



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I – CAMPINA GRANDE
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

KELVO DE ALMEIDA SANTOS

**PARA ALÉM DO ESCURINHO DO CINEMA: A REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE
EM “O AUTO DA COMPADECIDA” E “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL”**

**CAMPINA GRANDE
2010**

KELVO DE ALMEIDA SANTOS

**PARA ALÉM DO ESCURINHO DO CINEMA: A REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE
EM “O AUTO DA COMPADECIDA” E “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Literatura e Interculturalidade.

**Área de concentração: Literatura e estudos
interculturais**

Orientador(a): Luciano Barbosa Justino

CAMPINA GRANDE-PB

2010

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S237p Santos, Kelvo de Almeida.

Para além do escurinho do cinema [manuscrito] : a representação do nordeste em "Deus e o diabo na terra do sol" e "O auto da compadecida" / Kelvo de Almeida Santos. - 2010. 76 p.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2024.

"Orientação : Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino, Departamento de Letras e Educação - CH. "

1. Nordeste. 2. Cinema novo. 3. Cinema de retomada. 4. Discurso regionalista. I. Título

21. ed. CDD 801.95

KELVO DE ALMEIDA SANTOS

**PARA ALÉM DO ESCURINHO DO CINEMA:
A REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE EM “O AUