideológico e político sobre as obras produzidas e difundidas em território nacional.

Em 1969, ainda no período da Junta Governativa Provisória, foi fundada a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), empresa de economia mista – majoritariamente de capital público – que, nos primeiros anos de sua existência, funcionou como um braço do INC, tendo a maior parte de seus recursos provenientes desse órgão. No início de seu funcionamento, a empresa tinha como objetivos principais promover a distribuição de filmes nacionais no exterior, visando difundir uma imagem positiva do

¹⁹⁸ ALVES, Maria Helena Moreira, op. cit. p. 182.

¹⁹⁹ Ibid. p. 188.

país e, é claro, centralizar ainda mais a produção cinematográfica por meio do financiamento de filmes. Apesar de ser originalmente voltada ao mercado externo, foi o sistema de financiamento e de coproduções – instituído posteriormente – que marcou a atividade da empresa. Os primeiros anos da Embrafilme foram cercados por críticas à sua burocracia e ao sistema de financiamento adotado²⁰⁰ e, principalmente, por privilegiar o mercado externo em vez de fortalecer o mercado interno, tornando-o mais acessível aos filmes nacionais, em detrimento dos filmes estrangeiros, principalmente estadunidenses, antiga reivindicação dos cineastas brasileiros. Também houve indignação pelo fato de ter havido pouca discussão com os cineastas para o planejamento das atividades da empresa, o que foi entendido como mais um ato autoritário do regime.

Em 1970, a Embrafilme começou a conceder financiamentos a partir de um modelo semelhante a empréstimos bancários, privilegiando a experiência do produtor ou da empresa e a possibilidade de retorno financeiro do filme, o que também resultou em reações negativas por parte da grande maioria dos cineastas.²⁰¹ Ficava claro que o principal intuito dela era garantir o crescimento industrial do setor cinematográfico nos moldes mercadológicos e consolidar a indústria cultural no país. Mas também foi nesse momento, quando Jarbas Passarinho assumiu o Ministério da Educação e Cultura, que o governo militar passou a assumir uma bandeira que até então era considerada “subversiva” por ser reclamada por artistas e intelectuais de esquerda: a defesa do nacional.²⁰²

No início dos anos 1970, seis anos após o Golpe civil-militar de 1964, as reivindicações dos cinemanovistas e dos cineastas “nacionalistas”, levantadas desde os anos 1950 – isto é, uma produção cinematográfica independente, de conteúdo autenticamente nacional e sem ligações com o capital estrangeiro –, perdiam força, assim como a *brasilidade romântico-revolucionária*, que, no momento, era entendida como subversiva. No entanto, com Jarbas Passarinho à frente do MEC,²⁰³ a cultura e

²⁰⁰ Segundo Ramos, os recursos da empresa eram alocados da seguinte maneira: 60% para empresas tradicionais, 30% para produtores independentes e 10% para os estreantes. Estima-se que entre 1970 e 1973 tenham sido liberados recursos para o financiamento de 81 obras. Para mais informações, consultar: RAMOS, José Mário Ortiz, op. cit. p. 90; e AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos da Embrafilme. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 8. n. 15. p. 173-184. jul-dez. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf>. Acesso em: jun. 2019. p. 175.

²⁰¹ AMANCIO, Tunico, op. cit. p. 175.

²⁰² GARCIA, Tânia da Costa. Tudo bem e o nacional-popular no Brasil dos anos 1970. **História**, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 182-200, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742007000200010&script=sci_arttext>. Acesso em: mai. 2018. p. 187.

²⁰³ Jarbas Passarinho assumiu o Ministério da Educação e Cultura em 1969, já no governo Médici.

principalmente o cinema passaram a funcionar de modo diferente, com os órgãos voltados a esses setores adotando algumas das proposições dos “nacionalistas” para a política de cultura, como podemos observar em declarações do novo ministro em 1970:

A cultura ideal para mim seria aquela que não alienasse as pessoas, no sentido de não ser dissociada da realidade brasileira, e que, em termos nacionais, sirva para a afirmação do próprio país. (...) Eu penso que ela satisfaz o que é fundamental na crença da nacionalidade. Ela não pode ser importada, não pode ser uma forma de colonialismo cultural, como vivemos por muito tempo neste país.²⁰⁴

Ainda nessa mesma entrevista, Passarinho afirmou que a política de cultura sob seu comando seria baseada nos “postulados democráticos”, o que incluiria “liberdade total de criação” e intervenção econômica do Estado para estimular o setor, mas que não subvencionaria propaganda contrária ao governo.²⁰⁵ Assim, a partir dos anos 1970, o Estado se apropriou das reivindicações por um cinema nacionalista e, “com ênfase no folclore e na ‘memória nacional’”, procurou abranger toda a população brasileira a ponto de criar uma “identidade nacional” padronizada.²⁰⁶

No início dessa década, eram as neochanchadas – ou, como eram conhecidas popularmente, as pornochanchadas²⁰⁷ – que dominavam o mercado cinematográfico brasileiro. O desenvolvimento da indústria cultural, a preferência dos órgãos de financiamento por filmes de alta possibilidade de retorno financeiro, a opção por suprimir as produções que tivessem conteúdo político e o desenvolvimento do capitalismo na sociedade brasileira colocaram os cinemanovistas em uma posição de grande dificuldade, o que impulsionou os integrantes do movimento a iniciar uma reorientação do modo de produção e do conteúdo de suas obras para que pudessem continuar produzindo. Na tentativa de combater os entraves burocráticos impostos aos membros do Cinema Novo, os cinemanovistas resolveram lançar uma revista de cinema denominada *Luz e Ação*.

²⁰⁴ **Arte: assunto de interesse do governo.** Entrevista com Jarbas Passarinho concedida ao *Jornal da Tarde* em 10/09/1970. Apud RAMOS, José Mário Ortiz, op. cit. p. 92.

²⁰⁵ Idem.

²⁰⁶ RAMOS, José Mário Ortiz, op. cit. p. 93

²⁰⁷ As pornochanchadas foram um gênero de filme produzido no Brasil que unia a narrativa cômica e mercadológica das antigas chanchadas a cenas pornográficas. O baixo custo de produção e a alta taxa de público fizeam desse gênero um grande sucesso comercial durante os anos 1970, mesmo com a censura, que procurava coibir produções consideradas “imorais”. Como exemplo de sucesso mercadológico das pornochanchadas, o filme *A dama do Lotação* (1978), dirigido por Neville d’Almeida, figura entre as dez maiores bilheterias do cinema brasileiro até hoje.

Inspirada na revista francesa *Cahiers du Cinéma*²⁰⁸, logo em seu manifesto, assinado por Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Glauber Rocha, Walter Lima Jr., Joaquim Pedro de Andrade e Miguel Faria Jr., esses cineastas deixavam claro o intuito das publicações: denunciar “o estímulo oficial às neochanchadas e o ‘paternalismo burocrático do Estado’”.²⁰⁹

No manifesto, os cinemanovistas mostravam-se incomodados com a situação do cinema nacional e com a forma que o Estado vinha dirigindo os órgãos de incentivo às produções cinematográficas:

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.²¹⁰

O manifesto é finalizado com uma provocação às pornochanchadas e com uma reafirmação da busca por um “cinema novo”: “A cultura brasileira não pode continuar a ter de escolher entre o lamento e o conformismo, o cinismo e a vulgaridade. O novo está além dessa alternativa”.²¹¹

A revista *Luz e Ação*, no entanto, não saiu do projeto, e o manifesto foi sua única publicação. Essa foi, porém, uma importante demonstração de que os cinemanovistas ainda se mantinham mobilizados e estavam dispostos a lutar por um cinema independente e por seu direito de produzir.

Buscando estreitar as relações com a classe cinematográfica, o governo realizou o I Congresso da Indústria Cinematográfica em 1972, no Rio de Janeiro, do qual saíram propostas de reestruturação da Embrafilme e para a criação de outros estímulos para a produção de filmes, como prêmios a obras infantis e de cunho histórico. Esses incentivos à classe cinematográfica significaram não apenas um aceno aos cineastas, inclusive aos que eram críticos ao regime, mas também uma tentativa de alinhar a produção nacionalista, outrora defendida por artistas ligados à esquerda, à ideologia dos militares, como expõe Ramos:

²⁰⁸ Revista francesa, criada em 1951, que contou com importantes nomes do cinema francês, como André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze, sendo uma das principais revistas de cinema do mundo.

²⁰⁹ SALEM, Helena, op. cit. p. 298.

²¹⁰ **Manifesto Luz e Ação**: de 1963... a 1973. in *Arte em Revista*, Ano I, n. 1, jan.-mar./1979, publicação do Centro de Estudos de Arte Contemporânea, São Paulo, p. 5-9. Apud SALEM, Helena, op. cit. p. 298.

²¹¹ Idem.

A partir da década de 70 é o Estado que comanda a questão nacional, elidindo obviamente a relação classe-nação, arvorando-se a guardião de uma comunidade indivisa, seus interesses tomados como os interesses de todos. O “nacional” e a “realidade nacional” são vistos como dois todos harmoniosos, que não apresentam nem conflitos internos e nem se contrapõem, em seus fundamentos, à dominação externa.²¹²

Para esse autor, o ano de 1972 abriu “uma nova era no cinema brasileiro”, um período em que “a disputa estética e cultural e a luta político-cultural seriam atravessadas pela busca desesperada dos resultados de bilheteria”.²¹³ A consolidação e o relativo sucesso do processo de modernização proposto pelos militares, simbolizado pelo “Milagre Econômico”, garantiu que os recursos para premiações e financiamentos mantivessem a estratégia de controle da produção cultural por meio de incentivos financeiros, o que resultava na consolidação e na legitimação do regime. A sociedade brasileira transformara-se, e ficara visível que o Cinema Novo também deveria passar por um processo de transformação que acompanhasse essas mudanças.

2.3. Do sertão à cidade: a representação dos migrantes nordestinos no cinema

Em 1973, Nelson Pereira dos Santos iniciou a produção de *O amuleto de Ogum*, seu primeiro filme feito em coprodução com Embrafilme. Com esse filme, lançado oficialmente em 1974, Nelson deixava clara a opção pelo distanciamento da visão paternalista sobre a cultura popular, passando a uma aproximação antropológica com o “povo brasileiro”. Ou seja, abandonava-se a ideia de “conduzir as massas rumo à revolução brasileira” – ou ainda a de compreender e superar os fatores que impediam o desenvolvimento do Brasil –, vista em diversos filmes do Cinema Novo especialmente no início dos anos 1960, para uma perspectiva de aprofundar o entendimento sobre a cultura do povo, sem preconceitos ou análises sociológicas. A partir desse novo ponto de vista, a religião, que fora atacada e entendida como um fator alienador e que freava a conscientização e o próprio desenvolvimento do país,²¹⁴ passou a ser considerada um

²¹² RAMOS, José Mário Ortiz, op. cit. p. 93

²¹³ Ibid. p. 74-75.

²¹⁴ Na “Trilogia do Cinema Novo” – composta, como dito anteriormente, por *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) –, a religião era entendida como uma instituição de grande importância no cotidiano dos sertanejos nordestinos e capaz de mobilizar a população. Mas não representava os “verdadeiros” interesses do povo, mas, sim, os da Igreja – como colocado por Rocha –, que se mantinha fisicamente distante do “verdadeiro povo” – localizando-se na cidade, enquanto a maioria da população vivia no campo, como visto em *Vidas*

elemento inerente à cultura popular e, portanto, algo a ser analisado e representado de forma neutra, como parte indissociável da cultura brasileira. Essa nova forma de compreender a importância da religião na cultura popular – e, de modo geral, da cultura brasileira – foi considerada por diversos estudiosos e críticos de cinema um ponto de virada da produção cinematográfica nacional.

Outra diferença importante entre *Vidas Secas* e *O amuleto de Ogum* é que também reflete a mudança de perspectiva de grande parte dos cineastas considerados da esquerda brasileira foi o ambiente escolhido para observar e representar o “povo brasileiro”. Acompanhando o movimento de migração interna, parte das transformações socioeconômicas ocorridas no Brasil durante o período da ditadura, o olhar de Nelson deixou o meio rural e o cotidiano da população do campo para representar os brasileiros que viviam nas grandes cidades, mais especificamente nas periferias dos centros urbanos do Sudeste, que receberam uma enorme quantidade de migrantes nordestinos que buscavam uma maneira de se inserirem na modernidade capitalista. Segundo Ramos, essa nova posição não indicava, necessariamente, uma ruptura com os antigos ideais do Cinema Novo, mas, sim, uma nova forma de representação do “homem brasileiro”, já que agora a modernidade estava praticamente consolidada na sociedade brasileira. O processo de reorientação teórica e metodológica ao qual o Cinema Novo se submeteu foi sintetizado pelo autor:

O ‘miserabilismo’ e a ‘violência’ acionados para a ‘conscientização’ e ‘libertação nacional’ cediam lugar para um aprofundamento na cultura brasileira, para uma investigação antropológica do ‘homem brasileiro’. A preocupação com o ‘homem brasileiro’ é uma constante no Cinema Novo, mas o importante é acompanhar as transformações que sofre conforme as injunções políticas. Num primeiro momento, trata-se de ‘tomar o homem como tema, hominizá-lo através de seus conflitos’, dentro de uma perspectiva política ampla de articular um projeto político nacional; e, portanto, os cineastas encontram-se cheios de certezas diante da realidade do país, procurando integrar o diverso ‘homem brasileiro’ nesta visão analítica global. [...] Posteriormente, nos anos 70, a mesma questão voltará com força total, mas conduzida pelo Estado e por sua política cultural.²¹⁵

O I Congresso da Indústria Cinematográfica de 1972 deixava clara a preocupação dos produtores e cineastas com a possibilidade de “descaracterização cultural” que o avanço da indústria cultural e a resultante penetração de filmes estrangeiros no mercado

Secas –, e ainda alienava os moradores, desviando-os das verdadeiras causas dos problemas que viviam – como a adoração a um “boi-santo” para que o problema da fome fosse solucionado, visto em *Os Fuzis*.

²¹⁵ RAMOS, José Mário Ortiz, op. cit. p. 78.

nacional poderiam causar. Esse argumento foi ouvido pelos militares, que lhes responderam com a reformulação administrativa e operacional da Embrafilme e do INC, com a imposição de limites à importação de filmes e com o projeto de fazer da Embrafilme uma importante coprodutora e financiadora de filmes, voltando-a para o mercado interno, como reivindicavam os produtores e os diretores. O Congresso, além de estreitar as relações do Estado de Segurança Nacional com os cineastas, serviu para transformar a promoção da cultura nacional em política de Estado:

O velho denominador nacionalista, que tivera força política de contestação nos anos 60, era acionado para obter proteção e apoio do Estado, e servia ao mesmo tempo para dialogar com o setor cinemanovista – agora encurralado entre problemas de produção e da coerção da censura –, sempre sensível a este tipo de apelo.²¹⁶

A defesa da “cultura nacional” passou a ser um fator de congruência entre o governo e os produtores de cinema. A antiga reivindicação de haver um Estado “neutro”, que investisse no desenvolvimento de um cinema industrial, nacionalista e autêntico, ficava mais próxima com a reformulação da Embrafilme; além de melhorar as relações com os cineastas – importantes e prestigiados produtores culturais – com a bandeira do nacionalismo, o regime viu uma situação mais favorável para a criação de uma identidade nacional harmoniosa e padronizada – em que os conflitos internos eram suprimidos – contra a invasão cultural estrangeira.

A “defesa da cultura nacional contra a invasão estrangeira” foi fortemente defendida pelos produtores no Congresso. Luís Carlos Barreto, que naquele momento era presidente da Associação dos Produtores Cinematográficos, chegou a propor que o cinema fosse considerado um produto industrial, que fizesse parte não apenas dos projetos de desenvolvimento cultural, mas também dos de desenvolvimento econômico. Em sua apresentação no Congresso, Barreto colocou o setor cinematográfico como “um problema até de segurança nacional” e um “elemento de integração nacional”. Também defendeu a exportação dos filmes como uma forma de expandir a cultura brasileira: “Vamos levar o nosso estilo de vida aos povos latino-americanos, aos povos africanos, que são mercados naturais do Brasil, onde precisamos abrir linhas de exportação”.²¹⁷ Barreto e outros produtores se alinharam diretamente com a ideologia de Segurança Nacional e Desenvolvimento, em que a “Nação” passava a ser entendida como uma totalidade que

²¹⁶ RAMOS, José Mário Ortiz, op. cit. p. 111.

²¹⁷ Ibid. p. 110.

precisava ser defendida contra ameaças estrangeiras (em especial, o comunismo) e integrada em prol do progresso para que o país alcançasse o destino de “grande potência”. Por sua vez, o cinema, como produto cultural e bem simbólico, era essencial para a diluição dos conflitos internos e para a construção e a padronização da identidade cultural dos brasileiros por ser capaz de difundir em larga escala esses ideais nacionalistas. O alinhamento ideológico entre Estado e produtores, visto no Congresso de 1972²¹⁸, foi fundamental para a posterior criação da Política Nacional de Cultura (PNC), lançada oficialmente somente em 1975, quando a “padronização cultural” se tornou política oficial de Estado.

O amuleto de Ogum foi o primeiro filme de Nelson coproduzido pela recém-criada Distribuidora da Embrafilme, fruto das reivindicações feitas no Congresso de 1972. A obra deixou clara a transformação estética das produções do cineasta, assim como o objetivo final dela: se com *Vidas Secas* Santos procurou conscientizar a população e chamar a atenção para a miséria vivida por milhões de sertanejos nordestinos, para as arbitrariedades das elites locais, para a enorme desigualdade regional e para o subdesenvolvimento do país, com *O amuleto de Ogum* o cineasta levou às telas uma obra com mais ação, tiroteios, efeitos especiais, narrativa e dinâmica que agradavam muito mais ao público em geral do que a lentidão e o realismo de *Vidas Secas*. Nelson fez um filme com potencial para ser um sucesso de bilheteria. Em comum entre ambos os filmes havia a escolha de tomar a cultura popular nordestina como a representante da cultura nacional.

Acompanhando a massiva emigração de nordestinos que ocorria nos anos 1960 e 1970, Nelson tratou de um novo problema que essa população passou a enfrentar devido à modernização social: a condição de vida dos que migraram para o Sudeste, a região mais urbanizada e industrializada do Brasil. De maneira oposta àquela vista no primeiro filme, em que a cultura popular nordestina era entendida pelo diretor como “alienada” e um entrave para o desenvolvimento, em *O amuleto* essa cultura se tornou inerente ao “verdadeiro homem brasileiro” e passou a ser valorizada como algo autenticamente nacional. Assim, a religião – ou o apego incondicional a ela – que fora utilizada para

²¹⁸ Para Ramos, estava claro que a escolha dos expositores por parte dos organizadores do Congresso excluía produtores críticos ao governo. Por mais que do Congresso tenha saído uma articulação entre produtores e Estado, não houve nenhuma proposta ou projetos propostos pela própria classe cinematográfica. Além disso, os cineastas da plateia, como Nelson P. dos Santos e Roberto Santos, pouco debateram com os expositores. Segundo o autor, essa reação tímida deveu-se por uma combinação entre o medo da repressão e da censura e a força do projeto cultural do Estado, que unia a coerção e uma política cultural nacionalista. Para mais informações, consultar: RAMOS, José Mário Ortiz, op. cit. p. 113-115.

caracterizar os nordestinos passou a ser exaltada como um elemento fundamental e característico da cultura nacional.

Em *O amuleto de Ogum*, é narrada a história de Gabriel, um nordestino que tem seu “corpo fechado” e migra para a cidade de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro. A história é contada por um cego que estava andando em uma rua com um violão e, após ser abordado por três assaltantes que o pressionam a contar uma história, o cego inicia “uma história que aconteceu de verdade e que eu inventei agorinha: ‘O amuleto de Ogum’”²¹⁹, o que remete à oralidade, um elemento considerado característico da cultura popular. Começa com o assassinato do pai e do irmão de Gabriel devido a uma disputa de terras em Palmeira, município do interior da Bahia. Após esse episódio, a mãe de Gabriel o leva para um ritual de umbanda, no qual tem seu “corpo fechado”, isto é, ele passa a ter a benção e a proteção de Ogum, o que é representado pelo amuleto que carrega consigo (ver imagem 8).

Imagem 8



Imagem 8: Gabriel deitado em uma mesa enquanto as guias cantam “Ogum é meu pai, Ogum é meu guia, Ogum é meu pai, Ogum é filho da Virgem Maria” e giram em torno dele. Note que as cenas que se passam no Nordeste são em preto e branco e somente após a migração de Gabriel que o filme ganha cor. Fonte: imagem retirada aos 4min46s do filme *O amuleto de Ogum*.

Após a invocação das entidades, o ritual segue para o cemitério onde seu pai e seu irmão estão enterrados. Nesse local, um pai de santo abençoa Gabriel segurando uma bíblia enquanto cita uma oração popular (ver imagem 9):

Com as armas de São Jorge estou armado; com o sangue de Cristo, batizado; com o leite da virgem, borrifado; na

²¹⁹ Trecho extraído a 01min50s do filme *O amuleto de Ogum*.

barca de Adão, embarcado. Meus inimigos, senhor, se tiverem vontade de me prejudicar, nada *poderá* contra mim. Nem com fogo, nem com arma, nem com coisa que me ofenderá.²²⁰

Ao fim do ritual, a câmera foca o amuleto dourado no peito de Gabriel, enquanto o cântico continua. Sempre que estivesse utilizando o amuleto e sua mãe continuasse viva, ele estaria invulnerável à morte.

Imagem 9



Imagem 9: o pai de santo abençoa Gabriel enquanto cita uma oração dedicada a São Jorge. Ao fundo, a mãe de Gabriel. Na imagem acima, podemos notar um elemento de grande importância para o filme, mas que também foi muito utilizado para caracterizar a cultura brasileira: o sincretismo religioso, representando a diversidade do Brasil.

Fonte: imagem retirada aos 5min28s do filme *O amuleto de Ogum*.

Ao chegar a Duque de Caxias (RJ), dez anos depois, Gabriel procura um endereço recomendado por “compadre Clóvis”. Ao chegar lá, ele entrega uma carta doutor Severiano, uma espécie de coronel da cidade. Ao analisar a carta, um dos empregados de Severiano, doutor Baraúna, afirma que “é por isso que o Nordeste não vai *pra* frente. Ainda tem gente que acredita em corpo fechado”,²²¹ de modo a relacionar a fé dos nordestinos ao fato de ser uma região pobre, discurso semelhante ao utilizado pelos próprios artistas e intelectuais nas décadas anteriores. Antes de contratar Gabriel, porém, Severiano pergunta se ele é branco e, diante da afirmativa, responde: “Ainda bem!”²²². A

²²⁰ Trecho extraído aos 5 min do filme *O amuleto de Ogum*.

²²¹ Trecho extraído aos 9 min do filme *O amuleto de Ogum*.

²²² Trecho extraído aos 10 min do filme *O amuleto de Ogum*.

partir disso, Gabriel entra para um bando de assassinos de aluguel, liderado por Severiano, e passa a fazer serviços para o grupo, tendo como vantagem o amuleto que o protege.

Nos dez primeiros minutos de filme, Nelson consegue apresentar diversas questões que abordará até o fim e que, em sua visão, representavam a sociedade brasileira como um todo: a violência que ainda atingia o sertão nordestino, o sincretismo religioso representado pelo ritual de origem africana, mas que contém uma adaptação ao vocabulário cristão (visto que a entidade Ogum equivale a São Jorge), e pela utilização da bíblia cristã, a desigualdade regional representada pelo fato de haver cores no filme somente quando Gabriel chega a Duque de Caxias e, por fim, o racismo estrutural intrínseco de grande parte dos brasileiros e que fica explícito com as falas de Severiano. Segundo Santos, com esse filme, ele quis retratar a vida da população que vivia “à margem da cultura oficial, consequência de sua marginalização econômica”, mas que “mantém vivos seus mitos e suas crenças”²²³. O objetivo de representar o “verdadeiro homem brasileiro”, o qual seria aquele que vivia o subdesenvolvimento do país, continuava ativo de modo autenticamente nacional, porém a maneira como o cineasta se propôs a isso tinha mudado, acompanhando as transformações sociais e culturais do país.

Nas cenas seguintes, Gabriel inicia seu treinamento, uma “prova de macho”, em que ele deve ficar parado com um cigarro na boca enquanto seu parceiro e tutor, Chico de Assis, atira no cigarro. Após isso, é colocada uma garrafa em sua cabeça para que “Vovô”, que pouco enxerga, consiga acertá-la. Após o teste, Gabriel e Chico realizam uma série de assassinatos, até que em um deles Gabriel não cumpre com o combinado, resultando na morte de uma mulher inocente e na ira de Chico. O clima segue violento no horário de almoço do grupo, até que Gabriel derruba comida na roupa de Chico, que fica ainda mais enfurecido. Ambos iniciam uma briga, e Chico atira em Gabriel diversas vezes. As balas, no entanto, não fazem efeito, e todos ao redor passam a acreditar no milagre do corpo fechado e a reverenciar Gabriel (**ver imagem 10**). No fim da cena, a câmera mostra o amuleto e a imagem de São Jorge ao fundo, e inicia-se uma música típica da religião: “É de rei Ogum, Ogum é de rei”. Após esse acontecimento, ele ganha mais autoridade diante do bando e passa a ser considerado uma ameaça por Severiano.

²²³ SANTOS, Nelson Pereira dos, Entrevista a Marcelo Beraba, *O Globo*, 29/01/1975. Apud SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 306.

Imagem 10



Imagem 10: Gabriel prova que os tiros que recebeu não lhe causaram ferimentos e todos o olham admirados pelo “milagre” que presenciaram.

Fonte: imagem retirada aos 24 min do filme *O amuleto de Ogum*.

Pedro Vinicius A. Lapera, professor do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF), afirmou no artigo *Descolamentos do popular no cinema brasileiro: religião e relações raciais em O amuleto de Ogum (1974)*²²⁴ que essa cena também evidencia uma relação racial hierárquica. Para o autor:

a fusão entre elementos católicos/europeus e africanos ocorre evidenciando a relação de hierarquia entre ambos, na medida em que a própria imagem ressalta a figura branca de São Jorge no topo e as personagens negras e pardas em sua base. A mediação entre esses dois universos ocorre através de uma personagem branca que, além de protagonista do filme, é vista como superior em razão do mito de que se vale para se impor perante as outras personagens.²²⁵

A personagem de Gabriel é uma atualização da ideia de herói vista nos anos 1960. Ao atribuir a figura do “herói” a um indivíduo da camada popular da sociedade, Santos coloca o nordestino não mais como um cangaceiro lutando nos sertões, mas agora – devido a uma migração dessa população – no cenário das ruas e periferias das cidades.

²²⁴ LAPERA, Pedro Vinicius Asterito, Descolamentos do popular no cinema brasileiro: religião e relações raciais em *O amuleto de Ogum* (1974). *Crítica cultural*, Palhoça (SC), v. 8, n. 2, p. 417-424, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/2229>. Acesso em: dez. 2019.

²²⁵ Ibid. p. 184.

Partindo da análise de Lopera, podemos perceber também que o cineasta inclui uma representação da “hierarquia étnica” vigente no Brasil, mas que, de modo semelhante às outras questões debatidas no filme, é abordada como sendo inerente à sociedade brasileira e até mesmo da cultura popular, uma vez que historicamente os brancos sempre estiveram no topo da hierarquia social do país, inclusive entre os grupos criminosos.

Na obra, Nelson buscou representar a vida de grande parte de nordestinos que, ao migrar, esperava ter uma vida e um emprego melhor, já que estaria partindo para a região mais desenvolvida do país. Porém, devido ao grande número de pessoas que se sentiram forçadas a migrar, os grandes centros urbanos, como as regiões metropolitanas de São Paulo e do Rio de Janeiro, não conseguiram acompanhar e absorver de modo eficiente o alto fluxo migratório existente. Os problemas resultantes do inchaço populacional fizeram com que não houvesse empregos e até mesmo a infraestrutura necessária para abrigar a todos. Por essa razão, milhares de nordestinos passaram a viver desempregados e marginalizados social e culturalmente. Muitos viram no crime uma forma de sobreviver nesse novo meio.

A migração pode ser entendida como uma tentativa de parte da população de se integrar à sociedade moderna, a qual, teoricamente, forneceria mais oportunidades e melhores condições de emprego e de qualidade de vida. É importante salientar que, ao emigrar, o indivíduo não rompe definitivamente com o seu passado, entretanto sua antiga realidade também não é integralmente mantida. O processo de construção identitária é realizado constantemente, especialmente se considerarmos as grandes diferenças socioculturais existentes entre o Nordeste e o Sudeste. A migração rural-urbana é parte fundamental do processo de modernização da sociedade, uma vez que o deslocamento da população rural às cidades, além de gerar um excedente de mão de obra muito importante para a industrialização, contribui para o fortalecimento do mercado interno, essencial para a consolidação do projeto capitalista proposto pelo governo.²²⁶

Desse modo, podemos afirmar que, ao migrarem, os nordestinos levaram consigo seu modo de vida, sua cultura, sua culinária; enfim, diversos elementos socioculturais que os caracterizavam. No entanto, como a grande maioria ainda vivia em condições precárias

²²⁶ BRITO, Fausto. As migrações internas no Brasil: um ensaio sobre os desafios teóricos recentes. Esse ensaio é uma versão revista e ampliada do texto apresentado no Taller CELADE de Migración Interna, Brasília, 2007: **Urbanização, metropolização e mobilidade espacial da população**: um breve ensaio além dos números. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/91554201/FAUSTO-B-2009-AS-MIGRACOES-INTERNAS-NO-BRASIL-UM-ENSAIO-SOBRE-OS-DESAFIOS>>. p. 6.

após a migração, essa população não possuía recursos suficientes para produzir obras que afirmassem sua própria identidade, a qual ainda continuou sendo criada e difundida pelos artistas e intelectuais. Aliás, esses cineastas, assim como Nelson, em sua maioria eram da classe média e oriundos do Sudeste, o que os levou a transmitir uma imagem dos nordestinos que em grande parte era baseada em estereótipos. Isso pode ser visto em *O amuleto de Ogum*, já que duas características consideradas inerentes aos nordestinos, a violência e a forte ligação com a religião, são praticamente os dois elementos que definem Gabriel durante todo o filme. Com isso, mesmo sob a nova perspectiva do cineasta acerca da cultura popular nordestina – em relação a *Vidas Secas* –, vemos que, segundo a representação de Nelson, o nordestino, ao migrar, traz a própria essência do sertão consigo, isto é, acaba reproduzindo em seu novo lar seu – suposto – modo de vida que levava no sertão.

O desenvolvimento urbano e industrial no Sudeste resultou em uma maior oferta de empregos, principalmente na indústria e no setor de construção civil, fazendo com que essa região se tornasse o principal destino dos migrantes de todo o Brasil, em especial dos nordestinos, visto que a modernização da produção rural e os problemas sociais existentes, como a seca e a crescente violência decorrente do aumento do desemprego, reforçaram a posição do Nordeste como principal local de emigração.²²⁷

A migração rural-urbana e interestadual é um processo inerente à modernização da sociedade tanto do ponto de vista econômico quanto do sociocultural.²²⁸ O modelo adotado pelos militares intensificou o processo de urbanização e industrialização no Sudeste, mais especificamente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, que, a partir da década de 1960, recebiam milhares de migrantes diariamente. No entanto, devido ao seu ritmo acelerado, esse processo resultou em problemas sociais urbanos e, conseqüentemente, no aumento da criminalidade. O debate acerca da migração e da condição de vida da população migrante se tornava cada vez mais intenso, especialmente na produção artística crítica a esse processo realizado no modelo proposto pelos militares. Por essa razão, a migração nordestina rumo ao Sul e ao Sudeste passou a ser tema de

²²⁷ VALE, Ana Lia Farias; LIMA, Luís Cruz; BONFIM, Maria Geovaní. Século XX: 70 anos de migração interna no Brasil. **Textos & debates**, Boa Vista, n. 07, p. 22-43. 2004. Disponível em: <<https://revista.ufr.br/textosedebates/article/view/1027/841>>. Acesso em: abr. 2017. p. 27.

²²⁸ Econômica, uma vez que a transferência da população às cidades é necessária para o aumento da produtividade industrial e para a reorganização das atividades econômicas, e sociocultural, pois exerce uma mudança profunda nos comportamentos e na mentalidade da população emigrante e da população autóctone.

diversos filmes, como em *A grande cidade*²²⁹ (1966), de Carlos Diegues, que, além de debater a migração e a adaptação dos migrantes ao meio urbano, tratava da resistência armada, colocando o nordestino como um importante combatente por sua natureza violenta e guerreira.

Depois de ter provado sua invulnerabilidade a tiros, Gabriel é convidado a realizar outro serviço a Severiano, o qual lhe exigiria mais, mas também haveria uma maior recompensa. Na reunião em que a oferta ocorre, Gabriel conhece Eneida, amante de Severiano que posteriormente será motivo de disputa entre os dois. Após realizar o assassinato, Gabriel percebe que foi enganado por Severiano, e o homem que matara não era um bicheiro, como seu chefe tinha dito, e sim o presidente da Cruz Vermelha. Diante dessa situação, toda a polícia é mobilizada para a captura do assassino. Gabriel passa a procurar abrigo em diversos lugares, mas, devido ao perigo que ele estava representando, todos se recusam a acolhê-lo. Ele consegue um esconderijo temporário na casa de Severiano e, durante esse tempo, é seduzido por Eneida, que lhe explica a gravidade do ato que cometeu, visto que Gabriel não tinha conhecimento sobre o que era a Cruz Vermelha nem a ONU. Porém, ao ser flagrado com Eneida na piscina por Severiano, Gabriel vê a necessidade de fugir, passando a ser perseguido tanto pela polícia quanto pelo grupo de pistoleiros. Eneida foge com ele.

Severiano recorre a Gogó, um pai de santo que estava preso, para que “desfaça” o corpo fechado de Gabriel. Severiano afirma que teve um enorme trabalho para soltá-lo, mas o conseguiu, o que releva a autoridade que tem e sua superioridade perante a Justiça da cidade.²³⁰ A partir disso, Gabriel começa a se envolver com outro grupo da cidade e a montar a própria organização criminosa, que realiza assaltos para obter recursos e assassinatos para eliminar concorrentes. Essa sequência contém tiroteios, perseguições, torturas²³¹ e várias outras cenas de ação, dando uma dinâmica mais rápida ao filme, deixando-o com maior possibilidade de comercialização por agradar ao espectador que gosta de filmes de ação. O grupo de Severiano revida, e é iniciada uma verdadeira guerra entre as duas quadrilhas, não apenas na cidade, mas também nas regiões mais afastadas e em municípios do interior.

²²⁹ **A grande cidade.** Direção: Carlos Diegues. Produção: Carlos Diegues, Jarbas Barbosa e Luiz Carlos Barreto, 1966. 85 min. Disponível online.

²³⁰ Vale lembrar que há uma cena semelhante em *Vidas Secas*, na qual Fabiano passa a noite preso e é solto apenas após as ordens do fazendeiro Miguel.

²³¹ As cenas em que é mostrada a tortura de jovens por membros do grupo rival foram cortadas pelos órgãos da censura, porém recolocadas após a restauração do filme, realizada por um projeto da Petrobras.

Severiano manda seus capangas, Quati e Zé Índio, cobrarem resultados de Gogó. Enquanto vasculham o terreiro, encontram vários objetos utilizados nos rituais da umbanda: o altar no centro, onde são colocadas estatuetas de santos católicos; no canto, um altar com figuras de *Exus*. Zé Índio, que ao longo do filme mostra preocupação com os insultos à religião, bate a cabeça no altar do centro (um gesto tradicional da umbanda que indica respeito às entidades). Quati, que olha espantado seu parceiro fazendo a reverência, lhe diz ironicamente: “Olha aí, Zé Índio. Aquele *Exu* ali parece o chefe”. E Zé responde: “Não brinca que esse negócio é sério. Não é *pra* brincadeira não”.²³² Ao encontrarem Gogó em um quarto, os capangas cobram resultados do pai de santo, que mostra o que tem feito para desfazer a invulnerabilidade de Gabriel (**ver imagem 11**). Ele afirma que está fazendo “um trabalho forte, estou atacando o fígado dele, compreendeu? Ele vai morrer de cirrose”.²³³ Por fim, Gogó cobra fé dos capangas, que lhe respondem entregando um maço de dinheiro para a companheira de Gogó que estava no quarto.

Imagem 11



Imagem 11: Gogó mostra o trabalho que fez para tirar o encanto do corpo fechado de Gabriel. O trabalho, localizado abaixo do altar dos *Exus*, contém várias garrafas de cachaça em torno de um prato com farofa e uma estátua de um *Exu*.

Fonte: imagem retirada aos 54min55s do filme *O amuleto de Ogum*.

Gabriel, que após a fuga da casa de Severiano aparece sempre bêbado, continua seus ataques aos membros do grupo de Severiano, mesmo sabendo que Gogó está fazendo um “despacho” contra ele. Em um bar, Gabriel assassina dois homens que chegam

²³² Trechos extraídos aos 53 min do filme *O amuleto de Ogum*.

²³³ Trecho extraído aos 55 min do filme *O amuleto de Ogum*.

pedindo bebida ao atendente: “Dá uma cachaça aí, Paraíba”.²³⁴ *Paraíba* era uma expressão comum, utilizada de forma pejorativa aos migrantes nordestinos que viviam no Sudeste. Em uma cena posterior, Gabriel é pego por capangas de Severiano, que atiram nele, colocam-no em um saco e o jogam em um rio. É nesse momento que Pai Erley, um outro pai de santo, resgata Gabriel e o abençoa nas “águas de Exu”. Pai Erley representa uma versão diferente da umbanda representada por Gogó. Os diálogos entre ele e Gabriel aparecem como uma forma que Santos encontrou para explicar os fundamentos da religião ao espectador. Nesta sequência, fica clara a preocupação de Nelson em revelar, agora de maneira oposta à produção cinematográfica dos anos 1950 e 1960 em relação à religião, que a cultura popular tem muito a ensinar. Em entrevista concedida ao jornal *O Globo* em 1975, o cineasta mostra o seu ponto de vista em relação à umbanda e ao papel dessa religião na cultura brasileira:

Na verdade, a umbanda é a religião do nosso povo e ela explica o seu comportamento. Como toda religião, pretende aperfeiçoar o homem. O que eu tento no filme é mostrar a umbanda tal como ela é: uma visão religiosa, com raízes profundas, trazendo em si toda a afirmação do homem brasileiro, da nossa história, a contribuição da cultura do negro e do índio, enfim, de toda nossa formação cultural. Dizem os antropólogos que a verdade da sociedade pode ser encontrada nos mitos que ela produz.

Nós sabemos, desde Gilberto Freire, que existem duas culturas no Brasil: aquela importada, imitação da cultura ocidental, e outra natural, espontânea, de raízes mais fortes, e que é reprimida.²³⁵

A sequência seguinte de cenas procura mostrar a diferença em como Pai Erley e Gogó lidam com a umbanda: enquanto este é representado de forma cômica, sempre ao lado de mulheres, bebendo, aplicando golpes e fazendo “despachos” em benefício próprio, o que retira a autoridade que teria um guia espiritual, Pai Erley é representado como quem ensina os preceitos da religião tanto para Gabriel quanto para o espectador. Além disso, seu personagem (interpretado por Erley José, praticante da umbanda e principal consultor de Nelson para os assuntos sobre a religião²³⁶) é caracterizado por não beber e por ser respeitado por todos, inclusive por Severiano. É interessante notar também

²³⁴ Trecho extraído aos 58min53s do filme *O amuleto de Ogum*.

²³⁵ SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista concedida ao jornal *O Globo* em 29/10/1975.

²³⁶ Erley José afirmou em entrevista a Helena Salem que “os umbandistas no Brasil são muito agradecidos a Nelson, porque foi a partir de *O amuleto* que a umbanda foi registrada como religião popular brasileira. [...] Era na época do governo militar, difícil. E o presidente da República, um militar, assinou: religião brasileira”. SALEM, Helena, op. cit. p. 312.

que as cenas que mostram o terreiro de Pai Erley foram muito elogiadas pelos críticos por seu aspecto quase documental, uma vez que muitas delas foram filmadas em terreiros reais (**ver imagem 12**).

Imagem 12:



Imagem 12: Pai Erley abençoa Gabriel em seu terreiro durante uma sessão religiosa. Ao fundo um altar com estatuetas de santos e de símbolos da umbanda.

Fonte: imagem retirada aos 67min32s do filme *O amuleto de Ogum*.

Em entrevista ao crítico de cinema Jean-Claude Bernardet sobre o filme, Nelson afirmou que já tivera contato com a umbanda desde quando filmou *Rio, 40 graus*, mas que naquele tempo sua visão sobre a religião era muito diferente:

Fiquei um ano convivendo com o pessoal do morro. Vi cerimônias, vi despachos, sabia quando era o dia das almas, mas realmente não tomei conhecimento, porque achava que aquilo não fazia parte da realidade. A realidade para mim era esquematizada em outros níveis. Eu estava à procura de relações sociais. Vejo que a minha posição era preconceituosa e fazia parte de um esquema de opressão das outras formas religiosas, o que começou no Brasil com o primeiro colonizador.²³⁷

Ainda na mesma entrevista, Nelson reforçou sua posição de neutralidade como diretor, em relação à cultura popular, e buscou se distanciar da atitude crítica que tivera na década anterior com o Cinema Novo:

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

²³⁷ SANTOS, Nelson Pereira dos. Caxias pra mim é a capital cultural do Brasil. Entrevista a Jean-Claude Bernardet, *Opinião*, São Paulo, 14/02/1975. Apud SALEM, Helena, op. cit. p. 301.

momento em que o filme começa, ele tem que usar a linguagem da emoção, estar ligado a estes valores populares, nunca mais criticar, pelo contrário: achar corretíssimos.²³⁸

Vemos com a declaração de Nelson o abandono da perspectiva de transformação revolucionária por meio da arte e sua mudança de postura em relação à cultura popular. No entanto, ao fim da entrevista Bernardet, faz uma dura crítica a Nelson e a todos os cineastas que pretendem fazer um “cinema popular”, afirmando que, no Brasil, esse tipo de produção simplesmente não existe:

Evidentemente, nem Nelson nem ninguém possui a fórmula do cinema popular, ou melhor, do cinema de perspectiva popular, para não confundir com o filme de simples sucesso de bilheteria. Inclusive porque este cinema não existe em si. (...) A aposta básica feita por Nelson neste filme, me parece, é de aceitação dos valores da realidade sociocultural que ele aborda e da faixa de público a que se dirige primordialmente.²³⁹

Para Nelson, seu filme era popular por levar às telas a realidade do povo, os hábitos e os costumes populares, e a religião foi entendida por ele como uma das mais importantes expressões da cultura popular. A umbanda era o elemento autenticamente nacional que o cineasta sempre buscou colocar em seus filmes e que agora era incentivado pelo Estado. Além de serem cultuados por uma pequena minoria de brasileiros, a umbanda e seus devotos também eram alvos de perseguições e de estigmatizações, sendo associados à “macumba” e à feitiçaria, termos pejorativos que também expunham o preconceito com os costumes e com a população de origem africana. Sobre essa relação, o antropólogo Norton Corrêa fez a seguinte afirmação:

A acusação de feitiçaria está entre as mais comuns feitas ao povo do Batuque. E de fato não são poucos os chefes que usam tais práticas. O que não é dito é que, em primeiro lugar, boa parte dos solicitantes de tais serviços vem dos próprios integrantes da sociedade branca, justamente de onde partem a maioria das acusações; em segundo lugar, que se trata da única arma de que a população afro-brasileira dispõe face ao verdadeiro arsenal de recursos de pressão e repressão mobilizados pelos brancos. Desta forma, o medo branco ao feitiço

²³⁸ SANTOS, Nelson Pereira dos, op. cit. apud ADAMATTI, Margarida Maria, **O amuleto de Ogum e a discussão do cinema popular na crítica de cinema**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXXVII. 2014, Foz do Iguaçu. Apresentação de trabalho. Foz do Iguaçu: Intercom, 2014. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1360-1.pdf>>. p. 8.

²³⁹ BERNARDET, Jean-Claude. Caxias pra mim é a capital cultural do Brasil. **Opinião**, São Paulo, 14/02/1975. Apud ADAMATTI, Margarida Maria, op. cit. p. 9.

negro atua como um moderador do poder dos primeiros.²⁴⁰

Essa relação étnica em torno da religião fica explícita no filme, especialmente se observarmos como Severiano, personagem que mais representa a elite e os donos do poder, lida com os umbandistas e suas crenças. Após tomar conhecimento de que Gabriel estava abrigado no terreiro de Pai Erley, Severiano leva o pai de santo à força para sua mansão e pede que ele faça um trabalho para desfazer o corpo fechado de Gabriel: “O negócio é o seguinte: o senhor está escondendo em sua casa um bandido muito sem vergonha!”. Calmamente, Pai Erley responde: “Meu terreiro não é esconderijo. As portas também estão abertas para o senhor. Quando quiser, pode tratar comigo”. Em uma cena em que novamente é mostrado o contraste entre Pai Erley e Gogó, Severiano oferece cachaça a Pai Erley, que a recusa. Severiano pede a este que transforme Gabriel em “uma pessoa normal”, mas, diante da negativa, ele garante que o pagamento será bom: “Eu estava com vontade de ofertar aquele sítio *pro* senhor fazer um terreiro de macumba, uma casa para o senhor fazer os seus trabalhos”. Pai Erley se mostra incomodado com a proposta e explica para Severiano o intuito da umbanda: “Nós podemos fazer muita coisa pelo senhor, mas nada contra aqueles que o senhor julga inimigos. *Lhe* conheço de fama, mas vejo que o que o senhor quer encontrar está dentro de si mesmo. Estamos prontos pra *lhe* ajudar nessa procura. Quando começamos?”; “Imediatamente. Aqui em casa!”.²⁴¹

A cena seguinte constitui-se de uma sessão especial na casa de Severiano. Após o local ser devidamente preparado para o ritual, Severiano é possuído por um *Exu* (**ver imagem 13**). Após conseguirem expulsar o *Exu* de Severiano, Pai Erley é possuído por uma entidade conhecida como *Preto Velho*, ficando em uma posição inclinada, característica desse espírito. Depois se senta e acende um cachimbo. Severiano se dirige a ele chorando e com um tom nervoso (**ver imagem 14**):

Eu queria deixar de ser ruim. Queria deixar de matar os outros. Mas toda vez que lembro que mataram minha mulher e meu filho, principalmente meu filho, eu tenho vontade de matar todo mundo! Eu tenho vontade de esfaquear todo mundo, meu preto velho! Mas eu não

²⁴⁰ CORREA, Norton. **O batuque do Rio Grande do Sul**: antropologia de uma religião afro-rio-grandense. São Luís: Editora Cultura e Arte, 2006. p. 19. Apud LAPERA, Pedro Vinícius Asterito. Deslocamentos do popular no cinema brasileiro: religião e relações raciais em *O amuleto de Ogum* (1974). *Revista Crítica Cultural*, Tubarão (SC), v. 8, n. 2, p. 177-190. Jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/2229>. Acesso em jan. 2020. p. 181.

²⁴¹ Trechos extraídos de 69 min a 71 min do filme *O amuleto de Ogum*.

queria ser assim! Eu sou infeliz porque ninguém gosta de mim e eu não gosto de ninguém!²⁴²

Imagem 13:



Imagem 13: Severiano é possuído por um *Exu*, enquanto Pai Erley o controla e o acalma. Ao lado, doutor. Baraúna, um dos capangas, fica assustado com o que vê, dizendo: “Severiano, contenha-se, respeite-se!”. Fonte: imagem retirada aos 72min40s do filme *O amuleto de Ogum*.

Imagem 14:



Imagem 14: Severiano desabafa com o *Preto Velho* enquanto chora. Incorporado, Pai Erley passa a “receita” de um trabalho para Severiano conseguir se livrar do ressentimento do que aconteceu, “ter paz e encontrar o caminho do bem”. Fonte: imagem retirada aos 73min54s do filme *O amuleto de Ogum*.

²⁴² Trecho extraído aos 73 min do filme *O amuleto de Ogum*.

Segundo Lopera, as possessões descritas podem ter duas maneiras de serem interpretadas: a primeira, de Severiano por *Exu*, seguida por sua revelação seu e arrependimento, remete a uma punição àqueles que violam obrigações rituais ou agem de forma contrária à vontade da entidade. Essa punição pode ser desde um simples jogar-se no chão até uma autoflagelação. Além disso, a dor e o cansaço sentidos por Severiano, seguidos por gritos, corridas e pelo ato de jogar-se no chão, podem ser entendidos como uma forma de humilhação. Ademais, o fato de Severiano ser possuído por um *Exu* e Pai Erley por um *Preto Velho* também diz respeito ao grau de iniciação à religião dos personagens.²⁴³

No entanto, na cena seguinte, Severiano novamente toma uma atitude negativa e preconceituosa em relação à umbanda em um diálogo com Zé Índio,²⁴⁴ o capanga que ao longo do filme sempre respeitou os rituais da religião e que foi comprar o “material” para a realização do trabalho: “Chefe, encontrei o material!”; “Que material?”; “O material para fazer sua obrigação”; “Que obrigação?”; “Obrigação para seus guias, chefe”; “Guia! Quem precisa de guia é cego! Você pensa que sou macumbeiro, seu boi?!”. Severiano atira o material no chão. “Mas o homem disse!”, responde Zé Índio; “Eu conheço meu caminho e conheço meu trabalho! Não permito que nenhum ignorante venha me dizer o que fazer da minha vida ou o que eu devo fazer! Eu mesmo decido tudo!” Enquanto Severiano fala, Zé Índio se ajoelha para pegar o material do chão. “Eu lá vou me meter com essas coisas de Exus, esses *troço* de gente analfabeta, atrasada e primitiva!” Zé Índio tenta acalmar Severiano e fazê-lo mudar de ideia: “Não custa nada, chefe, por favor, é *pra* sua própria felicidade! O senhor prometeu fazer a obrigação”. No entanto, enquanto Zé Índio permanece ajoelhado, Severiano mantém-se reticente e de pé durante o tempo em que afirma:

Não quero que toque mais nesse assunto! Agora eu entendo porque esse menino ainda está vivo. É que, ao invés de homens valentes, eu tenho uma porção de velhos que só querem comer, encher o bucho! Ao invés de armas, usam velhas, rezas, rosas e fitinhas! Ao invés de matar meus inimigos, ficam matando bodes e galinhas pretas!²⁴⁵

²⁴³ LAPERA, Pedro Vinícius Asterito, op. cit. p. 186.

²⁴⁴ É Zé Índio que encontra Gabriel no terreiro de Pai Erley e relata para Severiano que ele não tinha morrido após jogarem-no ao rio.

²⁴⁵ Trechos extraídos de 75 min a 76 min do filme *O amuleto de Ogum*.

Zé Índio se levanta e, com a imagem de Iemanjá ao fundo, mostra-se profundamente incomodado com o que seu chefe diz (**ver imagem 15**): “Que Oxalá lhe perdoe! O senhor não sabe o que está dizendo!” (76min). Ao fim do diálogo, Zé Índio é demitido.

Imagem 15:



Imagem 15: Zé Índio segura flores, parte do material recomendado por Pai Erley a Severiano. Ao fundo, a imagem de Iemanjá, uma das principais entidades da umbanda.

Fonte: imagem retirada aos 75min45s do filme *O amuleto de Ogum*.

Gabriel e Eneida resolvem partir para São Paulo para que Eneida possa reencontrar sua família que ali mora. Na cena seguinte, é mostrada a refeição da família. Enquanto a câmera foca os membros da família e as comidas típicas que comem, o pai de Eneida relata as dificuldades que a família passou na ausência de sua filha: “Todo mundo aqui foi pedreiro sem saber e trabalhou pra fazer essa casa. Essa casa grande aí que cabe todo mundo”.²⁴⁶ Ao fim do almoço, todos começam a cantar a música *Forró no escuro*, de Luiz Gonzaga, e fazem uma festa ao som do forró para comemorarem a chegada de Eneida, demonstrando que, assim como Gabriel, também são migrantes nordestinos.

A migração nordestina e as relações socioculturais que envolvem seu processo também foram tema de importantes estudos. Francisco Weffort, por exemplo, em seu trabalho *Nordestinos em São Paulo: notas para um estudo sobre a cultura nacional e a cultura popular*, fez um paralelo entre a migração italiana, muito forte na região até os anos 1930, devido a um período de industrialização em que era necessária uma mão de obra mais qualificada, e a migração nordestina, que se intensificou a partir dos anos 1950,

²⁴⁶ Trecho extraído aos 80 min do filme *O amuleto de Ogum*.

substituindo a mão de obra das indústrias, mas que também foi muito importante para a construção civil e outros setores que requeriam menor especialização dos operários. Em seu estudo, Weffort afirmou que, com a migração, aumentava a presença cultural nordestina na cidade, o que era visto com uma frequência cada vez maior em forrós, festas típicas, comércio de comidas da região e outras atividades e manifestações culturais dessa população. Porém, diferentemente da migração italiana de décadas anteriores, a reação da população paulistana à chegada dos nordestinos foi adversa e por vezes violenta, resultando na depreciação e na marginalização cultural, com o que o autor denomina “piadas de baiano”, e na marginalização no mercado de trabalho – pelo fato de grande parte dos recém-chegados não estar apta às exigências técnicas de trabalho.²⁴⁷ Essa reação por parte da população paulistana reafirmava o estigma de que a população nordestina era incapaz de viver no meio urbano e moderno por sua natureza rural e sua cultura “pré-moderna”.

As migrações internas no Brasil passaram a ter maior destaque a partir dos anos 1930, quando houve um maior investimento para a ampliação dos meios de comunicação e de transporte. Além disso, as melhorias tecnológicas e os estímulos à ocupação do interior do território nesse período passaram a ser determinantes para favorecer e impulsionar os fluxos migratórios interestaduais no país. Já nos anos 1960, a migração interestadual foi um importante recurso que os militares utilizaram para reorganizar a economia brasileira e fazer funcionar o projeto de modernização do país, que necessitava de uma redistribuição da mão de obra:

[...] o Estado, principalmente depois de 1964, assumiu com grande autoritarismo a gestão da economia e da sociedade civil, modernizando-se do ponto de vista financeiro e fiscal, ampliando a sua capacidade de implementação de políticas que, com a intenção explícita ou não, tiveram fortes repercussões sobre as migrações internas.²⁴⁸

O período em que o país viveu seu “Milagre Econômico” resultou em uma intensificação dos fluxos migratórios e do processo de urbanização, o que fica claro ao analisarmos os Censos Demográficos do IBGE entre os anos 1950 e 1980, que confirmam que apenas em 1970 a população brasileira se tornou majoritariamente urbana.²⁴⁹

²⁴⁷ WEFFORT, Francisco Correia. Nordestinos em São Paulo: Notas para um estudo sobre a cultura nacional e cultura popular. In: QUEIROZ, José J.; VALLE, Edênio (orgs.). **A cultura do povo**. São Paulo: Cortez: Instituto de Estudos Especiais. 1988. p. 16.

²⁴⁸ BRITO, Fausto. Brasil, final de século: a transição de um novo padrão migratório? In: CARLEIAL, Adelita (org.). **Transições Migratórias**, Fortaleza: ILPANCE, 2002. p. 9-10.

²⁴⁹ Informação retirada do site do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) <<http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=8>>.

Para o sociólogo Fausto Brito, o Brasil tem uma forte “cultura migratória”, a qual faz parte da organização de nossa sociedade devido à rigidez da estratificação social brasileira. Sendo assim, para parte da população, o deslocamento social só é possível por meio do deslocamento espacial. No fim dos anos 1960, essa “cultura migratória” foi reforçada por um “sistema de difusão de informações” que divulgava dados que mostravam as altas taxas de criação de emprego, uma forma de propaganda do governo, que, como dito, se legitimava principalmente a partir do crescimento econômico e da modernização social. Esse sistema foi possível devido à ampliação e ao aperfeiçoamento tecnológico dos meios de comunicação em massa.²⁵⁰ Por sua vez, Weffort lembra que o processo de industrialização de um país necessariamente traz consequências para regiões que não o acompanham e aumenta as desigualdades regionais:

As regiões do país que não estejam, de alguma forma, vinculadas dinamicamente à expansão territorial, terão que ser forçosamente regiões de desagregação social e, finalmente, reservatórios de mão-de-obra para a indústria ou para as atividades complementares que vicejam à sua volta.²⁵¹

O processo de industrialização e urbanização no Brasil ocorreu de forma extremamente acelerada e, por isso, desorganizada. A grande maioria da população nordestina, por ser de origem rural, sentia dificuldades em se adaptar ao novo estilo de vida. Weffort entende que havia uma necessidade de adaptação à vida urbana na mentalidade dos próprios migrantes, os quais entendiam a cidade como um local “mais elevado” da vida social em comparação com a vida no campo. A cidade seria um lugar com maior possibilidade de “acesso aos benefícios do desenvolvimento”, de “condições mais satisfatórias de vida” e de “participar de modo ativo e consciente da sociedade”. Haveria, portanto, uma valorização do espaço urbano em detrimento da vida no campo, mesmo que não houvesse um verdadeiro “sucesso” e um real aumento da qualidade de vida dos migrantes, uma vez que estes eram majoritariamente excluídos ou marginalizados do processo de modernização. Como consequência, esses migrantes procuraram se adaptar à nova realidade por conta própria, ou seja, de maneira desorganizada, nas periferias dessas grandes cidades ou das cidades vizinhas, onde é fraca a presença do Estado, o que, para o autor, traduz a própria “falência de uma sociedade rural em desintegração”.²⁵²

²⁵⁰ BRITO, Fausto, op. cit. p. 20.

²⁵¹ WEFFORT, Francisco Correia, op. cit. p. 19.

²⁵² Ibid. p. 22.

Porém, ainda segundo Weffort, mesmo que em um primeiro momento tivesse ocorrido uma reação cultural negativa, em que os migrantes eram vistos somente como “os de fora” até por indivíduos da mesma classe social, com o tempo e com a chegada de novos nordestinos, a cultura popular regional encontrou novas formas de manifestação, derivadas do choque entre uma cultura urbana e universalista e a cultura típica nordestina –majoritariamente agrária devido à grande quantidade de migrantes vindos do meio rural –, o que, para o autor, resultou em uma transformação na forma de manifestação da cultura nacional-popular,²⁵³ que, como dissemos no primeiro capítulo, foi tema de grande parte das produções artísticas da esquerda brasileira no início dos anos 1960. Com a migração em massa da população rural às grandes cidades, o que é considerado “cultura popular” por alguns artistas também passou por transformações: o “povo brasileiro” deixava de ser a população do campo, que sofria com a estrutura rural e oligárquica de seu meio, para ser a grande massa de indivíduos marginalizados que moravam nas periferias das grandes cidades.

Essa transformação da ideia de “povo brasileiro” e do que compõe a “cultura popular” foi objeto de estudo de muitos intelectuais nos anos 1980, período em que ocorreu um revisionismo da historiografia brasileira. Ecléa Bosi, por exemplo, faz uma diferenciação entre a “fala popular” e a “fala culta”, afirmando que o modo de falar e as expressões de um indivíduo podem indicar, entre outras coisas, seu lugar social. A partir da fala, seria possível conceber dois grupos culturais que se defrontam: “Um cujas realizações culturais ‘significam’ culturalmente; outro cujas realizações assumem significação quando postas em oposição à cultura dominante. Enquanto não articulada com a nossa, aquela cultura é a ‘outra’ para nós, o folclore, a fonte vital do diferente”.²⁵⁴

A forma de abordar essa cultura do “diferente” – isto é, a que se opõe à cultura dominante – varia de acordo com os contextos social, político e cultural do país. Por exemplo, sob a influência da ideologia desenvolvimentista do ISEB, que adotou uma postura reformista e de conciliação em prol da modernização do país, o importante para o desenvolvimento do Brasil era localizar os elementos que impediam o progresso e que deveriam ser superados para, então, conscientizar a população como forma de modernizar a sociedade. Com essa perspectiva, os artistas e os intelectuais se colocavam como testemunhas e tradutores culturais das classes mais pobres. Bosi alerta, porém: essa

²⁵³ WEFFORT, Francisco Correia, op. cit. p. 22-23.

²⁵⁴ BOSI, Ecléa. Problemas ligados à cultura das classes pobres. In: QUEIROZ, José J.; VALLE, Edênio (orgs.). **A cultura do povo**. São Paulo: Cortez: Instituto de Estudos Especiais. 1988. p. 27.

abordagem condena os objetos e os significados da “cultura do povo”, uma vez que essa concepção limitaria o sujeito de expressar os desejos e os sentimentos de sua própria classe, isto é, a “arte popular” – a produzida pelas classes pobres – que é colocada como um subproduto em relação à tradicional. Ocorrem, então, o esvaziamento e a depreciação da cultura e do próprio modo de vida das classes populares, que, ao mesmo tempo, são condicionadas a aspirar à “cultura culta” em detrimento de sua própria.²⁵⁵

Por sua vez, Carmen Cinira Macedo parte de um ponto de vista antropológico, entendendo a cultura como um “conjunto global de modos de fazer, ser, interagir e representar que, produzidos socialmente, envolvem simbolização e, por sua vez, definem o modo pelo qual a vida social se desenvolve”.²⁵⁶ Sendo assim, a cultura não é apenas o “produto” da atividade humana, mas também é o “processo”, são as formas de produção adotadas. Por essa razão, associar a produção cultural de massa – a indústria cultural, cujo produto é feito para ser consumido em larga escala, inclusive pela população mais pobre e menos culta – à cultura popular é um erro, já que, segundo a autora, a indústria cultural dificulta a produção cultural autônoma das classes populares, até mesmo pelo fato de encarecer a produção, o que resulta em um distanciamento entre o consumidor e aquele que é representado na obra. Para ela:

Produção e consumo de cultura surgem dissociados, abrindo-se o campo da produção cultural ao controle de certos detentores dos meios de produção da cultura, para os quais surgem novas possibilidades de controle social e político sobre as parcelas cada vez mais ampliadas da população (à medida que essa própria indústria se expande).²⁵⁷

Dessa forma, a participação na vida cultural da nação por parte das classes mais pobres ocorre apenas por meio do consumo e da adaptação ao estilo de vida aspirado, que, por sua vez, é reproduzido em filmes, televisão, entre outros meios de comunicação.

Em um *press release* de *O amuleto de Ogum* lançado pela Embrafilme como forma de divulgação do filme, Nelson Pereira dos Santos procurou esconder as contradições que a relação entre a indústria cultural e a cultura popular poderia apresentar, afirmando que seu filme é ao mesmo tempo popular e comercial:

²⁵⁵ BOSI, Ecléa, op. cit. p. 28.

²⁵⁶ MACEDO, Carmen Cinira. Algumas considerações sobre a questão da cultura do povo. In: QUEIROZ, José J.; VALLE, Edênio (orgs.). **A cultura do povo**. São Paulo: Cortez: Instituto de Estudos Especiais. 1988. p. 35.

²⁵⁷ Ibid. p. 37.

É um filme popular, o que não quer dizer que não seja um filme comercial. A diferença entre os dois é que o popular não se preocupa com a oferta e a procura; tenta, principalmente, traduzir uma visão do povo, da realidade que o cerca. Meu filme não tem sociologia, não critica os personagens, não toma partido de ninguém. Para mim é como se fosse o primeiro filme.²⁵⁸

Com essa declaração, Nelson procurou fazer uma identificação de seu filme com o público e se afastar da concepção de filmes que fazia na década anterior, o *cinema de autor*. Colocando-se como um agente neutro, que “não toma partido”, o cineasta deixou claro que o intuito de seu filme era apenas abrir espaço para as manifestações culturais populares.

No entanto, se tomarmos como referência a concepção de cultura popular de Macedo e Bosi, isto é, a produção cultural das classes pobres, percebemos que esse não é um filme popular, como afirma Nelson, mesmo sendo um filme comercial. Aliás, a afirmação do cineasta de que o filme tenta “traduzir uma visão do povo, da realidade que o cerca” mostra que, para ele, o artista ainda teria a função de fazer uma ponte entre as classes populares e o restante da população, que não conhecia a realidade daquelas.

Como vimos anteriormente, a Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento colocava a questão cultural, principalmente a identidade nacional, como prioridade. Para integrar a nação, era preciso criar uma cultura padronizada, em que todos os brasileiros, de todas as regiões e classes sociais, se sentissem pertencentes à nação. Com a indústria cultural e a massificação da produção de bens simbólicos, a qual era controlada de forma autoritária por meio de diversos órgãos estatais, ficava mais viável a difusão desses bens a todo o território nacional; sendo assim, a transmissão da representação do “povo brasileiro” estava cada vez mais acessível a toda a população. A inclusão dos elementos da cultura popular nessa representação foi importante para que o “povo” (entendido como o oposto das “elites”) se sentisse como parte da sociedade e para que as elites, ou o grupo que estava no poder, conseguisse exercê-lo de maneira legítima. Nos anos 1970, essa representação foi feita de modo a esconder as contradições e as desigualdades culturais e sociais existentes no país, mesmo por artistas que não apoiavam os militares. Isso foi possível porque o Estado de Segurança Nacional tinha um forte poder

²⁵⁸ ADAMATTI, Margarida Maria, **O amuleto de Ogum e a discussão do cinema popular na crítica de cinema**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXXVII. 2014, Foz do Iguaçu. Apresentação de trabalho. Foz do Iguaçu: Intercom, 2014. O *press release* do filme pode ser encontrado na Cinemateca Brasileira, localização D 560.

de impor, de maneira autoritária, a forma como o povo brasileiro deveria ser representado, uma vez que, por causa da censura e da limitação imposta pela Embrafilme – que excluía do programa de financiamento e coprodução os filmes que não obedeciam às diretrizes do governo –, era possível manter o controle da produção cinematográfica.

Marilena Chauí, em seu texto *Cultura do povo e autoritarismo das elites*, também publicado nos anos 1980, deixou muito clara essa relação entre a representação do povo e o exercício do poder pelas elites:

Se para exercer o poder e justificar seu exercício os dominantes precisam que as representações acerca do social e do político coincidam com o real e se, neste, povo e elite constituem polos contraditórios da divisão e luta das classes, os dominantes precisam agir de sorte a fazer com que todas as manifestações da diferença e da contradição permaneçam escondidas graças a um discurso e uma prática coercitivos que garantam a todos os membros da sociedade o sentimento de que fazem parte dela, da mesma maneira, e que a contradição não exista, ou melhor, seja vista como diferentes maneiras igualmente legítimas de fazer parte da mesma sociedade.²⁵⁹

Diferentemente de Macedo e Bosi, Chauí se atenta para a diferença entre a “cultura do povo”, aquela que é produzida pelo próprio povo (o oposto das elites) e, a “cultura popular”, isto é, as representações do povo feitas pelas elites. Nesse sentido, “do povo” indica a oposição entre povo e elite, enquanto o popular é utilizado para encobrir essa contradição, especialmente em nome do “nacional”.

Se tomarmos como referência a explicação de Chauí, a afirmação de Nelson de que sua obra é “um filme popular” estaria correta. A ideia do cineasta, de que seu filme é uma tradução “da visão do povo, da realidade que o cerca”, pode ser entendida como uma afirmação de que seu filme representa uma visão da elite cultural sobre o povo ou uma reprodução do imaginário das elites sobre a realidade sociocultural do povo. Vale lembrar, no entanto, que o trabalho de Chauí foi publicado pela primeira vez em 1982, quase dez anos após a divulgação do *press release* do filme em que está essa declaração de Nelson, e, por essa razão, é difícil afirmar que Nelson tenha utilizado esse conceito de “popular”. Mas o conceito de Chauí e as explicações de Macedo e Bosi nos ajudam a compreender a relação entre a cultura popular e os artistas e os intelectuais ligados à esquerda brasileira, que encontravam nas classes populares e, mais especificamente, na

²⁵⁹ CHAUI, Marilena. *Cultura do povo e autoritarismo das elites*. In: QUEIROZ, José J.; VALLE, Edênio (Orgs). *A cultura do povo*. São Paulo: Cortez: Instituto de Estudos Especiais. 1988. p. 120-121.

cultura popular nordestina a imagem que eles consideravam ideal de “verdadeiro homem brasileiro”, a qual nos anos 1970 estava relacionada à diversidade, o elemento que tornaria a cultura brasileira autêntica. A cultura popular nordestina representava a resistência à “cultura das elites”, que, por sua vez, necessitava absorver – e adaptar – a cultura popular para manter sua hegemonia.²⁶⁰

No entanto, como ficara visível nos anos 1960, para Nelson Pereira dos Santos a cultura popular também representava resistência à massificação e à mercantilização da cultura brasileira. Colocá-la nas telas, especialmente elementos da umbanda, religião que, assim como os nordestinos, vivia à margem da sociedade moderna, significava para ele uma forma de se colocar contra a padronização e a uniformização das manifestações culturais. Tomando como base os estudos de Roger Bastide sobre os cultos afro-brasileiros, Renato Ortiz afirma que a reprodução dos mitos e das práticas de origem africana em território brasileiro são “processos de reatualização e de revivificação que se manifestam no ritual das celebrações religiosas”, o que “possibilita a encarnação da memória coletiva africana em determinados enclaves da sociedade brasileira”.²⁶¹ Relembrar e reproduzir as crenças e as práticas ancestrais da cultura negra seria uma forma de preservação de tradições que, além de serem marginalizadas, estavam correndo o risco de serem praticamente “apagadas” devido ao processo de padronização, aculturação e sincretismo da cultura brasileira, que, como ficou exposto em *O amuleto de Ogum*, favorecia os elementos da cultura branca e europeizada. Ainda segundo Ortiz,

(...) a memória coletiva deve necessariamente estar vinculada a um grupo social determinado. É o grupo que celebra sua *revifificação*, e o mecanismo de conservação do grupo está estreitamente associado à preservação da memória. A dispersão dos atores tem consequências drásticas e culmina no esquecimento das expressões culturais. Por outro lado, a memória coletiva só pode existir enquanto vivência, isto é, enquanto prática que se manifesta no cotidiano das pessoas.²⁶²

Dessa forma, podemos afirmar que mesmo que Nelson não tenha feito um “cinema popular” de acordo com a visão de Bernardet – ou “do povo”, segundo o conceito de Chauí –, ele conseguiu representar as dificuldades e as adversidades que grande parte dos migrantes nordestinos vivia nas grandes cidades, além de levar a cultura popular nordestina e as tradições e os mitos da cultura de origem africana às telas de cinema do

²⁶⁰ CHAUI, Marilena, op. cit. p. 120.

²⁶¹ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 131.

²⁶² Ibid. p. 133.

Brasil e do exterior, reatualizando e reafirmando também o papel da cultura negra em nosso país. As representações adquirem significado real somente quando são visíveis no cotidiano da população. Levar essa “realidade” às salas de cinema foi uma forma de Nelson continuar sua luta, que iniciara 20 anos antes de maneira revolucionária, contra as desigualdades sociais e o subdesenvolvimento, sentido principalmente pela população mais pobre e marginalizada, mas agora respeitando as diretrizes do governo que foram impostas de maneira autoritária.

Já no fim do filme, em troca de dinheiro, Eneida contribui com uma armadilha para o grupo de Severiano conseguir capturar Gabriel enquanto ele estivesse sem usar seu amuleto. Ele consegue, porém, matar os capangas que iriam assassiná-lo. Eneida se recorda de que a única maneira de matar Gabriel seria matando sua mãe, que permanecera no Nordeste. Gabriel retorna ao terreiro de Pai Erley e é iniciado na umbanda: **(ver imagem 16)**

Imagem 16



Imagem 16: Gabriel é iniciado na umbanda em um ritual acompanhado por Pai Erley e vários outros devotos em que ele descobre ser “filho de Iemanjá”. Na imagem, Gabriel faz uma oferenda à entidade que o protege, como é de costume em rituais de iniciação. Essa sequência mostra muito bem o funcionamento e os fundamentos da religião com técnicas de filmagem que se assemelham ao documentário, dando mais realismo ao filme.

Fonte: imagem retirada aos 101min09s do filme *O amuleto de Ogum*.

Enquanto isso, no Nordeste, o assassino contratado para matar a mãe de Gabriel erra o alvo e ela continua viva. Severiano, doutor Baraúna e Quati comemoram o suposto assassinato e brindam o novo ano que está começando: “Felicidades ao doutor Severiano. É um grande homem a serviço da pobreza”, diz Baraúna. Severiano agradece e comenta:

“Sempre tem alguém que reconhece”.²⁶³ Pai Erley revela para Gabriel que sua mãe foi morta, e ele vai atrás de vingança, porém sem a proteção do amuleto. Na mansão de Severiano, ocorre uma intensa troca de tiros, e Gabriel é atingido. Caído ao lado da piscina, ele consegue acertar Severiano. Ambos se acertam diversas vezes, e Severiano morre. Gabriel cai na piscina, e a água regenera seus ferimentos. Renascido, Gabriel salta do mar para um barco (**ver imagem 17**) em uma alusão a Iemanjá, uma das principais deusas da umbanda, muito cultuada na cultura popular e que representa a divindade mãe de todos os outros Orixás.

Imagem 17:



Imagem 17: Gabriel renasce no mar, confirmando que é filho de *Iemanjá* e protegido por ela, que é considerada a mãe de todos os outros orixás e rainha das águas.

Fonte: imagem retirada aos 108min06s do filme *O amuleto de Ogum*.

Na cena final, o cego que estava contando a história é atacado pelos assaltantes. No entanto, mesmo após tomar diversos tiros, ele consegue revidar e matar os criminosos, demonstrando que também possui o corpo fechado. Ele pega seu violão e continua sua caminhada. A cena dos créditos mostra um trem chegando com inúmeros nordestinos na cidade.

Podemos ver, portanto, que, no período de uma década, Nelson saiu de uma postura “sociológica” e fortemente politizada sobre o popular, em que o “elemento nacional” era tomado como próximo ao revolucionário, para uma postura “antropológica”, de representação da cultura brasileira tendo esse mesmo “elemento nacional” resgatado por um Estado autoritário e totalmente contrário aos ideias

²⁶³ Trechos extraídos aos 101 min do filme *O amuleto de Ogum*.

revolucionários. Porém, mesmo com a mudança na forma de produção e na estética, ainda permanecia existente na obra de Nelson o tom de crítica social e, principalmente, a ideia de produzir filmes em que o “povo brasileiro” era representado, em especial aqueles marginalizados pelo processo de modernização social. Mesmo com todo o esforço do regime militar em proibir críticas e controlar o que era difundido ao público, o cineasta conseguiu colocar em seus filmes um certo repúdio ao autoritarismo e às desigualdades sociais, que foram acentuadas com o novo governo, por meio da representação da realidade vivida por milhões de brasileiros, tendo, no caso de Nelson, o migrante nordestino representado como uma das maiores vítimas dessa situação.

A religião continuava sendo um tema bastante debatido no cinema e em outros campos da arte, sendo uma das principais formas de representar a cultura popular. A mudança na forma de olhar para a religião e de como representá-la nas telas demonstra a metamorfose da relação entre o intelectual brasileiro com as camadas populares; mesmo ainda entendendo-as como “o diferente”, não mais adotava uma postura paternalista e o papel de “condutor”. A obra de Nelson destaca a riqueza das crenças e dos mitos populares, que poderiam desempenhar um papel importante não apenas para a construção de uma arte e uma cultura autenticamente brasileiras, mas também como uma relevante maneira de atrair o público consumidor interno ante as grandes produções estadunidenses que ocupavam a maior parte das salas de cinema do país.

O amuleto de Ogum é o primeiro de três filmes em que Nelson se aproximou da cultura de origem africana para representar a cultura popular brasileira. Além dele, *Tenda dos Milagres* (1977) e *Jubiabá* (1986) foram obras em que o cineasta procurou discutir a participação da população e da cultura negra na sociedade brasileira, valorizando-as e expondo todo o preconceito e a marginalização que sofrem. Como veremos no próximo capítulo, assim como em *O amuleto*, em *Tenda dos Milagres* a religião – no caso, o candomblé – recebe uma atenção especial do cineasta, que a utiliza como forma de representação do imaginário popular brasileiro e também da diversidade cultural do Brasil, mas é vista de maneira diferente da cultura branca de origem europeia.

Capítulo 3

Tenda dos Milagres: a padronização do “homem brasileiro”

3.1 Política Nacional de Cultura: uma proposta para o “ser brasileiro”

Em meados da década de 1970, Nelson Pereira dos Santos já demonstrava ser a favor de centralizar a administração da indústria cinematográfica brasileira em prol da “descolonização cultural” do Brasil. Em outras palavras, o cineasta defendia a interferência do Estado no setor para equilibrar a competição entre o cinema brasileiro e o cinema estrangeiro, especialmente as produções de Hollywood, as quais dominavam o mercado nacional.²⁶⁴ Segundo ele, para que as obras nacionais fossem mais competitivas, seria necessária “uma concentração da economia cinematográfica brasileira na Embrafilme”, tornando-a não apenas financiadora e coprodutora das obras, mas também exibidora e distribuidora, de modo que atingisse todas as etapas de produção e comercialização dos filmes, nos mercados interno e externo, e assim as películas brasileiras chegariam com maior facilidade aos espectadores. Em depoimento à Marcelo Beraba em 1975, cujo documento foi publicado com o título *Manifesto por um cinema popular*, Santos defendeu que a Embrafilme deveria reunir todos os meios e recursos necessários para colocar em prática uma política sólida de desenvolvimento da indústria cinematográfica, mas que preservasse a liberdade de criação dos produtores. Em resumo, ele defendia a “centralização dos meios para exercer uma política econômica e uma criação descentralizadas”.²⁶⁵

Em 1974, o então Ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, instituiu uma comissão para iniciar uma reformulação do setor cinematográfico.²⁶⁶ A comissão, estabelecida a partir da publicação da portaria número 454, em 23/07/1974, funcionou durante cinco meses, até janeiro de 1975. A presença de Nelson Pereira dos Santos, que sempre se posicionou como um crítico dos governos militares, em uma comissão composta por autoridades do regime mostrava a importância do cineasta para o

²⁶⁴ SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 317.

²⁶⁵ SANTOS, Nelson Pereira dos. **Manifesto por um cinema popular**. Depoimento a Marcelo Beraba. Rio de Janeiro: Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro/Cineclube Macunaíma/Cineclube Glauber, 1975. p. 6. Apud SALEM, Helena, op. cit. p. 317.

²⁶⁶ Os membros escolhidos para compor essa comissão foram: Manuel Diegues Jr., diretor-geral do Departamento de Assuntos Culturais (DAC), seu assessor, Cláudio Antonio Fontes Diegues, Antonio Augusto dos Reis Velloso, assessor do secretário de Planejamento da Presidência da República, Octávio Faria, membro do Conselho Federal de Cultura (CFC), Biasino Granato, chefe de Gabinete do presidente do INC, Leandro Gomes Tocantins, representante da Embrafilme, e Nelson Pereira dos Santos, que estava representando os cineastas brasileiros.

desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional e também para a elaboração de uma política cinematográfica que visava aproximar diretores, produtores e membros do governo responsáveis pelo setor. No mesmo *Manifesto por um cinema popular*, Nelson afirmou que ainda mantinha seu posicionamento político crítico, mas que o objetivo da comissão era elaborar um projeto de crescimento da participação do cinema nacional no mercado interno, o que também ia ao encontro de sua ideia de “descolonização cultural” do Brasil:

Estamos trabalhando num projeto que permita ao cinema brasileiro ser majoritário dentro do mercado brasileiro. Isso é um problema cultural da maior importância e que nos interessa também. Hoje nós estamos trabalhando nesse projeto, participando da comissão que prepara a nova lei que vai juntar a Embrafilme e o INC e dar condições à Embrafilme de atuar e competir, como empresa, no mercado a favor do cinema brasileiro. Nada disso tem qualquer abdicação de princípios, da maneira de ver o mundo, de participação cultural, e é isso que nós sempre fomos e vamos continuar sendo. Isso tem que ficar bem claro.²⁶⁷

O resultado da comissão foi a extinção do Instituto Nacional de Cinema, cujas atribuições e recursos foram transferidos para a Embrafilme e para o Conselho Nacional de Cinema (Concine), criado em março de 1976 como órgão responsável pelas normas e pela fiscalização do setor. Além disso, no relatório final entregue ao governo pela comissão, foi sugerido que se criasse um órgão responsável pela área não comercial do cinema. O Centrocine ficaria encarregado de lidar com as pesquisas e a produção de curtas-metragens e de filmes educativos, removendo essas áreas da Embrafilme, deixando-a incumbida apenas do setor comercial. Com as medidas adotadas, o governo novamente pretendia atender a algumas reivindicações dos cineastas formuladas no I Congresso da Indústria Cinematográfica, em 1972, em um momento em que a modernização social avançava, a indústria cultural se consolidava e a entrada de produtos culturais estrangeiros no país aumentava. Vale lembrar que modernizar a sociedade e consolidar a indústria cultural no Brasil eram prioridades do regime, mas a valorização do produto nacional e a busca por harmonizar e integrar a população eram preocupações maiores na Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento.

O governo não acatou a sugestão de criar o Centrocine, o que revelou a intenção de centralizar toda a produção cinematográfica apenas na Embrafilme, que, por sua vez,

²⁶⁷ SANTOS, Nelson Pereira dos, op. cit. p. 10. Apud SALEM, Helena, op. cit. p. 319.

privilegiava o setor comercial, algo que, como afirma o historiador Wolney Vianna Malafaia, era o oposto da política do INC:

Levando em consideração que a estrutura do antigo INC privilegiava mais a área cultural do que propriamente a comercial, podemos entender os efeitos perversos dessa concentração, a qual possibilitou alocação maior de recursos à disposição da coprodução e da distribuição de filmes comerciais e maior poder aos representantes de produtores e realizadores preocupados com a ocupação do mercado. O Estado autoritário assumiu, assim, uma postura empresarial, intervindo diretamente no mercado.²⁶⁸

Ainda em 1975, como reflexo do relatório entregue pela comissão, foi instituída a obrigatoriedade de sessões com filmes nacionais durante 112 dias por ano, um grande aumento em relação aos 84 dias de obrigatoriedade instituídos em 1971, o que gerou grande insatisfação do setor exibidor, especialmente entre empresas estrangeiras.

Como vimos no capítulo anterior, desde a gestão de Jarbas Passarinho no Ministério da Educação e Cultura (MEC), de novembro de 1969 a março de 1974, isto é, durante o governo Médici, já havia a intenção de elaborar uma política nacional para a padronização e a organização da cultura brasileira. Essa política começou a ser delineada em 1972, com o lançamento do Plano de Ação Cultural (PAC), o qual tinha o objetivo de coordenar a produção e a veiculação de diversas atividades culturais, como cursos, exposições e apresentações de obras por todo o país. Já no governo Geisel, em 1975,²⁶⁹ Ney Braga assumiu o MEC dando continuidade ao PAC. Nesse ano foi criado o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), que, vinculado ao Ministério da Indústria e do Comércio, tinha o objetivo de associar a expansão da indústria cultural e do mercado de bens culturais à preservação das produções e manifestações artísticas consideradas tradicionais, como o folclore e a cultura popular regional, por meio de um mapeamento e de investimento nessas atividades.

Segundo Malafaia, em sua tese de doutorado intitulada *Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*, houve outras ações de caráter

²⁶⁸ MALAFAIA, Wolney Vianna. **Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional**. Tese (doutorado em História, Política e Bens Culturais), Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da FGV – CPDOC. Rio de Janeiro, 2012. p. 142.

²⁶⁹ É importante destacar que a partir do governo de Ernesto Geisel, iniciado em março 1974, teve início o processo de “distensão lenta, gradual e segura” do regime militar, no qual foram adotadas medidas de aproximação e diálogo com o meio intelectual e com algumas organizações da sociedade civil que se colocavam contra a repressão política e o modelo de desenvolvimento adotado pelos militares, com o objetivo de realizar uma transição do poder aos civis de maneira pacífica, sem aumentar a instabilidade política do país.

interministerial e interinstitucional cujo objetivo era ampliar a estrutura dos meios de comunicação pelo território, colocando os produtos culturais e os bens simbólicos nacionais ao alcance de toda a população, o que consequentemente aumentaria o consumo e fortaleceria o mercado interno, ao mesmo tempo que eram difundidas uma imagem de país e a ideologia defendidas pelos militares.²⁷⁰ Com tais projetos, o governo procurou lidar com a cultura não apenas do ponto de vista antropológico (de busca pelo “ser brasileiro”), mas também estimulando uma produção cultural autêntica, que significou a criação de uma “marca Brasil”, derivada da “capacidade inventiva” da população, somada à identidade nacional e ao “saber fazer” próprio do brasileiro.²⁷¹

As ações do CNRC na área cultural contribuíram para o debate sobre o modo de “fazer cultura” e sobre a própria ideia de cultura brasileira. Além disso, também trouxeram para esse mesmo debate a temática do popular, uma vez que, ainda segundo Malafaia, as medidas adotadas pelo órgão procuravam aproximar a “identidade nacional” ao cotidiano do povo, algo muito semelhante ao conceito de nacional-popular defendido por artistas e intelectuais de esquerda nos anos 1950 e 1960. Segundo esse autor:

Ainda que, em perspectivas diferenciadas, a preocupação com a produção cultural de caráter popular e a contribuição dessas inúmeras manifestações na construção de uma identidade nacional estavam contempladas nessas propostas. Esse debate, inaugurado no ano de 1975, renderia dois frutos, dentro do próprio governo, como forma de inserir as propostas do Estado autoritário, no âmbito de sua estratégia política de distensão lenta, gradual e segura, no debate cultural. Tais frutos foram a criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte) e a elaboração da Política Nacional de Cultura.²⁷²

Por mais que a criação da Funarte e o lançamento da Política Nacional de Cultura fossem uma estratégia de diálogo com a sociedade civil e tenham ocorrido em meio ao processo de transição democrática “lenta, gradual e segura”, ambos, órgão e documento, evidenciavam a centralização do controle da produção e a difusão de bens culturais em órgãos estatais. Entre as funções da Funarte, por exemplo, havia o objetivo de dinamizar o mercado cultural por meio de parcerias entre instituições públicas e privadas para disseminar manifestações artísticas por todo o país. Para cumprir tal objetivo, o órgão possuía autonomia em sua gestão financeira e funcionários especializados que exerciam

²⁷⁰ MALAFAIA, op. cit. 129.

²⁷¹ Ibid. p. 130.

²⁷² Idem.

suas funções de acordo com a área de atuação: no Instituto Nacional de Música (INM), no Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP) e nas Salas Funarte (voltadas para a apresentação de peças de teatro e concertos), contando ainda com a Assessoria Técnica (ATEC), de modo que, além de produzir, coproduzir e financiar diversos tipos de manifestações artísticas, também divulgava as obras e promovia cursos voltados para a formação e a capacitação de novos artistas, produtores, técnicos e outros profissionais voltados à produção cultural brasileira.²⁷³

Por sua vez, a Política Nacional de Cultura (ou PNC, como ficou conhecida) teve como função delinear os principais aspectos que norteariam o apoio estatal à produção cultural. Na prática, o documento funcionou como um guia para os rumos da produção, “sugerindo a criação de mecanismos que viabilizassem sua fruição e seu consumo, afirmando um determinado tipo de produção que poderia ser tida como nacional, pois trará em si referências a uma determinada forma de ser e estar do homem brasileiro”.²⁷⁴ Em seu texto oficial, a PNC entrecruzava as ideias de desenvolvimento, cultura brasileira e segurança nacional, sugerindo quais deveriam ser as ações do Estado para a área da cultura, legitimando-as jurídica e politicamente. O documento visava à padronização cultural e à integração da população via produção e consumo de bens simbólicos que exaltavam a nação e a cultura brasileira, o que incluía as manifestações culturais populares como forma de exaltar a diversidade cultural em detrimento das desigualdades regionais e das lutas sociais no interior do país.

Em entrevista à revista *Veja* em 1976, Ney Braga, Ministro do MEC à época, afirmou que a política de cultura deveria seguir três elementos básicos: a generalização do acesso (isto é, o consumo em massa de bens culturais), a espontaneidade de criação dos artistas (mesmo sob censura) e a busca por aumentar a qualidade das produções de forma a acirrar a concorrência com o produto estrangeiro.²⁷⁵ Na mesma entrevista, o ministro ressaltou o papel da censura, que atuaria como um “instrumento de preservação do bem comum e de proteção dos valores éticos essenciais à sociedade”.²⁷⁶ Assim, de forma autoritária, o Estado de Segurança Nacional buscou normatizar, disciplinar e organizar a produção e a difusão de bens que exaltassem a nacionalidade brasileira e, para

²⁷³ SILVA, Vanderli Maria da. **A construção da política cultural no regime militar**: concepções, diretrizes e programas (1974-1978). Dissertação (mestrado em Sociologia), Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade São Paulo. São Paulo, 2001. p. 170.

²⁷⁴ MALAFAIA, Wolney Vianna, op. cit. p. 132.

²⁷⁵ BRAGA, Ney. Política Cultural. *Veja*, p. 57, 18 de fevereiro de 1976. Apud MALAFAIA, Wolney Vianna, op. cit. p. 133.

²⁷⁶ MALAFAIA, Wolney Vianna, op. cit. p. 133.

isso, a censura continuava exercendo um papel de enorme importância, impossibilitando o surgimento de obras consideradas “subversivas” pelo regime e selecionando os tipos de discursos e narrativas permitidos em território nacional.

Ainda em 1976, em artigo escrito para a revista *Cultura*, Ney Braga defendeu que a PNC agiria sobretudo na afirmação da identidade nacional com base nas manifestações culturais populares regionais, isto é, produzidas pelo próprio povo, como forma de definir o “caráter nacional” com base na diversidade regional e cultural do Brasil:

Fugindo ao conceito elitista de cultura, devemos incluir, entre as manifestações que esta assume, as mais espontâneas, partidas do povo. Aí se incluem as nossas tradições sociais e religiosas, os nossos hábitos e costumes, “estilos” de vida, atitudes perante os fatos fundamentais da existência, todo o conjunto, enfim, de modos de ser que definem o caráter nacional. Vale ressaltar que ele assume, sobre essa homogeneidade básica, que se confunde com as dimensões nacionais, também uma dimensão multirregional que a enriquece. Já se disse que o Brasil é um arquipélago cultural – contrapartida, no plano espiritual, da multifacetada feição que assume o país em todos os aspectos da vida nacional.²⁷⁷

A partir desse trecho, podemos perceber que, com a PNC, o ministro procurou se apropriar da defesa da arte nacional-popular – antes defendida por artistas de esquerda críticos ao capitalismo e ao regime que se instalara – ao concebê-la como representante da tradição, dos hábitos, dos costumes e até mesmo do “estilo de vida” da sociedade brasileira. A diversidade regional – que, ao ser expressada culturalmente, também pode revelar muito sobre a desigualdade social e econômica interna – é tomada como um fator que enriquece culturalmente o país e que daria autenticidade à produção cultural nacional, ou à “marca Brasil”, ao mesmo tempo que, sob a tutela do Estado autoritário, camuflava a crescente desigualdade socioeconômica entre as regiões brasileiras.

A discussão sobre a identidade nacional foi sendo modificada rapidamente diante das profundas transformações que ocorreram no país durante os anos 1960 e a primeira metade dos anos 1970. Para Renato Ortiz, a temática do popular e do nacional é uma constante na história do Brasil, uma vez que, como dito no primeiro capítulo, para esse autor a nação é um “todo integrado” que vincula os indivíduos do interior de um território

²⁷⁷ BRAGA, Ney. Cultura para o povo. *Cultura*, Brasília, ano 5, n. 20, p. 4-5, jan.-mar. 1976. Apud MALAFAIA, Wolney Vianna, op. cit. p. 133.

às mesmas normas e ao mesmo mercado (no caso das nações modernas).²⁷⁸ Durante a ditadura militar, houve um grande esforço para padronizar a cultura e o “ser brasileiro”, por meio de políticas culturais de escala nacional, como forma de integrar a nação brasileira, culturalmente muito diversificada devido à sua extensão territorial e ao alto número de habitantes. Como forma de reação às narrativas criadas por artistas e intelectuais ligados à esquerda, que nos anos 1950 e 1960 utilizavam os elementos “povo” e “nação” para elaborarem críticas às desigualdades sociais existentes e à forma com que as elites dirigiam o país – a “brasilidade revolucionária”, como Ridenti caracterizou –, os militares, buscando integrar a nação – um dos pilares da Ideologia de Segurança Nacional –, encontraram no elemento da diversidade étnica, regional e cultural uma forma de submeter o “povo” à “nação”. Ou seja, a partir de uma perspectiva autoritária, as diversas partes deveriam ser representadas por um único “todo”, que, por sua vez, seria uma “autoridade centralizadora que aproxima e harmoniza as diferenças”.²⁷⁹

A Embrafilme, a Funarte, o Conselho Federal de Cultura (CFC), entre outras instituições federais voltadas para a cultura, foram frutos dessas políticas culturais que, ainda segundo Ortiz, atuaram na “reinterpretação das ideias de sincretismo e mestiçagem”²⁸⁰ de modo que, a partir de 1975, ao seguirem as diretrizes da Política Nacional de Cultura, transformaram as diferenças e as desigualdades sociais em diversidade e autenticidade cultural a partir de uma releitura de obras de importantes intelectuais, como Gilberto Freyre, que entendia a mestiçagem como um elemento essencial para a formação cultural social e política do Brasil – sem colocar em evidência os conflitos e contradições existentes:

A noção de mestiçagem faz parte da tradição intelectual brasileira; por isso, o pensamento de Gilberto Freyre é exemplar. Para compreender nossa realidade, ele utiliza uma série de polaridades: casa-grande e senzala, sobrados e mocambos, nação e região. O senhor não se opõe ao escravo, a elite que habita os sobrados não é uma negação dos mocambos e a região é uma realidade territorial que complementa a nação. Tudo é parte de um mesmo conjunto, a identidade mestiça é uma síntese de todas essas polaridades. Por isso, a imagem do Brasil, “continente arquipélago”, “país da pluralidade de cultura e diversidade de regiões”, é fartamente utilizada no discurso governamental dos militares. A mestiçagem das

²⁷⁸ ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. *Revista Sociedade e Estado*, v. 28, n. 3 p. 609-633, mar. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5840>>. Acesso em abr. 2019. p. 610-611.

²⁷⁹ Ibid. p. 627-628.

²⁸⁰ Ibid. p. 620.

raças, culturas e regiões é concebida como “diversidade na unidade”. O Estado militar tem uma obsessão pela integração; ela pertence aos princípios da Ideologia da Segurança Nacional. [...] O Brasil diverso encontra na mescla, na mistura, o equilíbrio político e social.²⁸¹

Em 1974, quando Ernesto Geisel assumiu o governo, Roberto Farias²⁸² foi escolhido para presidir a Embrafilme, tornando-se o primeiro cineasta à frente da empresa. A indicação de Farias representava mais um passo em direção ao diálogo com os cineastas, uma vez que era um verdadeiro representante da classe à frente da maior instituição do setor cinematográfico no país. Em sua gestão, Farias se empenhou em equilibrar o alinhamento das produções com as diretrizes da PNC e as reivindicações dos cineastas, entre elas a liberdade de criação, pois, vale lembrar, o Ato Institucional número 5 ainda estava vigente, representando um risco aos produtores que criticassem o governo. A conquista do mercado interno era, no entanto, um tema que unia cineastas e Estado e, com base nisso, era possível perceber uma sintonia entre ambos na segunda metade dos anos 1970.

A reformulação da Embrafilme representou um enorme avanço na produção cinematográfica nacional. O aumento de seus recursos para exercer suas atividades, que de 6 milhões de cruzeiros passaram para 80 milhões devido ao capital incorporado do INC, possibilitou que a empresa tivesse fundos suficientes para controlar a maior parte da produção cinematográfica nacional, alinhando as obras às diretrizes do governo federal para a cultura. Além disso, a empresa ainda contava com uma fonte contínua de receita, oriunda da venda de ingressos padronizados, de taxas recolhidas do faturamento das obras que eram destinadas ao desenvolvimento do cinema nacional, da parcela deduzida das coproduções e da distribuição das obras e, por fim, do imposto sobre remessa de lucros dos filmes estrangeiros.²⁸³

A ampliação dos recursos da Embrafilme é um bom exemplo sobre o que estava ocorrendo com diversos órgãos responsáveis pela produção cultural em todo o país. A

²⁸¹ ORTIZ, Renato, op. cit. p. 627-628.

²⁸² Roberto Figueira de Farias nasceu em 1932 no Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira no meio cinematográfico como assistente de direção na Companhia Atlântida Cinematográfica. Seu primeiro filme de sucesso como diretor foi *O assalto ao Trem Pagador*, de 1962, que lhe rendeu bastante prestígio. No entanto, pode-se considerar o auge de sua carreira a trilogia de filmes que fez com o cantor Roberto Carlos como protagonista, *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968), *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1970) e *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora* (1971). Além disso, também foi diretor e escritor do polêmico filme *Pra frente Brasil* (1982), um dos primeiros filmes a retratar a repressão da ditadura militar ainda no período de transição à democracia.

²⁸³ RAMOS, José Mário Ortiz, **Cinema, Estado e lutas culturais** (anos 50/60/70). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 133-134.

expansão e o aperfeiçoamento dos meios de comunicação também era parte do plano do governo de melhorar as relações com a oposição e buscar legitimidade política com base na ampliação do acesso aos bens culturais à população, não apenas para “integrar a nação” em torno de uma imagem padronizada do “ser brasileiro”, mas também para passar a imagem de um regime democrático que estaria tendo sucesso em seu projeto de modernização da sociedade e da economia. Nesse sentido, a “questão nacional”, isto é, a defesa da nação, da cultura e da identidade nacional, unia os produtores culturais e o Estado, pois significava a superação do “colonialismo cultural”, bandeira levantada pela esquerda nos anos 1960 e que nos anos 1970 passou a ser defendida no discurso oficial do governo militar.

Para José Mario Ortiz Ramos, a questão nacional e as reivindicações nacionalistas deslocaram-se de um debate político e econômico nos anos 1960 para se tornarem uma “mera justificativa ideológica” amparada pelo Estado nos anos 1970. Segundo o autor, nesse momento, o Estado se colocou como um “guardião de uma comunidade indivisa”, que utilizava o discurso nacionalista para suprimir ou até mesmo eliminar as contrariedades da relação entre classe e nação, e, por meio de uma política centralizadora e atuante em todo o território, colocava seus interesses como os interesses de todos.²⁸⁴

Dessa maneira, na tentativa de eliminar ou ao menos colocar em segundo plano as contradições e os conflitos existentes no setor cinematográfico nos anos 1950 e 1960, marcados pela disputa entre os “universalistas” e os “nacionalistas”, como denominou Ramos, a indicação de Roberto Farias à Embrafilme e a reformulação da empresa também simbolizaram a tentativa de resolução desses conflitos, já que Farias articulou o modelo de produção comercial, visando à conquista do público consumidor, com a preferência dos financiamentos e das coproduções a diretores de prestígio, o que incluía boa parte dos cinemanovistas. Mas essa nova postura da empresa e os rumos que a produção cinematográfica estava tomando acabaram por exigir novos posicionamentos dos cineastas do Cinema Novo, que, cerceados pelos mecanismos da censura e diante das novas diretrizes de produção impostas pela PNC, viam-se cada vez mais distantes das classes populares e, conseqüentemente, do tipo de cinema idealizado pelo grupo na década anterior, isto é, um cinema independente, politizado e conscientizador.

Por um lado, a Embrafilme significava o estabelecimento de uma indústria cinematográfica baseada e financiada pelo capital nacional e, portanto, “descolonizada”,

²⁸⁴ RAMOS, José Mário Ortiz, op. cit. p. 93.

o que agradava a cineastas como Gustavo Dahl, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, que se posicionaram a favor dos rumos da produção por, acima de tudo, defenderem um cinema autenticamente brasileiro, nacionalista, que conquistasse o mercado consumidor interno e contribuísse para o desenvolvimento industrial do país.²⁸⁵

Por outro, cinemanovistas como Joaquim Pedro de Andrade e Carlos Diegues posicionaram-se fortemente contra o diálogo com o Estado, que, para eles, estava se apropriando das bandeiras nacionalistas defendidas pelo Cinema Novo nos anos 1950 e 1960, as quais, por sua vez já estariam ultrapassadas. Diegues já havia deixado claro seu ponto de vista em texto publicado no tabloide *Opinião* em 1973:

[...] o próprio cinema brasileiro enquanto movimento industrial ainda está baseado no conceito de nacionalismo dos anos 50, getulismo, petróleo é nosso, etc. E nessas coisas eu não acredito mais. [...] Não me interessa mais discutir o Cinema Novo nem a diferença entre cinema comercial e cinema de arte; no fundo, tudo é cinema comercial: bateu numa tela, está servindo de mercadoria. Essas coisas estão todas devidamente codificadas em torno de um projeto que seria do “cinema brasileiro” com essa referência de nacionalidade, e isso não me interessa mais, na medida que o conceito de nação hoje no Brasil está diretamente ligado ao conceito de Estado.²⁸⁶

A partir desse texto, já era possível perceber um processo de fragmentação do Cinema Novo como um movimento devido aos desentendimentos em relação ao modelo de cinema que parte de seus membros estava produzindo e defendendo. Aliás, mesmo que a conquista do público sempre tivesse sido uma preocupação dos cinemanovistas, segundo a socióloga Marina Soler Jorge, o direcionamento das produções culturais nacionais ao mercado representou a individualização dos artistas brasileiros, que passaram a produzir obras sem características de conjunto ou com discursos alinhados entre eles.²⁸⁷ Essa falta de um pensamento coletivo também fora notada pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade na mesma ocasião em que Carlos Diegues escreveu. Segundo ele:

O movimento cultural que existe hoje no Brasil caracteriza-se pela inexistência de um sentido coletivo

²⁸⁵ JORGE, Marina Soler. Industrialização cinematográfica e cinema nacional-popular no Brasil dos anos 70 e 80. **História: Questões & Debates**. v. 38, n. 1. p. 161-182. jun. 2003. Curitiba. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2718/2255>>. Acesso em: nov. 2017. Ver também: DAHL, Gustavo. Premissas de um projeto de cinema nacional. **Filme Cultura**. n. 20, mai.-jun. 1972. Rio de Janeiro. p. 52.

²⁸⁶ DIEGUES, Carlos. Dez anos de cinema nacional. **Opinião**. n. 40, 13-20/08/1973. São Paulo. Apud RAMOS, José Mário Ortiz, **Cinema, Estado e lutas culturais** (anos 50/60/70). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 102.

²⁸⁷ JORGE, Marina Soler, op. cit. p. 163.

capaz de generalizar propostas e unificar propósitos. Daí derivam a anemia e a debilidade de quase tudo quanto se faz hoje no Brasil em termos de cultura.²⁸⁸

Ficava claro que, com as profundas transformações ocorridas no Brasil nos anos 1960 e na primeira metade dos 1970, a relação entre os próprios cineastas e destes com o Estado e com o mercado também havia mudado. Já não havia mais coesão entre os cinemanovistas. A busca do movimento pelo “homem brasileiro” fora transformada em política cultural por um Estado autoritário que desejava impor à produção cultural sua ideologia e seus interesses por meio de produtos que exaltavam o nacionalismo e o desenvolvimento capitalista. Com o passar do tempo, o regime conseguia institucionalizar os artistas que outrora eram críticos e minimizava as disputas sociais por meio da cultura.

Na obra *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, publicada em 1985, Renato Ortiz buscou se afastar da tradição intelectual de procurar uma essência – ou raiz – daquilo que seria o “povo brasileiro”. Nesse período, os artistas e os intelectuais brasileiros debatiam a crise do nacionalismo de esquerda no país, uma consequência da apropriação dessa bandeira pela indústria cultural ao longo dos anos 1970. A partir da diferenciação entre memória coletiva e memória nacional,²⁸⁹ o autor buscou trabalhar o conceito de identidade como “uma construção simbólica que se faz em relação a um referente”.²⁹⁰ Nesse sentido, a construção de determinada identidade ocorre por meio de sua representação, um símbolo de referência que a classifica. A representação, por sua vez, parte de uma série de características que supostamente são comuns a todos que compartilham dessa identidade e de elementos que os diferenciam de outras.²⁹¹ Assim, para Ortiz, o importante no estudo das identidades nacionais é compreender como as

²⁸⁸ ANDRADE, Joaquim Pedro de. Dez anos de cinema nacional. **Opinião**. n. 40, 13-20/08/1973. São Paulo. Apud RAMOS, José Mário Ortiz, op. cit. p. 103.

²⁸⁹ Segundo Renato Ortiz, tanto a memória coletiva quanto a memória nacional pertencem ao universo simbólico, isto é, são construções narrativas que legitimam e/ou (re)atualizam práticas, costumes e vivências de uma sociedade. No entanto, para ele, enquanto a memória coletiva é da ordem da vivência e se manifesta por meio de rituais cotidianos – o “modo de vida” de uma população, por exemplo –, a memória nacional se aproxima da história e da ideologia e, portanto, não é particular de um grupo social específico, sendo partilhada por diversos grupos pertencentes à nação. Cf. ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 135-138.

²⁹⁰ ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. **Revista Sociedade e Estado**, v. 28, n. 3 p. 609-633, mar. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5840>>. Acesso em abr. 2019. p. 622.

²⁹¹ Como colocado em nossa Introdução, para a autora do primeiro capítulo do livro *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*, Kathryn Woodward, existem duas perspectivas de estudo sobre as identidades: a perspectiva *essencialista*, na qual considera os elementos comuns de determinado grupo, ou seja, aquilo que define positivamente a identidade, e a perspectiva *não essencialista*, a qual parte dos elementos que marcam as diferenças em relação a outros grupos. Cf. WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomas Tadeu (org.). **Identidade e diferença: a perspectivas dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 12.

representações daquilo que é o “nacional” são construídas ao longo da história, pois remete a disputas políticas e sociais por ser um processo de inclusão (referentes positivos) e exclusão (referentes negativos). Para ele: “Não existe identidade autêntica ou inautêntica, verdadeira ou falsa, mas representações do que seria um país e seus habitantes. [...] Essa mudança conceitual encerra um movimento importante, passa-se da ‘essência’ à representação, do dado ao signo”.²⁹²

A partir do controle do poder, das manifestações políticas e das produções culturais, o Estado de Segurança Nacional, visando manter a harmonia social, encontrou na mestiçagem e na diversidade os elementos que o legitimava como um poder democrático – em oposição ao totalitarismo do regime soviético, por exemplo. Para Renato Ortiz, nesse momento surgia a “ideologia do sincretismo”, que, pautada pelas diretrizes da Política Nacional de Cultura, foi uma forma de o regime valorizar a cultura brasileira ao mesmo tempo que ocultava as contradições sociais. As representações da cultura brasileira, segundo essa ideologia, deixavam de lado o regionalismo, a luta de classes e todo o tipo de violência que ocorrera durante a formação do país e apresentavam o contato entre os povos e as etnias ao longo da história de maneira harmônica. Dessa forma, a democracia passava a constituir a essência da brasilidade, o que, segundo esse autor, significou “reconhecer a existência objetiva de uma ‘verdadeira’ cultura brasileira, espontânea, sincrética e plural”.²⁹³

Em meados da década de 1970, o cinema figurava como um dos principais meios de comunicação do Brasil e, por isso, o filme brasileiro era visto pelos militares como um dos mais importantes produtos nacionais. Se tomarmos como referência o período entre 1974, ano de início da reestruturação da indústria cinematográfica, e 1980, o número de filmes nacionais lançados variou entre 74 em 1974 e 93 em 1980, passando por 104 obras lançadas em 1979, o que representava quase 30% das películas exibidas no mercado interno. O número de espectadores anuais saltou de 30,7 milhões em 1974 para 50,7 milhões em 1980, chegando a dobrar em 1978, quando houve cerca de 61,8 milhões de espectadores. Além disso, a arrecadação passou de 89,8 milhões de cruzeiros em 1974 para cerca 1,016 bilhão de cruzeiros em 1979 e cerca 1,8 bilhão de cruzeiros em 1980, reflexos não apenas do aumento de espectadores, mas também da alta do preço médio dos

²⁹² ORTIZ, Renato, op. cit. p. 622.

²⁹³ ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 95-96.

ingressos, que de 3,51 cruzeiros em 1975 chegou a 38,63 em 1980.²⁹⁴ Esses números, além de mostrarem o sucesso da estratégia comercial adotada pela Embrafilme, evidenciam a importância do filme como produto cultural no Brasil e como ele pode ter sido decisivo na propagação de narrativas e símbolos acerca da “identidade nacional”. A Embrafilme estava conduzindo o processo de expansão do cinema brasileiro, chegando a ser a maior distribuidora de filmes da América Latina. Porém, ao passo que sua política de coprodução e financiamento agradava aos diretores e produtores, o setor exibidor ficava cada vez mais insatisfeito devido às taxas e restrições impostas.

Conforme aumentava a produção de filmes, crescia também a participação da Embrafilme nessas produções, o que contribuía para que as diretrizes da Política Nacional de Cultura fossem respeitadas nas obras. Nelson Pereira dos Santos acompanhou de perto o desenvolvimento da indústria cinematográfica, sendo um dos principais articuladores entre os cineastas e o Estado. Para ele, o governo, por meio da Embrafilme, estava tendo sucesso na defesa do produto cultural brasileiro ante o estrangeiro, e as medidas de controle sobre a produção não o impediram de criar obras em que expusesse seu ponto de vista, mesmo sob o risco de censura. Isso pode ser visto em *Tenda dos Milagres*, filme que dirigiu e que foi lançado em 1977 seguindo as diretrizes da PNC. Com essa obra, Nelson se posicionava em relação aos temas levantados no documento, como a mestiçagem e o sincretismo como marcas da formação cultural brasileira e da identidade nacional, sem abdicar de seus princípios e de sua “maneira de ver o mundo”, como bem afirmou no *Manifesto por um cinema popular*.

3.2 Sincretismo e diversidade: formação cultural do Brasil em *Tenda dos Milagres*

À medida que cresciam os benefícios e as facilidades para a produção de filmes e as reivindicações dos cineastas eram atendidas, alguns representantes da classe cinematográfica, outrora críticos ferrenhos do regime, começavam a se adaptar à nova realidade do país, uma vez que, mesmo sob um regime autoritário, o sonho da industrialização do cinema estava se consolidando, e isso de certo modo significava que o país como um todo caminhava rumo ao desenvolvimento.

Nesse momento de abertura democrática “lenta, gradual e segura”, também foi preciso conter os militares contrários à aproximação do governo com setores da oposição. Segundo Maria Helena Moreira Alves, o general Golbery do Couto e Silva, principal

²⁹⁴ RAMOS, José Mário Ortiz, **Cinema, Estado e lutas culturais** (anos 50/60/70). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 136.

ideólogo da Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento, atuou como articulador entre a “elite de oposição organizada”, como artistas renomados e membros de movimentos culturais e instituições como a OAB e a CNBB, e importantes membros das Forças Armadas que não aceitavam uma modificação estrutural do Estado ou do modelo de crescimento econômico adotado. Para Alves, “a solução estaria na criação de mecanismos suficientemente flexíveis para cooptar os setores de elite da oposição organizada, mas coercitivos o bastante para frear a ‘permissividade’ no tocante ao crescimento social”.²⁹⁵ Ao menos no setor do cinema essa articulação foi bem-sucedida, e o entrosamento entre os cineastas e o Estado ficava cada vez mais visível, chegando ao ponto de Nelson Pereira dos Santos afirmar que “todo artista de esquerda deveria ser mais flexível e participar dos programas do governo, o que significava dar um voto de confiança à Embrafilme”.²⁹⁶

A defesa do produto brasileiro e a da cultura popular como representante da cultura nacional sem dúvidas foram os principais fatores de conciliação entre o regime, que declarava uma situação de transição democrática mesmo mantendo a censura e outros aparatos de repressão, e os artistas e os intelectuais, que já se colocavam em um “procedimento autocensório” por conhecerem os limites em que poderiam trabalhar para obter apoio financeiro e institucional dos órgãos governamentais. Desse modo, podemos afirmar que o forte investimento na área do cinema e os esforços em incorporar à indústria cultural os cineastas que nos anos 1960 eram opositores, convencendo-os a produzir obras “comerciais” e que obedecessem às diretrizes do governo, resultaram na quase total interrupção da produção de filmes que expunham o sentimento da “brasilidade romântico-revolucionária”, isto é, a busca pela revolução brasileira e por uma sociedade utópica, alternativa ao capitalismo, muito visto nos anos 1950 e 1960. Nesse sentido, praticamente toda grande manifestação de nacionalismo correspondia aos interesses e à ideologia dos militares.²⁹⁷ A busca pela brasilidade e pela identidade nacional ainda continuava viva, mas fora “transformada em uma justificativa da ordem”, sendo uma das principais

²⁹⁵ ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil** (1964-1984). Bauru: EDUSC, 2005. p. 267.

²⁹⁶ JOHNSON, Randal.; STAM, Robert. **Brazilian cinema**. New York: Columbia University Press, 1995. p. 370. Apud JORGE, Marina Soler. Industrialização cinematográfica e cinema nacional-popular no Brasil dos anos 70 e 80. **História: Questões & Debates**. v. 38, n. 1. p. 161-182. jun. 2003. Curitiba. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2718/2255>>. Acesso em: nov. 2017. p. 168.

²⁹⁷ Esta situação, somada à desarticulação e à falta de diálogo entre os membros do Cinema Novo, significou o fim do movimento.

características da indústria cultural brasileira e um elemento que agradava às alas nacionalistas da esquerda e da direita.²⁹⁸

É interessante lembrar que, além da presença de membros do Cinema Novo nas tomadas de decisões acerca do rumo da indústria cinematográfica e em áreas importantes da Embrafilme,²⁹⁹ esses “elementos ideológicos”, como a defesa do produto nacional ante o estrangeiro, a conquista do mercado consumidor interno e a política de industrialização do cinema como parte do desenvolvimento do país, foram fatores que contribuíram para a aproximação entre os (ex)cinemanovistas e o Estado autoritário. No entanto, por mais que esses cineastas reafirmassem seu apoio à Embrafilme, ainda havia algumas críticas direcionadas ao modelo econômico adotado, às arbitrariedades, à violência de Estado e à falta de liberdade, mesmo que de maneira indireta e respeitando uma autocensura para evitar complicações.

Mesmo sendo um dos principais articuladores do diálogo entre os cineastas críticos do regime e o governo, Nelson Pereira dos Santos ainda buscava manter uma posição de defesa dos interesses da classe cinematográfica e de seus ideais, estes já muito diferentes daqueles defendidos por ele nos anos 1950 e 1960. *O amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres* foram duas de suas obras lançadas nesse período em que, nos limites da censura, ele tecia críticas ao modelo político e econômico adotado pelos militares e à formação sociocultural do Brasil por meio da discussão sobre os preconceitos racial, intelectual e religioso e sobre a desigualdade entre brancos e negros. Além de ser o principal representante dos cineastas na comissão de reformulação do setor cinematográfico, Nelson foi eleito o primeiro presidente da Associação Brasileira de Cineastas (Abraci), criada em 1975 no Rio de Janeiro para representar oficialmente a classe dos cineastas, algo que não havia formalmente até o momento. Com esse cargo, Santos teve uma participação importante na luta pela liberdade de expressão e até mesmo para o processo de transformação política e cultural do país.

Ainda em 1975, Nelson foi a Salvador para iniciar a produção de *Tenda dos Milagres*, filme baseado no romance homônimo de Jorge Amado, em que continuava com seu “olhar antropológico” na busca pelas raízes do Brasil e pela “verdadeira” identidade

²⁹⁸ RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**. São Paulo, v. 17, n. 1, p. 81-110. Jun. 2005. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12455/14232>>. Acesso em: set. 2017. p. 99.

²⁹⁹ Durante a gestão de Roberto Farias, Gustavo Dahl, também cinemanovista, foi escolhido para dirigir a área de distribuição da empresa como forma de aceno ao diálogo entre governo e cineastas. Além disso, o economista João Paulo dos Reis Velloso que assumira o posto de Secretário do Planejamento do governo também tinha boas relações com os cineastas, principalmente com Nelson Pereira dos Santos.

brasileira. Assim como em *O amuleto de Ogum*, nesse novo trabalho Nelson continuou atento às manifestações da cultura popular e encontrava na religião – agora no candomblé – o eixo principal da representação do povo brasileiro. Adaptando a obra de Amado de forma livre, mas fiel ao conteúdo, o cineasta trouxe para a discussão sobre a cultura popular brasileira temas como a liberdade religiosa,³⁰⁰ a marginalização da cultura de origem africana e as questões da diversidade e da miscigenação do povo brasileiro, assuntos que condiziam com as diretrizes da Política Nacional de Cultura.

O livro de Jorge Amado, publicado em 1969, ou seja, um ano após a publicação do Ato Institucional número 5, narra a história de Pedro Archanjo Ojuobá³⁰¹, um “mestiço” nomeado em 1900 bedel da Faculdade de Medicina da Bahia, onde estudava sobre a cultura local, particularmente as raízes culturais africanas, o que lhe rendera a publicação de livros que tratavam de temas como identidade, costumes, mestiçagem e culinária. Seus estudos contradiziam as ideias de superioridade da raça branca, pensamento hegemônico da época e que eram disseminadas pelas elites intelectual e política da Bahia, e, por essa razão, foram desprezados e esquecidos. No entanto, 25 anos após sua morte, um professor norte-americano, James D. Levenson, contrata o poeta e bacharel em Ciências Sociais, Fausto Pena – que também é o narrador da história –, para realizar uma pesquisa sobre a vida e obra de Archanjo, cujo trabalho Levenson tinha o interesse em traduzir. Segundo Pena:

No que se refere à reconstituição da vida de Pedro Archanjo, a tanto não me propus nem o exigiu o sábio da Columbia, cujo interesse reduzia-se aos métodos de pesquisa e estudo e às condições de trabalho capazes de gerar e permitir a criação de obra tão viva e original. Encomendou-me apenas a colheita de dados através dos quais pudesse ter melhor ideia da personalidade de Archanjo, sobre quem ia escrever algumas páginas, espécie de prefácio à tradução de suas obras.³⁰²

³⁰⁰ Foi somente em 15/01/1977, por meio de decreto do governador Roberto Santos, que as manifestações relacionadas ao candomblé passaram a ser consideradas livres. Antes disso, eram necessários uma autorização policial e o pagamento de uma taxa mensal à Delegacia de Jogos para funcionar, assim como bilhares e os cinemas. Cf. SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 325.

³⁰¹ Segundo Jorge Amado, “Pedro Archanjo é a soma de muita gente misturada: o escritor Manuel Querino, o babalaô Martiniano Eliseu do Bonfim, Miguel Santana Obá Até, o poeta Arthur de Sales, o compositor Dorival Caymmi e o alufã Licutã – e eu próprio, é claro. De todos eles Archanjo incorpora um traço, uma singularidade, a preferência, o tom de voz, o gosto da comida, o trato das mulheres, a malícia”. AMADO, Jorge. **Navegação de Cabotagem**. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 139.

³⁰² AMADO, Jorge. **Tenda dos Milagres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 17.

Em seus romances, Amado, que assim como Nelson era filiado ao Partido Comunista, apresentava um viés antropológico, buscando discutir a realidade do Brasil e a vida e os costumes do povo. Em *Tenda dos Milagres*, o romancista chamou a atenção para o fato de grande parte da população brasileira ser descendente de negros escravizados e, mesmo após quase um século da abolição da escravidão, essa população ainda vivia marginalizada e em condições precárias, mas, mesmo assim, mantinha os hábitos e costumes de seus ancestrais. Santos, que, como dito no capítulo anterior, já demonstrava interesse pelas manifestações populares da população negra, viu nessa obra uma oportunidade de continuar discutindo o tema e de levar a “cultura popular” para as telas de cinema do Brasil. O roteiro do longa era o próprio livro, somado a um esboço de Nelson, diariamente reescrito com Jorge Amado para adaptar alguns personagens e situações do romance às filmagens.

O filme se desenvolve em cinco períodos históricos diferentes, que, assim como no livro, se intercalam durante toda a obra: a vida do jovem Pedro Archanjo quando trabalhava da Faculdade de Medicina da Bahia enfrentando o racismo do professor Nilo Argolo; a fase adulta de Archanjo, período em que elaborou sua pesquisa e buscava publicar sua teoria sobre a mestiçagem do povo baiano ao mesmo tempo que o candomblé, religião à qual era adepto, sofria com a violência da polícia; a velhice do personagem, mais amadurecido, materialista, mas ainda adepto ao candomblé e participante da luta política em meio à Segunda Guerra Mundial. Os outros dois períodos são na atualidade, e as cenas mostram dois pontos de vista: o de Fausto Pena enquanto está na Bahia trabalhando no *Jornal da Cidade* e realizando as pesquisas para Levenson, ao mesmo tempo que esse jornal organiza uma campanha publicitária de comemoração do centenário de Archanjo (que no livro nascera em 1868, mas, na película, em 1875); e, por fim, em um futuro próximo, quando Fausto Pena resolve produzir um filme sobre Pedro Archanjo.

A partir desse jogo temporal, Nelson buscou traçar uma relação entre as lutas sociais e políticas que ocorriam no início do século com a situação em que o país vivia no momento em que o filme era produzido. O mestiço Pedro Archanjo passa a ser o “herói brasileiro” por ser fruto da miscigenação, o que estava no discurso oficial do governo, por ser um militante em defesa da igualdade entre negros e brancos e por manifestar seu nacionalismo durante a Segunda Guerra. Como bem resume Ramos:

O eixo do filme é a positivada luta do “povo mestiço” contra o “branco dominador”, cabendo ao primeiro a arma verdadeira de uma teoria brasileira de miscigenação que destrói as

falsas posições racistas estrangeiras. O velho enfoque do “puro e autentico brasileiro” contra o “falso estrangeiro”, ou das forças da nação versus forças antinação, é apenas recauchutado, recebendo sangue novo de Jorge Amado.³⁰³ Mesmo com a proposta de fazer um filme mais comercial, Nelson não se prendeu às aventuras amorosas de Archanjo, preferindo se concentrar nos elementos políticos e sociais abordados no romance, na questão da formação da identidade nacional brasileira e no papel dos intelectuais nesse processo. Nesse sentido, enquanto no “passado” o protagonista representava o intelectual vindo do povo, que lutava pela afirmação da cultura de origem africana como uma representação da cultura nacional, tendo como seu principal oponente o professor Nilo Argolo, autoridade em medicina legal, racista e defensor das teorias eugênicas, no “presente”, período em que correspondia ao início dos anos 1970, o filme aborda o esforço da doutora Edelweiss Vieira em realizar um seminário que discutiria mestiçagem e *apartheid* como forma de comemoração do centenário de Archanjo, mas, devido a entraves burocráticos, não é bem-sucedida. Além disso, nesse mesmo tempo presente, havia a figura do cineasta amador, Fausto Pena, e seu empenho na tentativa de lançar um filme.

A obra de Nelson se inicia com uma âncora de um jornal televisivo falando sobre o tempo na Bahia e se despedindo. Na sequência, após a apresentação dos créditos, em uma sala de montagem de fitas para filmes, Fausto Pena comenta com seu amigo e ajudante Dadá a película que estão produzindo:

O filme pesquisa a vida de Pedro Archanjo, um baiano do passado que a polícia da época classificava como pardo, paisano e pobre, metido a sabichão e a porreta, mas que na realidade era um dos maiores cientistas sociais do mundo... Do mundo não, do Brasil, né, Dadá? É, do Brasil. Mas é claro, Dadá! Se foi um dos maiores cientistas do Brasil, tem que ser do mundo, claro! Vê só! Bota aí: Pedro Archanjo Ojuobá: um dos maiores cientistas sociais do mundo.³⁰⁴

Enquanto veem algumas imagens de Archanjo, Dadá comenta: “Pra mim esse cabra aí não tem cara de cientista não”; Pena responde: “cientista tem cara, Dadá? Eu, por exemplo, não tenho cara de cientista destes que você vê na televisão. Mas sou formado em antropologia, sociologia e psicologia”.³⁰⁵ Dadá responde a Fausto Pena: “Sem querer ofender a ninguém, pra mim quem tem pinta de cientista é esse cara aí”; e começa uma cena da chegada do intelectual norte-americano James D. Levenson a um hotel. Dessa

³⁰³ RAMOS, José Mário Ortiz, **Cinema, Estado e lutas culturais** (anos 50/60/70). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 83.

³⁰⁴ Trecho extraído aos 3 min do filme *Tenda dos Milagres*.

³⁰⁵ Trecho extraído aos 4 min do filme *Tenda dos Milagres*.

forma, logo no início, o filme aborda a imagem dos intelectuais brasileiros, os quais muitas vezes não são devidamente reconhecidos por sua obra, ao passo que o intelectual estrangeiro, como Levenson, que também é sociólogo e antropólogo, é considerado “um grande intelectual de sua área” e a chegada dele a cidade de Salvador foi vista com muito entusiasmo pela imprensa baiana.

Após a recepção, o intelectual estrangeiro começa uma entrevista coletiva em que os jornalistas brasileiros perguntam a ele sobre o *Black Power*, movimento racial negro que defendia a igualdade étnica nos Estados Unidos durante os anos 1960 e 1970. No entanto, em sua resposta, ele afirma que não estava no Brasil para falar sobre seu país, mas, sim, para conhecer mais sobre o famoso filósofo, escritor, jornalista e sociólogo brasileiro que influenciou sua vida mais que qualquer outro homem, Pedro Archanjo. Em seguida, Levenson afirma estar surpreso pelo fato de os jornalistas não conhecerem um dos mais famosos e importantes filósofos modernos do Brasil, aquele que afirma que “o único caminho para uma sociedade democrática é a mistura de raças”.³⁰⁶

Na cena seguinte, a âncora do jornal televisivo reaparece como uma interlocutora, colocando ao espectador a pergunta que fez Levenson viajar ao Brasil, “Quem foi Pedro Archanjo?”³⁰⁷, e, a partir disso, toda a cidade de Salvador passa a se perguntar sobre intelectual brasileiro, querendo saber mais de sua história. Segundo Helena Salem, em sua biografia sobre Nelson, as cenas em que a âncora do jornal aparece para dialogar com o espectador são uma referência à manipulação da opinião pública realizada por meio dos meios de comunicação, em especial a televisão, visto que durante a década de 1970 houve uma expansão desse meio no país e a censura prévia limitava e controlava o conteúdo que iria para o ar.³⁰⁸

Fausto Pena, que trabalha para o importante *Jornal da Cidade*, fica encarregado de saber mais sobre a vida de Archanjo. Um de seus colegas de trabalho, Ligeireza, afirma que conhecera o filósofo e que estava no dia de seu funeral. O filme corta para o passado, período em que ocorria a Segunda Guerra Mundial, e Archanjo está com a idade mais avançada. A protagonista comemorava a participação do Brasil na guerra em um bordel com algumas mulheres e seu amigo Major Damião, que comenta que, mesmo se a Alemanha vencê-la, nunca Hitler conseguiria criar uma raça pura, pois ele teria de “matar de um a um. E, se matar, nasce mais gente, cresce e se mistura”. Archanjo concorda com

³⁰⁶ Trecho extraído aos 7 min do filme *Tenda dos Milagres*.

³⁰⁷ Trecho extraído aos 7 min do filme *Tenda dos Milagres*.

³⁰⁸ SALEM, Helena, op. cit. p. 326.

ele, defendendo o principal tema de seus estudos e de todo o filme, a miscigenação: “Tem razão, meu camarada! É isso mesmo. Ninguém pode acabar com a gente. Nunca!”.³⁰⁹ Ele toma sua bebida, porém se sente mal e morre. Seu sepultamento é a primeira cena do filme que representa um ritual de candomblé, religião à qual Archanjo era adepto. O funeral, que contou com um grande cortejo, mostrando a importância do personagem em seu meio, foi feito seguindo as leis da religião: todos os participantes vestidos de branco, com danças e canções típicas que acompanham aqueles que conduzem o caixão ao cemitério **(ver imagem 18)**:

Imagem 18



Imagem 18: cortejo de enterro de Pedro Archanjo Ojuobá.

Fonte: imagem retirada aos 15min39s do filme *Tenda dos Milagres*.

De volta ao tempo presente, Levenson inicia sua pesquisa sobre a cultura popular baiana indo a um terreiro de candomblé. A cena que se passa lá dura mais de dois minutos contínuos, o suficiente para mostrar aos espectadores como se dá o ritual. Eles saem de lá quando Ana Mercedes, mulher de Fausto Pena, é possuída por uma entidade. Após isso, Pena inicia oficialmente sua pesquisa sobre Archanjo para o intelectual estrangeiro – de modo a conseguir um bom dinheiro. Em seguida, durante uma conversa em um bar, um professor fala sobre o que descobriu sobre Archanjo: “Conheci todos os antigos professores da faculdade e descobri que Pedro Archanjo era apenas um negro bêbado e patife”,³¹⁰ o que mostra que as opiniões sobre o intelectual ainda eram divergentes e

³⁰⁹ Trechos retirados aos 14 min do filme *Tenda dos Milagres*.

³¹⁰ Trecho extraído aos 21 min do filme *Tenda dos Milagres*.

algumas vezes preconceituosas. Em seguida, o professor direciona xingamentos a Levenson por preferir pesquisar um homem negro, e não “os grandes mestres da faculdade, os imortais Nilo Argolo, Oswaldo Fontes”,³¹¹ citando os principais críticos das teorias de Archanjo, conhecidos por suas teorias racistas. Pena discute com o homem e vai embora.

A sequência de cenas seguintes se passa na fase adulta de Archanjo, quando trabalhava como bedel na Faculdade de Medicina da Bahia. Nesse momento, ele conhece um frei franciscano que está escrevendo um livro sobre religiões afro-baianas e procurou o protagonista para que o ajudasse a conhecer melhor o candomblé. Nesse pequeno trecho, é possível perceber o sincretismo religioso tomando forma na Bahia. Corte para Nilo Argolo em uma aula em que comenta aos seus alunos o fato de um grande número de pessoas brancas e mulatas consultarem os “negros feiticeiros” quando estão em momentos de fraqueza. Enquanto olha para fora da sala e vê Pedro Archanjo conversando com o frei franciscano, afirma que isso ocorre pois “no Brasil o mestiçamento não é só físico e intelectual, é ainda afetivo, de sentimentos. Religioso, portanto”.³¹² Em seguida, após o término da aula, alguns alunos mencionam a Archanjo um trabalho de Argolo que inferioriza negros e mulatos. O protagonista ri e, em tom de ironia, e argumenta que todos na cidade são mestiços e, conseqüentemente, Argolo estaria direcionando suas críticas a todos eles, inclusive àqueles que se dizem “puros”.

Mais adiante, no tempo presente, é mostrada a preparação de um evento em comemoração do centenário de Pedro Archanjo, data em que o *Jornal da Cidade* iria lançar uma campanha publicitária, reunindo diversos intelectuais para fazer comentários sobre o personagem. Posteriormente, durante uma conversa em um bar, Pena comenta o papel de Archanjo no início do século XX, afirmando que ele foi fundamental para compreender a Bahia e o Brasil do período: “Essa sociedade de consumo, a sociedade dos homens aí, tá querendo, na verdade, é vender um outro Pedro Archanjo”³¹³; ele passa a contar um fato que ocorreu em 1904, na juventude do protagonista. Naquele ano, o secretário de Polícia de Salvador proibira a população negra de comemorar o carnaval, porém a proibição não foi respeitada e a polícia passou a perseguir de forma violenta todos os negros que estivessem nas ruas. Archanjo consegue escapar da polícia. Ao chegar

³¹¹ Trecho extraído aos 23 min do filme *Tenda dos Milagres*.

³¹² Trecho extraído aos 26 min do filme *Tenda dos Milagres*.

³¹³ Trecho extraído aos 34 min do filme *Tenda dos Milagres*.

a uma comunidade na zona portuária da cidade, conhece uma finlandesa recém-chegada ao Brasil e a leva para conhecer Salvador.

Já em sua casa com a mulher, ela observa um altar colorido na porta de seu quarto com estátuas que ele diz serem referentes a *Exu*, considerado o orixá das linguagens. Dentro do quarto, mais objetos do candomblé: flores, vasos, porções de comida e estátuas destinadas a *Oxalá*, o orixá associado à criação do mundo, e a *Xangô*, orixá da justiça (ver imagem 19). Posteriormente, Archanjo revelará que seu último nome, Ojuobá, significa “os olhos de *Xangô*, para tudo ver e contar”,³¹⁴ o que quer dizer que Archanjo teria um compromisso com este orixá. Assim como James Levenson, a finlandesa passa a conhecer mais sobre a cultura baiana indo a eventos tradicionais, cujas cenas, mais uma vez, têm a função de mostrar aos espectadores um pouco mais sobre a cultura de origem africana, com músicas e danças típicas.

Imagem 19



Imagem 19: altar no quarto de Archanjo em referência à *Oxalá* e *Xangô*.
Fonte: imagem retirada aos 41min32s do filme *Tenda dos Milagres*.

Algumas cenas adiante, no tempo presente, os dirigentes do *Jornal da Cidade* tratam da viabilidade de realizar o seminário sobre raça e racismo na data de comemoração do centenário de Pedro Archanjo. Conversando com o doutor Zezinho, dono do jornal, um dos membros da equipe afirma que “a ideia não foi aceita pelos clientes, pense bem!”; “Mas nem os bancos aceitaram?”, pergunta Zezinho. “Ninguém, Zezinho, ninguém. Precisamos eliminar o seminário das comemorações”, responde. O

³¹⁴ Trecho extraído aos 106 min do filme *Tenda dos Milagres*.

outro membro procura explicar a situação: “É que o assunto é explosivo. Não podemos misturar a figura de Pedro Archanjo com essas questões de preconceito de cor e de raça”.³¹⁵ Essa cena complementa a fala de Fausto Pena sobre o fato de a “sociedade de consumo” querer vender uma outra imagem de Archanjo, desvencilhada de suas lutas por igualdade étnica e social. Essa foi uma das formas de Nelson criticar a postura dos meios de comunicação em relação a alguns temas considerados mais “explosivos”, uma vez que tais assuntos poderiam não agradar aos patrocinadores.

A equipe dirigente do *Jornal da Cidade* discute as variadas formas de vender a imagem de Archanjo e obter mais recursos dos patrocinadores. Sugerem o “Centro comercial Pedro Archanjo” como projeto de lucro no setor imobiliário.³¹⁶ Nesse momento, chega à sala a doutora Edelweiss, historiadora que ficara responsável pela realização do seminário. Ela diz que a programação do seminário está pronta e que os principais participantes confirmaram presença. Em seguida, doutor Zezinho lhe dá a informação de que o seminário não será mais realizado por ter sido proibido.

De volta ao passado, Pedro Archanjo, incentivado por seus amigos e por uma mãe de santo, começa a escrever seus livros. Enquanto escreve, ele consulta o livro *A degenerescência psíquica e mental dos povos mestiços: o exemplo da Bahia*, de autoria do professor Nilo Argolo, ao qual protagonista queria fazer um contraponto. Archanjo lê um trecho da obra que estava escrevendo em voz alta para seu compadre:

Entre nós, o elemento português fez do africano e sua descendência a máquina inconsciente do trabalho, um instrumento de produção, sem retribuir o esforço, antes torturando-o com toda sorte de vexames. Quem havia de pensar que esses homens sem instrução, mas só guiados pela observação e pela liberdade, foram os primeiros que no Brasil fundaram uma república, quando é certo que não havia naquele tempo tal forma de governo nem dela se falava no país.³¹⁷

Archanjo afirma que seu objetivo é protestar contra professores como Nilo Argolo, “que procuram desdenhar o africano”. Ele inicia uma investigação para compreender melhor a cultura e a religião de origem africana por meio de entrevistas a moradores da cidade (**ver imagem 20**).

As nossas investigações compreenderam os próprios africanos e estenderam-se aos seus descendentes mais diretos, indivíduos sabedores das práticas religiosas. Conseguimos colher das melhores fontes seguras

³¹⁵ Trecho extraído de 49min12” a 49min32s do filme *Tenda dos Milagres*.

³¹⁶ Trecho extraído aos 52 min do filme *Tenda dos Milagres*.

³¹⁷ Trecho extraído aos 60 min do filme *Tenda dos Milagres*.

informações acerca da religião das tribos que aqui se extinguiram.³¹⁸

A partir desse trecho, o filme passa a um formato semelhante ao de um documentário, com cenas de entrevistas e explicações sobre a cultura e a religião de origem africana. Segundo Nelson, sua intenção com esse filme era mostrar a realidade da população negra da Bahia, sendo “o mais autêntico possível”: “Em *Tenda dos Milagres*, eu acho que nem existe interpretação. Há uma atividade muito lúdica. As pessoas estão vivendo e eu estou documentando”.³¹⁹ Em suas entrevistas, o protagonista percebe o tom pejorativo das obras produzidas no Brasil, tanto no meio intelectual quanto no artístico, quando um dos entrevistados afirma que “o dia que em houver a consciência da *mulatização* da cidade, as pessoas vão aceitar melhor essas coisas”.³²⁰

Imagem 20



Imagem 20: Pedro Archanjo inicia sua pesquisa por meio de entrevistas a negros outrora escravizados e seus descendentes.

Fonte: imagem retirada aos 61min34s do filme *Tenda dos Milagres*.

Com ajuda de amigos e integrantes da comunidade onde mora, Archanjo publica seu primeiro livro, *A vida popular na Bahia*, o qual chega às mãos do professor Nilo Argolo. Este confirma a qualidade da obra por causa da “quantidade de informações sobre costumes e práticas religiosas” e por conter novas informações e depoimentos. Critica, porém, a “ingenuidade teórica” do autor, que “propõe a miscigenação sem nenhum apoio

³¹⁸ Trecho extraído aos 61 min do filme *Tenda dos Milagres*.

³¹⁹ Entrevista à revista ***Veja***, n. 464, p. 6, 27 jul. 1977. Apud SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 331.

³²⁰ Trecho extraído aos 62 min do filme *Tenda dos Milagres*.

na ciência”. Segundo Maria Neli Costa Neves, pesquisadora em representações étnicas no cinema brasileiro, e o professor de Cinema e Audiovisual Pedro Vinicius A. Lapera, Nilo Argolo é uma referência a Nina Rodrigues³²¹, um dos principais pesquisadores brasileiros a defender as teorias eugênicas e a superioridade dos brancos em relação a qualquer outra população.³²²

A partir desse momento o filme se desenvolve com base no enfrentamento entre Argolo e Archanjo, com o primeiro procurando desqualificar o trabalho do segundo, colocando-se superior intelectual e culturalmente:

Você confunde batuque e samba com música. Imagens africanas, esculpidas sem o menor respeito às leis da estética, são apontadas como exemplo de arte. Ritos de negros têm a seu ver categoria cultural. Responda: o que será deste país se você tiver razão? Vá a suas obrigações! Recomendo-lhe mais estudo e mais respeito à ciência.³²³

Outros professores da faculdade, no entanto, passam a exaltar o trabalho do protagonista, contrapondo-o com os trabalhos de Argolo. Archanjo passa a ser citado por outros estudiosos e professores da instituição que defendem a democracia racial e a miscigenação como forma de superação da miséria no cotidiano dos mais pobres, enquanto os defensores das teorias eugenistas questionam a validade científica de seus argumentos.

De volta ao tempo presente, Fausto Pena se esforça para conseguir lançar seu filme sobre Pedro Archanjo. Com a utilização do recurso de metalinguagem, que, neste caso, é utilizar da obra cinematográfica para falar sobre o cinema, sua linguagem e o contexto cultural em que o filme foi produzido, Nelson Pereira dos Santos recorreu ao personagem Fausto Pena para se posicionar acerca da situação em que o cinema brasileiro se encontra. Dessa forma, o cineasta teceu críticas à atuação da Embrafilme em relação aos cineastas

³²¹ Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) foi um médico legista, antropólogo, etnólogo, psiquiatra e professor da Faculdade de Medicina da Bahia. Estudou as religiões afro-brasileiras dentro de uma perspectiva eugenista, sendo o primeiro brasileiro a abordar a temática do papel da população negra na formação sociocultural do Brasil. Seu posicionamento eugenista foi expresso em *O animismo fetichista dos negros baianos* e *Os Africanos no Brasil*, duas de suas principais obras.

³²² Cf. NEVES, Maria Neli Costa. Mestiço, pobre e nacionalista: O personagem Pedro Archanjo no filme *Tenda dos Milagres*. Revista **Desenredos**, Teresina, ano IX, n. 27, p. 147-156, jun. 2017. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/78124732-Artigo-academico-mestico-pobre-e-nacionalista-o-personagem-pedro-archanjo-no-filme-tenda-dos-milagres-maria-neli-costa-neves-1.html>>. Acesso em: mar. 2020. p. 149; LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. Ressonâncias da Tropicália no cinema brasileiro: uma análise comparada de ‘Macunaíma’ e ‘Tenda dos Milagres’. **Intercon – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 159-176, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-58442016000100159>. Acesso em: mar. 2020. p. 171.

³²³ Trecho extraído aos 66 min do filme *Tenda dos Milagres*.

amadores, que encontravam dificuldades muito maiores para produzirem seus filmes em relação a cineastas consagrados, como o próprio Nelson. Em meio à edição de seu filme, Pena telefonou para a Embrafilme para confirmar uma reunião com Roberto Farias, então diretor da empresa. Diante da impossibilidade de reunir-se com Farias, Pena desabafou com Dadá: “Sabe o que está faltando na Embrafilme, Dadá? Amor! Amor pelo cinema. Coragem! Coragem de apoiar quem está se arriscando, como eu. Compreensão! Coragem de se abrir *pro novo*. É, isso é que é diferente”.³²⁴ Mais à frente no tempo, a doutora Edelweiss se desentende com os dirigentes do *Jornal da Cidade*, que querem utilizar a figura de Archanjo como publicidade para o jornal, distorcendo o principal objetivo do seminário, que seria discutir as relações étnicas e a democracia racial no Brasil.

De volta ao passado, na fase em que o protagonista já aparece envelhecido, o delegado e chefe da polícia de Salvador, Pedrito Gordo³²⁵, em entrevistas a jornalistas locais, afirma que “o negro já tem tendência para o crime. Já está provado pelos melhores autores”³²⁶, citando os professores da Faculdade de Medicina da Bahia, Nilo Argolo e Oswaldo Fontes, defensores da eugenia. Seguindo a entrevista, Pedrito Gordo afirma que “a ciência moderna comprova que candomblé, roda de samba e capoeira são escolas de criminalidade”. Em seguida, refere-se ao seu auxiliar, Zé de Alma Grande, para comprovar sua teoria:

Este homem, hoje um policial exemplar, antes de me conhecer era um marginal de alcunha de Zé de Ogum. Depois que abandonou o candomblé, ganhou até um outro nome que diz tudo: Zé de Alma Grande! Enfim, quem proclama essa guerra contra essas práticas antissociais é a ciência, não sou eu.

Em seguida, questionado se essa seria uma guerra santa, o delegado responde: “Guerra Santa! Pode chamar assim se quiser e diga mais: que esta guerra começa hoje. Hoje mesmo!”³²⁷.

A partir desse momento, ocorrem algumas cenas em que os praticantes do candomblé são violentamente perseguidos, com os policiais destruindo objetos e altares, interrompendo cultos e atirando em adeptos da religião. Em uma dessas incursões

³²⁴ Trecho extraído aos 76 min do filme *Tenda dos Milagres*.

³²⁵ O personagem Pedrito Gordo é uma referência ao delegado e chefe de polícia Pedro de Azevedo Gordilho, que entre a década de 1920 e 1940 ficou famoso por sua violenta perseguição contra o candomblé e seus adeptos. Para mais informações, consultar: LÜHNING, Angela. “Acabe com este santo, Pedrito vem aí...”: mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. *Revista USP*, São Paulo, n. 28, p. 194-220, mar. 1996. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28377>>. Acesso em: jun. 2020.

³²⁶ Trecho extraído aos 89 min do filme *Tenda dos Milagres*.

³²⁷ Trechos extraídos de 89 min a 90 min do filme *Tenda dos Milagres*.

policiais, ocorre um ritual quando os praticantes são surpreendidos pela força policial que aprisiona a todos (**ver imagem 21**). Em seguida, os policiais começam a assassinar os praticantes que ainda estavam soltos. O delegado Pedrito Gordo chega a um velório em que policiais caçoavam das vítimas e diz aos adeptos da religião: “Guerra é guerra! Quem quiser bater candomblé que vá pra África. A Bahia é terra de branco! Vou acabar com esse candomblé, que não vai ficar nem vestígio do nome desses orixás”.³²⁸

Imagem 21:



Imagem 21: a polícia começa a invadir terreiros e rituais de candomblé, prendendo e assassinando os adeptos da religião.

Fonte: imagem retirada aos 91min06s do filme *Tenda dos Milagres*.

As cenas seguintes apresentam o preconceito existente no Brasil à época, com perseguições ao candomblé, e a recusa do pedido de casamento de Tadeu Canhoto, engenheiro afilhado de Archanjo, com Lu, filha do coronel Gomes, que até então o tratava como um filho, mas não aceita que sua filha se case com um negro, fatos que geram a revolta de Pedro Archanjo. Após a liberação do pai de santo Procópio de Oxóssi, voltam os cultos. Porém, Pedrito Gordo, acompanhado por Zé de Alma Grande e outros policiais, interrompe o ritual. O chefe de polícia manda seu auxiliar investir contra os adeptos da religião, mas ele é possuído por uma entidade e passa a perseguir os agentes policiais, colocando-os em fuga. A notícia do confronto se espalha pela cidade, e Pedrito Gordo é demitido.

³²⁸ Trecho extraído aos 94 min do filme *Tenda dos Milagres*.

Em mais uma cena em que Nelson procurou ser didático e apresentar para os espectadores alguns fundamentos da religião, em uma mesa de bar, Archanjo é questionado por um amigo e professor da faculdade, Fraga Neto, sobre o ocorrido enquanto bebem. Em resposta, ele afirma que “a sua atuação, a atuação do professor Calazans, a reação dos estudantes, tudo ajudou. Agora, quem botou o delegado para correr foram os orixás, Exu e Ogum”.³²⁹ A resposta gera outra pergunta de seu amigo: “Gostaria de saber como você, homem ciência, acredita em candomblé, em orixás, em coisas tão primitivas. Porque você acredita, não é, Ojuobá?” E Archanjo responde assim após jogar um pouco da bebida no chão, gesto típico de adeptos de religiões de matriz africana, simbolizando um agrado aos santos: “Gosto de dançar, professor, de tirar cantigas *pros* santos, de ver as filhas na roda, tão lindas”. Fraga Neto responde: “Não quis lhe ofender, desculpe. Apenas como sou materialista, queria saber como você consegue conciliar o sim e o não?”. Archanjo lhe diz:

Pedro Archanjo é quem escreve livros, professor?! E Ojuobá é quem dança no terreiro e chama por Exu?! Quem sabe, dois seres? O branco e o negro? Não, professor! Não se engane. Não sou dois, mas apenas um. Sou Pedro Archanjo Ojuobá, mulato brasileiro! [...] Sou mestiço, professor. Branco e negro ao mesmo tempo. [...] Sabe, professor, o que significa Ojuobá? Sou os olhos de Xangô, professor. Para tudo ver e tudo contar! É um compromisso. E foi desse compromisso que nasceu um leitor e autor de livros. [...] Durante anos e anos acreditei em meus orixás, depois busquei outras fontes de saber, aprender nos livros. Perdi a crença, perdi a crença, mas não meu compromisso. O senhor se diz materialista, professor, desculpe, mas talvez eu seja mais materialista que o senhor! [...] Mesmo sabendo, como o senhor, que nada existe além da matéria, carrego dentro de mim o ronco dos atabaques, como o senhor carrega a sua *lordeza*. A ciência não me limita, professor! Nem por ser materialista deixo de ser os olhos de Xangô.

Parecendo ainda não concordar, Fraga Neto questiona: “Não lhe parece estar cometendo uma farsa? Uma fraude?”. Archanjo responde: “Não. [...] Gosto de dançar, gosto de cantar, gosto de festa e não há festa mais bela que as do candomblé! Mas sobretudo porque estamos numa luta dura e cruel. [...] Temos um bem de cultura a defender!”. Ainda a discordar, Neto afirma: “Não é com os orixás que vamos modificar a sociedade nem transformar o mundo!” E o protagonista diz:

Os orixás são o bem do povo, professor! Por que o senhor quer acabar com eles? Cuidado, porque o seu

³²⁹ Trecho extraído aos 105 min do filme *Tenda dos Milagres*.

materialismo pode transformá-lo num parceiro do delegado Pedrito. [...] Estamos fazendo o Brasil, professor! E não basta ser materialista para fazê-lo. É preciso um pouco mais. Saber conciliar a teoria e a vida! Amar o povo, mas não o dogma! [...] Ouça, professor: um dia haverá uma cultura brasileira: nem de negros, nem de brancos, mestiça! E com a ajuda dos orixás!

Neto se convence diante das explicações de Archanjo e afirma: “Você devia estar numa cátedra, na faculdade, ensinando o que só você pode ensinar”.³³⁰

Pedro Laperla identificou nesse diálogo uma crítica direta à atuação dos artistas e intelectuais de esquerda nos anos 1950 e 1960 e àqueles que, nos anos 1970, ainda entendiam que o papel do intelectual seria o de “educar as massas”, menosprezando os ensinamentos e as manifestações culturais das classes populares.³³¹ Em entrevista ao jornal *Folha de S.Paulo* sobre o filme, realizada em 1977, Nelson afirmou que a crítica era também dirigida a ele mesmo devido ao seu modo de pensar e às obras produzidas por ele nas décadas anteriores. Segundo ele:

Estou criticando a mim mesmo. Agora, quem se identificar comigo ou quem estiver próximo de mim e aceitar a crítica, tudo bem. Eu quero me criticar e ir em frente. Vamos de uma vez por todas acabar com a posição de marginal. Aliás, muito parecido com o problema racial. O intelectual está muito identificado ao negro, ao índio, à mulher. Os caras não estão percebendo. Intelectual brasileiro, para ser bom, tem de ser superior, genial. Negro pra ser bom tem de ser professor da Faculdade de Medicina. Florestan Fernandes coloca isso claramente no livro *O Negro na Sociedade Brasileira*. Um país colonizado não pode ter a consciência própria e o intelectual, o artista – esse nome aí –; enfim, quem tem condições de pensar e refletir a respeito de sua própria condição e do povo do qual ele emerge será um marginal.³³²

Ao analisar a declaração de Nelson, Laperla destacou a referência à obra de Florestan Fernandes, já que, segundo ele, esse trabalho de Fernandes significou um contraponto às pesquisas de Gilberto Freyre em relação às ideias sobre democracia racial, autor a quem uma parte da esquerda recorria teoricamente para a produção de suas obras.³³³ Podemos

³³⁰ Trechos extraídos de 105 min a 109 min do filme *Tenda dos Milagres*.

³³¹ LAPERA, Pedro Vinícius Asterito. Ressonâncias da Tropicália no cinema brasileiro: uma análise comparada de ‘Macunaíma’ e ‘Tenda dos Milagres’. *Intercon – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 159-176, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-58442016000100159>. Acesso em: mar. 2020. p. 173.

³³² Entrevista a Tarso de Castro e Jards Macalé. Folhetim. *Folha de S.Paulo*, 20/11/1977. Apud LAPERA, Pedro Vinícius Asterito, op. cit. p. 173.

³³³ LAPERA, Pedro Vinícius Asterito, op. cit. p. 173.

identificar, portanto, que com o passar do tempo Nelson ainda defendia fortemente a “descolonização cultural” do Brasil, mas, para isso, os artistas e os intelectuais deveriam dialogar e se aproximar do povo e das manifestações culturais populares, de modo a criar uma arte nacional em que os elementos do indígena e do negro fossem devidamente representados, assim como o branco. Somente dessa forma haveria uma arte descolonizada, autêntica e mestiça, a exemplo do próprio povo brasileiro.

Querendo impedir a mestiçagem, Nilo Argolo envia ao Congresso Nacional uma petição para proibir o casamento entre negros e brancos no Brasil com base em seus estudos eugênicos. Mas uma amiga de Archanjo, Isabela Argolo, parente de Nilo, diz ao protagonista que o nome completo de seu opositor é Nilo Argolo de Araújo e o nome que ele não assume procede de seu avô, coronel Fortunato, Araújo que, por sua vez, era negro. Archanjo reconhece Fortunato Araújo e afirma que sua família também procede desse mesmo coronel, o que significa que Pedro Archanjo e Nilo Argolo são primos.

O protagonista publica o livro *Apontamentos sobre mestiçagem na família baiana*, o qual utiliza para afirmar que praticamente todos os baianos eram descendentes de negros, portanto mestiços, inclusive citando uma referência direta ao professor eugenista, causando sua ira. Argolo consegue influenciar seus colegas e faz com que Archanjo seja expulso da Faculdade de Medicina por afirmar que, com a obra, o protagonista estaria ameaçando a “honorabilidade científica” da instituição e desmoralizando a “instituição da família brasileira”.³³⁴ Em seguida, Pedro Archanjo é preso sem nenhuma razão legal, o que demonstra o autoritarismo e a repressão das elites intelectuais e políticas contra a população negra e pobre no Brasil.

Questionado por Dadá sobre o restante da vida de Archanjo, Fausto Pena afirma que ele não morreu na cadeia, mas o filme deveria acabar naquele momento, pois, após sua soltura, ele “andou se metendo em greves, mas essas coisas não são cinematográficas”, uma outra referência à Embrafilme e também à censura durante o regime militar, já que esse tipo de situação, considerada “subversiva”, era proibida. Mas ainda nos é apresentada uma parte de sua vida após ser libertado. Em uma mesa de bar, Archanjo convida o professor Fraga Neto para ser um dos oradores em um comício sobre a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Ao conversarem, Neto recusa o convite:

Não sei se você está a par, mas fui indicado para a direção do Serviço Nacional de Prevenção das Moléstias Tropicais, mas estou sendo vítima de uma campanha mesquinha devido exatamente às minhas ideias. Se falo

³³⁴ Trecho extraído aos 123 min do filme *Tenda dos Milagres*.

em comício, adeus nomeação. Nem todo mundo tem sua fibra, Archanjo, que jogou títulos e empregos exatamente por causa de suas ideias.³³⁵

Após recusar o convite, Fraga Neto pergunta o que Archanjo tem feito desde que saiu da prisão, e ele responde: “De professor de francês até cobrador de conta de luz, fiz de um tudo”. Essa pode ser entendida como outra referência ao autoritarismo no Brasil, vigente tanto no período em que o protagonista viveu, a primeira metade do século XX, quanto no período do regime militar, quando Nelson produziu o filme, já que em ambos os momentos havia repressão contra artistas e intelectuais que defendiam ideias consideradas “subversivas”. Em seguida, Archanjo aparece em manifestação a favor da entrada do Brasil na guerra, indicando seu nacionalismo e seu posicionamento contra o fascismo na Europa.

Na cena final, aparece Dr. Zezinho discursando no seminário em homenagem ao centenário de Pedro Archanjo. Em sua fala, ele comenta a vida de Archanjo: “O filho, no trato com os sábios da Faculdade de Medicina, com a ajuda de figuras exponenciais como Nilo Argolo, Silva Pirajá³³⁶ e Oswaldo Fontes, elevou-se à categoria de glória da pátria, impoluta figura que fez uma vez mais o mundo curvar-se ante o Brasil”.³³⁷ Com esse discurso, podemos perceber que os patrocinadores triunfaram e conseguiram retirar os “temas explosivos” da comemoração, transformando o próprio evento, a história de vida e a obra de Archanjo. Após o discurso, a câmera mostra Edelweiss batendo palmas, consentindo a fala de doutor. Zezinho, mesmo que este tenha distorcido os fatos apresentados durante o filme e que ela, por ser historiadora e pesquisadora do tema, não concordasse. Por fim, na apresentação dos créditos, há uma sequência de cenas que mostram as comemorações de 2 de julho, dia em que o povo baiano comemora a Independência do Brasil.³³⁸

Com *Tenda dos Milagres*, filme que foi lançado em outubro de 1977, Nelson Pereira dos Santos sintetizou a formação sociocultural brasileira no processo de

³³⁵ Trecho extraído aos 128 min do filme *Tenda dos Milagres*.

³³⁶ Referência a Pirajá da Silva (1873-1961), médico e pesquisador brasileiro formado na Faculdade de Medicina da Bahia, famoso por ter sido responsável por descobrir e descrever o parasita causador da esquistossomose intestinal.

³³⁷ Trecho extraído aos 132 min do filme *Tenda dos Milagres*.

³³⁸ Após a proclamação da Independência em setembro de 1822, as tropas portuguesas estacionadas na Bahia não aceitaram o novo governo. Como reação, foram organizadas milícias de resistência popular, formadas por indígenas, negros e brancos pobres que enfrentaram as tropas portuguesas. No dia 2 de julho de 1823, os baianos conseguiram expulsar as tropas portuguesas e por essa razão comemoram a Independência nessa data. Segundo Nelson Pereira, em entrevista a Randal Johnson em 28/09/1977, essa “foi realmente a única guerra que teve lugar no Brasil pela Independência”. Cf. SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 328.

miscigenação da Bahia, afirmando com isso que a população brasileira é, em geral, mestiça devido à própria história do país. Dessa forma, o Nordeste, a população e a cultura popular nordestina deixaram de ser representações do povo pobre, atrasado e marginalizado do Brasil, como foi representado em *Vidas Secas* e *O amuleto de Ogum*, para ser a representação da cultura nacional e do próprio povo brasileiro, população que, por sua vez, por ser mestiça, sofria com as arbitrariedades e com o autoritarismo das elites políticas e intelectuais brancas, mesmo que estas também tivessem familiares negros e indígenas e, portanto, eram mestiças.

Fazendo uso das diretrizes da Política Nacional de Cultura, o cineasta conseguiu introduzir no debate sobre a cultura brasileira e a identidade nacional, agora encampado pelo governo militar, o elemento do racismo e do preconceito contra a cultura e a religião de matriz africana, que, juntamente com a cultura indígena, foi marginalizada e por vezes criminalizada durante toda a história do Brasil, tendo seus adeptos perseguidos, presos e assassinados pelas forças de repressão do Estado. Mesmo dentro dos limites da censura, e por isso impossibilitado de falar de temas como luta de classes e de direcionar críticas diretas ao governo, Nelson colocava nas telas de cinema do Brasil e do exterior a luta por liberdade de expressão e por liberdade religiosa, dos negros africanos e seus descendentes, que, mesmo vítimas de forte violência de Estado, mantinham suas tradições e seus cultos, mantendo viva a cultura popular de origem africana.

O Nordeste foi mais uma vez escolhido por Nelson para representar a cultura popular brasileira, utilizando a teoria da mestiçagem, que nos anos 1970 passou a ser defendida pelo Estado, para mostrar ao espectador a violência e as desigualdades existentes no Brasil. Para isso, o cineasta contou com a obra e a ajuda de um dos principais artistas da esquerda brasileira do século XX, o baiano Jorge Amado, cujas obras, assim como os trabalhos de Nelson, procuravam discutir a realidade social do país e a vida do povo. Segundo Amado, a Bahia foi o local onde teve início a miscigenação brasileira e, por isso, é tão importante para compreender a formação sociocultural brasileira. Em depoimento disponível on-line, parte de um trabalho da Fundação Casa de Jorge Amado, o romancista comenta a miscigenação no Brasil e o papel da Bahia nesse processo:

Aqui na Bahia tudo começou, toda essa imensa mistura que criou a nacionalidade brasileira. Essa mistura de brancos, negros, índios, de homens vindos das mais diversas partes e que aqui se encontraram e se misturaram. Porque, como eu digo sempre, só há uma forma de combater, lutar e vencer o racismo... E acabar com o racismo. É com a mistura de raças, de sangue e

cultura. E aqui foi onde começou, no Brasil, esse processo. Então nós recebemos os deuses indígenas, recebemos os deuses africanos que vieram nos navios de escravos, recebemos os deuses católicos chegados da Península Ibérica. Cada qual com seu imaginário, cada qual com seu mito, com a sua magia. Aqui essas magias, esses mitos, essas realidades e essas culturas se fundiram. E aqui se criou uma cidade, como dizia o padre Manuel da Nóbrega, colocada no Oriente do mundo: uma cidade mágica, uma cidade que ao lado da terrível realidade cotidiana da vida do povo, tão sofrida, da vida do povo tão castigada, tão oprimida, tem uma realidade mágica, que sempre supera essa realidade terrível e faz com que nós baianos, nós brasileiros, tenhamos força para viver, para continuar a viver e para marchar para diante, na certeza de que um dia será essa realidade a que se imporá por inteiro sobre a vida do povo, acabando com a miséria e com a opressão.³³⁹

Aproveitando-se das diretrizes da Política Nacional de Cultura e de personagens como Pedro Archanjo e Fausto Pena, Nelson conseguiu direcionar duras críticas à ideia de democracia racial no Brasil e à atuação da Embrafilme, mesmo que tenha sido um dos articuladores da reformulação da empresa. Em entrevista a Zuenir Ventura em julho de 1977 (meses antes do lançamento do filme, portanto), Nelson comparou *Tenda dos Milagres* a *O amuleto de Ogum*, como se, para ele, um fosse a continuação do outro:

O amuleto de Ogum foi a procura da mãe, da origem – de onde vim, quem são meus pais, quais são minhas raízes, como destransar a repressão que sofri na escola, no colégio, na universidade? *Tenda dos Milagres* seria a procura do pai, porque a aceitação do pai significa libertação da relação de opressão. Aceitar para destransar.³⁴⁰

Ainda na mesma entrevista, Nelson se colocou fortemente contra a censura, afirmando que esse instrumento era a principal ferramenta de opressão e de colonização da cultura popular brasileira. Segundo ele, “a censura reproduz a posição do colonizador, cuja primeira providência foi destruir a visão religiosa do colonizado e, em consequência, seu comportamento cultural”.³⁴¹ Diferentemente de seu posicionamento visto no período em que produziu *Vidas Secas*, Nelson passou a entender a religião como a principal forma de expressão da cultura popular brasileira, uma vez que tanto a umbanda, representada

³³⁹ Depoimento em vídeo disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=bFM9OqXBSbA&list=UUCFDORHWgl6mUuGw47tFJpA&index=9&feature=plcp>>. Parte do acervo da Fundação Casa de Jorge Amado.

³⁴⁰ SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista a Zuenir Ventura. *Veja*, 27/07/1977. Apud SALEM, Helena, op. cit. p. 331.

³⁴¹ Ibid. p. 332.

em *O amuleto de Ogum*, como o candomblé, representado em *Tenda dos Milagres*, eram frutos da miscigenação e do sincretismo religioso, uma das principais marcas da autenticidade cultural brasileira.

Considerações finais

Os anos 1960 e 1970 compreenderam o período final de um movimento cultural iniciado na década de 1920, o modernismo, em que artistas e intelectuais buscaram repensar e reconstruir a identidade nacional e a representação do povo brasileiro. Nesse processo, denominado “longo modernismo” por Marcos Napolitano, os produtores culturais brasileiros criaram diversas narrativas como forma representar a nação e a população de um país naturalmente extenso e, por isso, com uma grande variedade social e cultural. A partir dos anos 1950, o cinema se tornou uma das principais formas de expressão desses artistas e intelectuais e, com sua popularização nas décadas seguintes, foi se tornando um local de disputas narrativas e de representações sobre o país e sua cultura. O filme, tanto o documentário quanto a ficção, é uma ferramenta de observação da sociedade, pois, como produto social capaz de revelar aspirações, imaginários e ideologia do cineasta que o produz e dirige, possibilita aos historiadores compreenderem o contexto social, político e cultural do período em que ele foi produzido. Segundo o historiador José D’Assunção Barros,

a fonte cinematográfica, particularmente a fonte fílmica, torna-se evidentemente uma documentação imprescindível para a história cultural — uma vez que ela revela imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, sistemas de hábitos, hierarquias sociais cristalizadas em formações discursivas e tantos outros aspectos vinculados aos da determinada sociedade historicamente localizada.³⁴²

A produção cinematográfica brasileira dos anos 1960 e 1970 foi um importante meio e um instrumento de debate sobre as profundas transformações pelas quais o país estava passando. Os cineastas brasileiros desse período disputavam as formas de representação do povo e da nacionalidade entre duas vertentes principais. Uma é considerada nacionalista, oriunda de estudos e trabalhos dos ideólogos do ISEB,³⁴³ os quais eram defensores de políticas de “descolonização” do país, isto é, da superação da situação de subdesenvolvimento e de dependência cultural, política e econômica em relação aos Estados Unidos e às potências europeias, colocando o povo como o principal elemento da nação. Essa produção artística ficou conhecida como nacional-popular.

³⁴² BARROS, José D’Assunção; NÓVOA, Jorge. **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri. 2012. p. 68.

³⁴³ Vale lembrar que entre os ideólogos do ISEB havia divergências entre os intelectuais de esquerda, defensores da revolução nacional e democrática como forma superação do subdesenvolvimento, e os de direita, que defendiam o modelo reformista, sem grandes rupturas, como forma de transformação.

Outra, a universalista, preocupava-se em inserir e até mesmo submeter as representações da nacionalidade aos valores universais e cosmopolitas. Na prática, enquanto os universalistas representavam o povo com base na modernização, geralmente com comédias simples e atraentes ao público, os nacionalistas procuravam uma representação autêntica dos brasileiros, tanto no modo de produção, quanto no conteúdo dos filmes.³⁴⁴

Nelson Pereira dos Santos foi um cineasta paulista que iniciou sua carreira nos anos 1950 e no início da década seguinte já figurava entre um dos mais importantes artistas do país. Pertencente à vertente dos nacionalistas, produziu obras com as quais buscou discutir sobre a realidade do país e da população mais pobre. Ao tomar a população e a cultura popular nordestinas como forma de apresentar aos espectadores cenas de um Brasil diferente daquela vista nas obras cinematográficas produzidas até então, Nelson, à época pertencente ao movimento Cinema Novo, reatualizou imagens e um discursos produzidos por romancistas dos anos 1930 cuja principal característica foi debater sobre as acentuadas diferenças regionais vistas no país, tendo o Nordeste como o principal representante da miséria, do atraso social e da violência a que parte da população estava sujeita.

Neste trabalho, procuramos compreender o que levou Nelson a produzir obras em que o nordestino era a representação do povo brasileiro, levando em consideração o entendimento do cineasta sobre as ideias de cultura popular e sobre a relação entre intelectuais e povo. As mudanças que ocorreram no Brasil entre os anos 1960 e 1980 tiveram um grande impacto no cotidiano e na maneira de pensar da população, e Santos acompanhou essas alterações de perto de maneira crítica, produzindo filmes com os quais conseguimos perceber não apenas os efeitos da modernização capitalista – a urbanização e a industrialização – na sociedade, mas também como o cineasta se adaptou a essas transformações sociais e políticas, o que teve um efeito direto na forma de representar a nação e o povo.

A partir do estudo do filme *Vidas Secas* (1963), obra inspirada no romance homônimo de Graciliano Ramos, publicado pela primeira vez em 1938, foi possível observar o sentimento revolucionário que parte dos artistas brasileiros compartilhavam no início dos anos 1960. Nesse período, a intelectualidade de esquerda formulou novas versões da mistura do indígena, do branco e do negro como forma de representação da formação sociocultural brasileira, as quais tinham como principais características as

³⁴⁴ RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais** (anos 50/60/70). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 39-40.

críticas ao modelo de modernização da sociedade, ao autoritarismo, ao imperialismo, ao latifúndio e ao capital, elementos que estariam impedindo a harmonia entre os povos. Nessas obras, o que inclui *Vidas Secas*, era evidente a estrutura de sentimento da brasilidade romântico-revolucionária,³⁴⁵ isto é, o desejo de transformação social por meio da revolução iniciada no campo, visto que eventos como o triunfo da Revolução Cubana (1959) e a Guerra do Vietnã (1955-1975) inspiravam esses artistas. Além disso, no início dos anos 1960, o Brasil era majoritariamente agrário e os trabalhadores rurais eram vistos como as principais vítimas das arbitrariedades e das desigualdades existentes no país. Por essa razão, com esse filme Nelson Pereira dos Santos escolheu o Nordeste como forma de representação da vida do povo brasileiro, uma vida sofrida, em que a miséria, a fome e a violência estavam constantemente presentes no cotidiano, assim como os desmandos das elites locais, que por vezes se colocavam acima da lei e submetiam até mesmo as forças do Estado.

Para Nelson, essa era uma forma de representar o subdesenvolvimento, que para ele era a principal característica do país no momento, ao mesmo tempo que dava continuidade a um novo modo de produção cinematográfica iniciado por ele mesmo com *Rio, 40 Graus* (1955), que era considerado autenticamente brasileiro, pois ia na contramão das obras produzidas por grandes estúdios, como a Vera Cruz e a Atlântida, que utilizavam fórmulas de sucesso entre o público, mas sem quaisquer críticas sociais ou políticas.

A partir de 1964, quando ocorreu o Golpe civil-militar e os membros das Forças Armadas passaram a ocupar os principais cargos da República, a expectativa de uma revolução social foi aos poucos sendo diluída devido ao desmantelamento de organizações de resistência da esquerda e pelo aumento da violência de Estado, que passou a perseguir todo tipo de oposição organizada. Com o tempo, movimentos como o Cinema Novo passaram por uma fase de reformulação, visto que expressar o desejo de revolução não era mais permitido e seus membros tiveram de se adequar aos limites impostos pela censura. Em contrapartida, o setor cinematográfico era visto pelo novo governo como parte significativa da industrialização do país; o cinema, como um importante produto cultural para a imagem do Brasil no exterior e para a integração nacional, já que, a partir dele, seria possível difundir imagens e discursos em defesa dos interesses dos militares. Esse foi um dos setores que mais receberam recursos na área da

³⁴⁵ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.** Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 24.

cultura, possibilitando a expansão da produção cinematográfica em larga escala e beneficiando cineastas renomados como Nelson.

Ao longo da segunda metade da década de 1960, o Estado autoritário criou órgãos e leis a fim de aparelhar a produção cinematográfica e adequá-la aos seus interesses. O Instituto Nacional de Cinema e o Conselho Federal de Cultura, por exemplo, foram essenciais para o desenvolvimento cultural do país, que até então estava à sombra do campo educacional. Com essas instituições, o governo centralizou as atividades de produção cinematográfica, buscando alinhá-las a uma política cultural mais ampla, que por sua vez tratou de equilibrar as pressões dos produtores e distribuidores estrangeiros às reivindicações dos cineastas brasileiros.

Procuramos compreender como Nelson se adaptou à nova conjuntura política do país, já que não podia mais expressar seus desejos revolucionários do início dos anos 1960. Entre a segunda metade dessa década e a primeira metade dos anos 1970, o cineasta viu algumas de suas obras serem censuradas devido ao aumento das dificuldades impostas pelo regime militar, mesmo que a área cinematográfica tivesse recebido mais recursos e maior autonomia para o financiamento de obras. Iniciava, assim, uma luta por liberdade de expressão, cujas principais ferramentas foram a ironia e as críticas indiretas ao regime, que deveriam ser suficientemente sutis para passar pelos órgãos censores ao mesmo tempo que fossem entendidas pelo público.

O período 1969-1974 foi marcado por uma nova forma de ação estatal no campo cinematográfico e por um intenso desenvolvimento urbano e industrial, especialmente no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Após a promulgação do AI-5, foi necessário articular o crescimento da indústria cultural, resultante da modernização, e o aumento da repressão e da censura. A criação da Embrafilme, em setembro de 1969, foi mais uma medida de centralização e controle do setor pelo regime, que decidiu atuar mais direta e agressivamente na produção cinematográfica. Para José Mário Ortiz Ramos, “nesse momento, caracterizado como a segunda fase do Estado ditatorial, assiste-se às tentativas de redefinições para o setor cultural, em uma clara preparação de terreno para uma política que só surgirá de forma articulada e explícita posteriormente”.³⁴⁶ O período que ficou conhecido como “milagre econômico” (1968-1973) possibilitou o aumento dos investimentos na cultura. Isso, somado à quase total eliminação de grupos opositores,

³⁴⁶ RAMOS, José Mário Ortiz, op. cit. p. 89.

resultou em uma maior aceitação da população ao regime, que passava a impor de forma cada vez mais autoritária o seu modelo de desenvolvimento social e econômico.

Outra consequência da modernização acelerada que o país viveu nesse período foi a intensificação dos fluxos migratórios internos, em especial a emigração em massa de nordestinos devido à modernização do campo, para os estados de São Paulo e Rio de Janeiro, locais onde mais houve expansão da produção industrial. A migração dos nordestinos e sua adaptação a um novo meio foram registradas por diversos cineastas em forma de documentários e ficções que, com suas obras, passaram a debater as condições precárias em que essa população vivia mesmo em um local que supostamente teria melhores condições de vida que no campo.

Essas mudanças sociais, políticas e econômicas levaram Nelson a produzir o filme *O amuleto de Ogum* (1974), obra na qual podemos compreender algumas das principais reformulações que o Cinema Novo sofreu desde o golpe de 1964. Comparando *O amuleto* com *Vidas Secas*, percebemos que a postura do cineasta em relação à cultura popular é modificada, passando de uma atitude de conscientização da população rumo à revolução social para uma perspectiva de que os intelectuais teriam muito a aprender com as classes mais pobres e com a cultura popular. No filme, o retirante nordestino, que para os cineastas de esquerda era um dos principais representantes do povo brasileiro, migra para o Sudeste e luta para se adaptar à nova sociedade, mais modernizada e urbana. Porém, a religião, que no filme de 1963 era entendida como alienante e um dos fatores que impediam o desenvolvimento da região e a ira da população contra as arbitrariedades e as injustiças que vivia, transforma-se em elemento que salva a vida do personagem principal. Ou seja, de fator de alienação, a cultura popular nordestina, que tem a fé como uma das principais características, passa a ser o elemento que salvaria a própria identidade do migrante em novas terras. Além disso, a disseminação da cultura nordestina passava a ser um fator agregador³⁴⁷ de modo a acolher os recém-chegados à comunidade migrante já existente.³⁴⁸

Assim, em uma sociedade mais modernizada, o “povo brasileiro” deixava de ser o trabalhador rural e passava a ser o migrante e os moradores de favelas e periferias, que

³⁴⁷ PEREIRA, Sylrléa Marques. “Ser italiano” no Brasil ou como viver entre dois mundos. In: HECKER, Alexandre; MARTINS, Ismênia de Lima (orgs.). **E/imigrações: histórias, culturas, trajetórias**, São Paulo: Expressão e Arte, 2011. p. 48-49.

³⁴⁸ WEFFORT, Francisco Correia. Nordestinos em São Paulo: Notas para um estudo sobre a cultura nacional e cultura popular. In: QUEIROZ, José J.; VALLE, Edênio (orgs.). **A cultura do povo**. São Paulo: Cortez: Instituto de Estudos Especiais, 1988. p. 16.

lutavam diariamente para sobreviver em condições precárias. Mesmo em um momento de grande aumento das riquezas do país, essa população ainda vivia em condições miseráveis, o que mostrava que as desigualdades sociais estavam se acentuando durante o regime militar. No entanto, assim como no filme de 1963, a região nordestina e sua população ainda eram vinculadas à violência; mesmo migrando, o nordestino ainda permanecia em um modo de vida em que a resolução de conflitos se dava de forma violenta.

Em 1975 foi lançada a Política Nacional de Cultura, uma tentativa de o regime alinhar a produção cultural nacional em torno da representação da nação e do povo com base na harmonia das etnias e regiões brasileiras, objetivando eliminar o debate sobre as desigualdades entre brancos, negros e indígenas e sobre a luta de classes. Dessa forma, o Estado passava a incorporar o discurso do nacional-popular, visto em obras dos artistas e intelectuais de esquerda dos anos 1960, de modo a vincular povo e nação sem o viés revolucionário, mas, sim, em prol da harmonia social e da integração nacional. As novas diretrizes da PNC, somadas à reestruturação dos órgãos controladores e financiadores do cinema que ocorreu também em 1975, resultaram em uma maior facilidade de acesso da população aos filmes nacionais, cujos produtores, mesmo aqueles críticos do cinema comercial, passaram a ter como principal objetivo de suas obras a conquista do público como mercado consumidor, já que a Embrafilme privilegiara os filmes com maior probabilidade de retorno financeiro.

Nelson, que já tinha demonstrado com *O amuleto de Ogum* uma postura diferente em relação à cultura popular e assumido a figura de articulador entre o governo e a classe cinematográfica, encontrou na adaptação do romance de Jorge Amado, *Tenda dos Milagres*, lançado em 1969, a oportunidade de continuar com uma visão crítica em relação à ditadura militar. Com o filme homônimo do romance de Amado, lançado em 1977, o cineasta mais uma vez levava às telas de cinema a população nordestina e sua cultura popular como representação do povo e da cultura brasileira. No entanto, procurando alinhar-se às diretrizes da Política Nacional de Cultura, no filme o Nordeste não era mais a representação do subdesenvolvimento, da miséria e da violência, mas, sim, do processo de miscigenação étnica e do sincretismo religioso, elementos que eram considerados indispensáveis da formação sociocultural do Brasil.

Com *Tenda dos Milagres*, Nelson viu a oportunidade de fazer questionamentos sobre a violência contra as manifestações artísticas e religiosas de origem africana tanto no passado quanto no período em que lançou o filme, tendo como personagem principal

um intelectual “mestiço” que em sua juventude questionava as teorias eugenistas e acabou sendo preso por difundir suas ideias. Dessa forma, impossibilitado de lançar críticas diretas às desigualdades sociais como nos anos 1960, adaptado às regras da indústria cultural – isto é, com um filme comercial, que buscava mais agradar ao público consumidor do que necessariamente conscientizar a população – e respeitando as diretrizes da PNC, o cineasta colocava como “herói brasileiro” um personagem que lutava contra as formas de autoritarismo e por liberdade de expressão. Tendo em vista que a censura e outros aparatos de repressão do governo ainda estavam vigentes no ano de lançamento do filme, a representação da nação, da cultura e do povo brasileiro feita nele por Nelson deixava de estar atrelada ao subdesenvolvimento e à miséria sentida por grande parte da população, em especial os nordestinos, como nos filmes anteriores, e passava a estar relacionada à valorização da cultura e das religiões de origem africana, uma vez que a população negra, grande parte residente no Nordeste, foi a que mais vinha sofrendo com a violência de Estado e com os preconceitos das elites do país. Por essa razão, podemos afirmar que, com *Tenda dos Milagres*, Nelson deixava claro que, para ele, a harmonia étnica e regional defendida na Política Nacional de Cultura nunca existiu de fato.

Desde os anos 1970, no período em que a disciplina histórica estava em um processo de reformulação que resultou em uma ampliação do conceito de documento, o cinema passou a ser considerado um instrumento capaz de revelar, por meio de imagens e discursos, a constituição do tecido social, o ordenamento e a hierarquia da sociedade que o produziu. As construções dos personagens, suas tramas e seu cotidiano, são representações que o cineasta constrói a partir de sua maneira de ver o mundo, e esses elementos demonstram os valores, os comportamentos e os sentimentos do autor.³⁴⁹ A partir dessas representações, são criados sentidos, isto é, formas de compreender o que está sendo representado na tela, e, assim, pode-se atribuir características positivas ou negativas àquilo que está sendo representado; nas palavras de Roger Chartier, a noção de representação “permite vincular estreitamente as posições e as relações sociais com a maneira como os indivíduos e os grupo se percebem e percebem os demais”.³⁵⁰ Dessa

³⁴⁹ DAVSON, Felipe Pereira da Silva. O cinema como fonte histórica e como representação social: alguns apontamentos. Revista **História Unicap**, v. 4, n. 8, p. 263-273. Jul./dez. 2017. Disponível em: <<http://www.unicap.br/ojs/index.php/historia/article/view/961/1085>>. Acesso em: jul. 2019. p. 269.

³⁵⁰ CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 49

forma, com as representações coletivas, são criados esquemas de classificação e juízo e as divisões e as hierarquizações do mundo social.³⁵¹

Mesmo não sendo nordestino, Nelson via nesses indivíduos uma forma de apresentar sua concepção de povo brasileiro: em um primeiro momento, a fim de incitar a revolta com as injustiças no país e o sentimento revolucionário na população brasileira, Nelson observou no Nordeste a melhor forma de representar o subdesenvolvimento e o atraso brasileiro. Apresentando uma relação paternalista da relação entre o artista e o povo, com *Vidas Secas* vinculou a imagem e a cultura popular dos nordestinos à miséria, à fome, à violência e ao apego à religião, considerados por ele fatores alienantes e que demonstravam o atraso do país; dez anos depois, período em que o cineasta reformulou suas ideias sobre cultura popular e procurava abandonar o paternalismo em suas obras, fez *O amuleto de Ogum*, em que valorizou a cultura popular nordestina, não mais entendida como fator alienador, mas como uma manifestação tipicamente brasileira. Mesmo assim, a miséria, a violência e a dificuldade de adaptação ao mundo moderno ainda eram o que caracterizava essa população; por fim, em *Tenda dos Milagres*, Nelson se distanciou da dualidade regional do país (Sul rico x Norte pobre) e fez uma representação do povo brasileiro com base nas desigualdades entre brancos e negros, tomando como exemplo a Bahia, estado com maior concentração de negros e de onde surgiram algumas das principais teorias eugenistas no Brasil do início do século XX. Com esse filme, a cultura popular baiana (largamente influenciada pela de origem africana), considerada pelo cineasta a própria popular brasileira, foi representada como uma forma de resistência ao colonialismo cultural dos europeus brancos em um período em que tanto artistas quanto o Estado autoritário buscavam a “descolonização cultural” do país.

Com este trabalho, procuramos compreender como se deu a representação dos nordestinos feita por Nelson, que, sempre baseada em alguma crítica social ao país, influenciou o modo que essa população foi vista pelos espectadores brasileiros. De certo modo, essas representações foram associadas a elementos negativos como a fome e a violência, mas também revelam a importância dessa região, sua população e sua cultura para o entendimento sobre o Brasil e a cultura brasileira. Nas fontes analisadas neste trabalho, o representado não produziu sua imagem e, portanto, devido à desigualdade social e regional nos anos 1960 e 1970, sua identidade foi construída por um cineasta não pertencente ao seu meio nem à sua classe social. Nos dias de hoje, ainda notamos que a

³⁵¹ Ibid. p. 50.

imagem dos nordestinos muitas vezes é feita de forma pejorativa, ligada ao atraso, ao analfabetismo e à violência, o que demonstra que essas imagens criadas ao longo do tempo ainda perduram, assim como a desigualdade regional.

Referências bibliográficas

FONTES (FILMES)

O amuleto de ogum. Direção e produção: Nelson Pereira dos Santos, 1974. 112 min. Disponível online. Acesso em: jul. 2017.

TENDA dos milagres. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes/Embrafilme, 1977. 148 min. Disponível online. Acesso em: ago. 2018.

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Herbert Richers, 1963. 103 min. Disponível online. Acesso em: fev. 2017.

ESTUDOS

ADAMATTI, M. M. **O amuleto de Ogum e a discussão do cinema popular na crítica de cinema.** In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXXVII. 2014, Foz do Iguaçu. Apresentação de trabalho. Foz do Iguaçu: Intercom, 2014. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1360-1.pdf>>. Acesso em: dez. 2019.

ALBUQUERQUE JR., D. M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes.** São Paulo: Cortez, 2011.

ALVES, M. H. M. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984).** Bauru: EDUSC, 2005.

AMADO, J. **Navegação de Cabotagem.** Rio de Janeiro: Record, 1992.

_____. **Tenda dos Milagres.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AMANCIO, T. Pacto cinema-Estado: os anos da Embrafilme. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 8. n. 15. p. 173-184. jul-dez. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf>. Acesso em: jun. 2019.

ANDRADE, A. P. **De Vidas Secas a Memórias do Cárcere:** um percurso de Nelson Pereira dos Santos. 187 p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Franca, 2007.

AUGUSTO, I. R. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação.** São Paulo, v. 31, n. 2, p. 139-163, jul./ dez. 2008. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/173>>. Acesso em: dez. 2019.

AUMONT, J. **A estética do filme.** Campinas: Papirus. 1995.

ARAÚJO, I. **Cinema:** o mundo em movimento. São Paulo: Scipione, 1995.

BARBALHO, A. O Estado pós-64: intervenção planejada na cultura. **Política e trabalho**. João Pessoa. v. 15. p. 63-78. set. 1999. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6431>>. Acesso em dez. 2018.

BARROS, J. D. Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. **Comunicação & Sociedade**. São Bernardo do Campo, a. 32, n. 55, jan./jun. 2011. p. 175-202 Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/2324/2504>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

BERNARDET, J. C. Caxias pra mim é a capital cultural do Brasil. **Opinião**, São Paulo, 14/02/1975.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense Edusp, 1994.

_____.; GALVÃO, M. R. **Cinema**: Repercussões em caixa de eco ideológica. As ideias de ‘nacional’ e ‘popular’ no pensamento cinematográfico brasileiro. São Paulo: Brasiliense/ Embrafilme, 1983.

BERSTEIN, S. A cultura política. In: RIOUX, J-P.; SIRINELLI, J-F. (orgs.). **Para uma história cultural**. Lisboa: Estampa, 1998.

_____. Culturas políticas e historiografia. In: **Cultura política, memória e historiografia** (vários orgs.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

BORGES, N. A doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. (orgs.) **O Brasil republicano**: o tempo da ditadura e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (Coleção O Brasil Republicano, v. 4).

BOSI, E. Problemas ligados à cultura das classes pobres. In: VALLE, E.; QUEIRÓZ, J. J. (orgs.). **A cultura do povo**. São Paulo: Cortez: Instituto de Estudos Especiais, 1988.

BRAVO, A. F. (org.). **La invención de la nación**. lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha. Buenos Aires: Manantial, 2000.

BRITO, F. As migrações internas no Brasil: um ensaio sobre os desafios teóricos recentes. In: Taller CELADE de Migración Interna, Brasília, 2007: **Urbanização, metropolização e mobilidade espacial da população**: um breve ensaio além dos números. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/91554201/FAUSTO-B-2009-AS-MIGRACOES-INTERNAS-NO-BRASIL-UM-ENSAIO-SOBRE-OS-DESAFIOS>>. Acesso em: ago. 2018.

_____. Brasil, final de século: a transição de um novo padrão migratório? In: CARLEIAL, A. (org.). **Transições Migratórias**, Fortaleza: ILPANCE, 2002.

CHARTIER, R. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 5, n.11, jan./abr. 1991. p. 173-191. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: jun. 2017.

_____. “Cultura popular”: revisando um conceito historiográfico. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p. 179-192. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>>. Acesso em: mai. 2018.

CHAUÍ, M. Cultura do povo e autoritarismo das elites. In: VALLE, E.; QUEIRÓZ, J. J. (orgs.). **A cultura do povo**. São Paulo: Cortez: Instituto de Estudos Especiais, 1988.

COELHO, R.; PRADO, E. J. P. do (orgs.). **Migrações e trabalho**. Brasília: Ministério Público do Trabalho, 2015.

CORREA, N. **O batuque do Rio Grande do Sul**: antropologia de uma religião afro-riograndense. São Luís: Editora Cultura e Arte, 2006.

DAHL, G. Premissas de um projeto de cinema nacional. **Filme Cultura**. n. 20, mai.-jun. Rio de Janeiro, 1972.

DAVSON, F. P. da S. O cinema como fonte histórica e como representação social: alguns apontamentos. Revista **História Unicap**, v. 4, n. 8, p. 263-273. Jul./dez. 2017. Disponível em: <<http://www.unicap.br/ojs/index.php/historia/article/view/961/1085>>. Acesso em: jul. 2019.

DEBS, S. 1953-1973: Na margem do Estado, o nascimento da crítica cinematográfica. In: RIDENTI, M.; BASTOS, E. R.; ROLLAND, D. (orgs.). **Intelectuais e Estado**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DIEGUES, C. Vitória do Cinema Novo. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro n. 2, mai. 1965.

EGG, A.; FREITAS, A.; KAMINSKI, R (orgs.). **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

EGG, A.; FREITAS, A.; KAMINSKI, R (orgs.). **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FERRO, M. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FICO, C. **Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FREYRE, G. **Manifesto regionalista de 1926**. Recife: Região, 1952. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>>. Acesso em: jul. 2019.

_____. **Sobrados e Mocambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GARCIA, T. C. Tudo bem e o nacional-popular no Brasil dos anos 1970. **História**, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 182-200, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742007000200010&script=sci_arttext>. Acesso em: mai. 2018.

GOMES, P. E. S. **Cinema**: trajetória do subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GOMES, V. L. C.; JÚNIOR, H. L. Doutrina de Segurança Nacional e Atos Institucionais: entendendo o *modus operandi* do regime civil-militar no Brasil (1964-1985). In: MALTA, M. M. (coord.). **Ecos do desenvolvimento**: uma história do pensamento econômico brasileiro. Rio de Janeiro: Ipea: Centro Internacional Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento, 2011.

GUTEMBERG, A.; LIRA, B. Produção de sentido e representação do sertão nordestino na tríade do Cinema Novo. **Culturas Midiáticas**, João Pessoa, ano VII, n. 13, p. 157 – 169. Jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/cm/article/view/24500>>. Acesso em: mar. 2019.

HECKER, A.; MARTINS, I. L. (orgs.). **E/imigrações: histórias, culturas, trajetórias**. São Paulo: Expressão e Arte, 2011.

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

JOHNSON, R.; STAM, R. **Brazilian cinema**. New York: Columbia University Press, 1995.

JORGE, M. S. Industrialização cinematográfica e cinema nacional-popular no Brasil dos anos 70 e 80. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 161-182, 2003. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2718/2255>>. Acesso em: nov. 2017.

KORNIS, M. A. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, jul. 1992. p. 237-250. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

KOSELLECK, R. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LAPERA, P. V. A. Descolamentos do popular no cinema brasileiro: religião e relações raciais em O amuleto de Ogum (1974). **Crítica cultural**, Palhoça (SC), v. 8, n. 2, p. 417-424, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/2229>. Acesso em: dez. 2019.

_____. Ressonâncias da Tropicália no cinema brasileiro: uma análise comparada de ‘Macunaíma’ e ‘Tenda dos Milagres’. **Intercon – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 159-176, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-58442016000100159>. Acesso em: mar. 2020.

LE GOFF, J.; NORA, P. (orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1988. p. 199-232.

LOWY, M.; SAYRE, R. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

LÜHNING, A. “Acabe com este santo, Pedrito vem aí...”: mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. **Revista USP**, São Paulo, n. 28, p. 194-220, mar. 1996. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28377>>. Acesso em: jun. 2020.

MACEDO, C. C. Algumas observações sobre a questão da cultura do povo. In: VALLE, E.; QUEIROZ, J. J. (orgs.). **A cultura do povo**. São Paulo: Cortez: Instituto de Estudos Especiais, 1988.

MALAFAIA, W. V. **Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional**. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da FGV – CPDOC. Rio de Janeiro, 2012.

MALTA, M. M. de. (coord.). **Ecos do desenvolvimento: uma história do pensamento econômico brasileiro**. Rio de Janeiro: Ipea: Centro Internacional Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento, 2011.

MARTINI, R. R. Os intelectuais do ISEB, cultura e educação nos anos cinquenta e sessenta. **Aurora**. Marília, vol. 3, n. 1, dez. 2009. p. 59 – 67 Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/aurora/article/view/1220>>. Acesso em: jun. 2019.

MELO, P. B. de. A intervenção cultural do discurso cinematográfico: Os sentidos da ditadura militar no Brasil. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 68-80. mai/ago. 2010. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/7544>>. Acesso em jun. 2018.

MENESES, U. T. B. de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, n. 45, jul. 2003. p.11-36. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882003000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: jun. 2017.

NAPOLITANO, M. Arte e política no Brasil: História e historiografia. In.: EGG, A.; FREITAS, A.; KAMINSKI, R (orgs.). **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

NEVES, M. N. C. Mestiço, pobre e nacionalista: O personagem Pedro Archanjo no filme Tenda dos Milagres. Revista **Desenredos**, Teresina, ano IX, n. 27, p. 147-156, jun. 2017. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/78124732-Artigo-academico-mestico-pobre-e-nacionalista-o-personagem-pedro-archanjo-no-filme-tenda-dos-milagres-maria-neli-costa-neves-1.html>>. Acesso em: mar. 2020.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Imagens do Brasil. **Revista Sociedade e Estado**, v. 28, n. 3 p. 609-633, mar. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5840>>. Acesso em abr. 2019.

_____. **Românticos e folcloristas: cultura popular**. São Paulo: Olho d'água, 1992.

PINTO, L. S. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf>. Acesso em: nov. 2018.

QUEIROZ, J. J.; VALLE, E. (orgs.). **A cultura do povo**. São Paulo: Cortez: Instituto de Estudos Especiais. 1988.

RAMOS, C. **Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

RAMOS, G. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938 (1ª edição).

RAMOS, J. M. O. **Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIDENTI, M. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo social**. São Paulo, v. 17, n. 1, p. 81-110. Jun. 2005. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12455/14232>>. Acesso em: set. 2017.

_____. Artistas e política no Brasil pós-1960: itinerários da brasilidade. In: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, E. R.; ROLLAND, D. (Orgs.). **Intelectuais e Estado**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: UNESP, 2010.

_____. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIOUX, J-P.; SIRINELLI, J-F. **Por uma história cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

SALEM, H. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SILVA, G. C. e. **Geopolítica do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

SILVA, T. T. (org.). **Identidade e diferença: a perspectivas dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014.

SILVA, V. M. da. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade São Paulo. São Paulo, 2001.

SCHWARZ, R. Cultura e Política: 1964-1969. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SORJ, B. **A construção do intelectual do Brasil contemporâneo: da resistência à ditadura ao governo FHC**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SOUZA, M. G. de. Cinema Novo: a cultura popular revisitada. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 133-159, jun. 2003. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/historia/article/viewFile/2717/2254>>. Acesso em: nov. 2017.

VALE, A. L. F.; LIMA, L. C.; BONFIM, M. G. Século XX: 70 anos de migração interna no Brasil. **Textos e Debates**. Boa Vista, v. 1, n. 7, 2004. p. 22-43. Disponível em: <<http://revista.ufr.br/index.php/textosedebates/article/view/1027>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

VALLE, E.; QUEIRÓZ, J. J. (orgs.). **A cultura do povo**. São Paulo: Cortez: Instituto de Estudos Especiais, 1988.

VIANY, A. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VIEIRA, E. **A república brasileira: 1964 – 1984**. São Paulo: Moderna, 1991.

_____. **A ditadura militar 1964-1985: momentos da república brasileira**. São Paulo: Cortez, 2014.

VILHENA, L. R. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

WEFFORT, F. C. Nordestinos em São Paulo: Notas para um estudo sobre a cultura nacional e cultura popular. In: QUEIROZ, J. J.; VALLE, E. (orgs.). **A cultura do povo**. São Paulo: Cortez: Instituto de Estudos Especiais. 1988.

WILLIAMS, R. **Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell**. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011

_____. **O campo e a cidade:** na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (org.). **Identidade e diferença:** a perspectivas dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2014.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento:** cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O olhar e a cena:** melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Sertão mar:** Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXOS

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Abraci	Associação Brasileira de Cineastas
AI	Ato Institucional
ARENA	Aliança Renovadora Nacional
ATEC	Assessoria Técnica (Funarte)
BOC	Bloco Operário Camponês
BQ	Boa Qualidade
Centrocine	Fundação Centro Modelo de Cinema
CFC	Conselho Federal de Cultura
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
Concine	Conselho Nacional de Cinema
CPC	Centro Popular de Cultura
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
DAC	Departamento de Assuntos Culturais
Difilm	Distribuidora de Filmes Brasileiros
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes
ESG	Escola Superior de Guerra
EUA	Estados Unidos da América
FGTS	Fundo de Garantia do Tempo de Serviço
FGV	Fundação Getúlio Vargas
Funarte	Fundação Nacional de Arte
GEIC	Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica
GEICINE	Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IFOCS	Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas
INAP	Instituto Nacional de Artes Plásticas
INC	Instituto Nacional de Cinema

INM	Instituto Nacional de Música
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MGM	Metro-Goldwyn-Mayer
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil
ONU	Organização das Nações Unidas
PAC	Plano de Ação Cultural
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PIB	Produto Interno Bruto
PNC	Política Nacional de Cultura
SCDP	Serviço de Censura de Diversões Públicas
SNI	Serviço Nacional de Informações
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
UFF	Universidade Federal Fluminense
UNE	União Nacional dos Estudantes
USP	Universidade São Paulo

ANEXO B – FICHA TÉCNICA DAS FONTES

VIDAS SECAS – (Realização: 1962/63. Lançamento: 1963).

Ficha técnica – Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos, extraído do romance homônimo de Graciliano Ramos. Fotografia: José Rosa e Luiz Carlos Barreto. Montagem: Rafael Justo Valverde. Técnico de som: Geraldo José. Produção: Herbert Richers, Danilo Trelles, Luiz Carlos Barreto. Elenco: Átila Ilório (Fabiano), Maria Ribeiro (Sinhá Vitória), Orlando Macedo (soldado Amarelo), Jofre Soares (Fazendeiro), os meninos Gilvan e Genivaldo e a cachorra Baleia. Distribuição: Sino Filmes.

O AMULETO DE OGUM – (Realização: 1973-74. Lançamento: 1975).

Ficha técnica – direção, adaptação, roteiro e diálogos de Nelson Pereira dos Santos, baseado no argumento original de Francisco Santos. Assistente de direção: Luiz Carlos Lacerda e Tizuka Yamasaki. Fotografia: Hélio Silva, José Cavalcanti e Nelson Pereira dos Santos. Cenografia e figurinos: Luiz Carlos Lacerda de Freitas. Montagem: Severino Dadá e Paulo Pessoa. Música: Jards Macalé. Efeitos especiais: Célio Coutinho. Som direto: Albertino Nogueira da Fonseca. Técnico de som: Geraldo José. Elenco: Jofre Soares, Anecy Rocha, Ney Sant'Anna, Maria Ribeiro, Emmanuel Cavalcanti, Jards Macalé, Erley, Francisco Santos, José Marinho, Antônio Carneiro, Waldir Onofre, Antônio Carlos Pereira, Flávio Santiago Russo, Olney São Paulo e Clóvis Scarpino. Produção: Regina Filmes e Embrafilme.

TENDA DOS MILAGRES – (Realização: 1975. Lançamento: 1977).

Ficha técnica – Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance de Jorge Amado. Adaptação e diálogos: Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Hélio Silva. Trilha sonora: Jards Macalé. Música: Gilberto Gil. Montagem: Raimundo Higino e Severino Dadá. Cenografia: Tzuka Yamasaki. Figurinos: Yurika Yamasaki. Diretor de produção: Albertino Nogueira da Fonseca. Som direto/guia: José Oswaldo de Andrade e Nonato Estrela. Assistentes de direção: Agnaldo Azevedo e Emmanuel Cavalcanti. Assistente de fotografia: Sérgio Lins Vertis e Nonato Estrela. Fotografia de cena: Rino Marconi. Continuidade: Ana Maria Miranda. Maquiagem e cabelo: Antônio de Souza Pacheco. Assistente de cenografia: “Nil” e Marco Antônio Soares. Rouperira: Maria Luísa Regis e Marina. Chefe de eletricitista: Ulisses Alves Moura. Esletricitistas: Arnold da Conceição e Sandoval Teixeira Dória. Maquinistas:

Geraldo Ferreira Tolentino, Edson Santos da Cruz, *Sergipinho*. Motoristas: Caboclinho e Branco. Administração geral: Luís Fernando Noel de Souza. Diretor de produção: Albertino N. da Fonseca. Produtor executivo: Ney Sant'Anna. Secretário de produção: José Teixeira de Carvalho. Elenco: Hugo Carvana, Sônia Dias, Anecy Rocha, Wilson Jorge Mello, Geraldo Freire, Laurence R. Wilson, Severino Dadá, Jards Macalé, Juarez Paraíso, Nildo Parente, Washington Fernandes, Emmanuel Cavalcanti e Guido Araújo. Participações especiais: Jofre Soares, Menininha do Cantois e seu terreiro, Mãe Ruinhó de Bogum, Mirinha do Portão e seu terreiro, Terreiro do Opô Afonjá, Mestre Pastinha, Caribé, Prof. Cid. Teixeira, Jenner Augusto, Calazans Neto, Santi Scaldaferi e Merabeau Sampaio. Produção: Regina Filmes. Distribuição: Embrafilme.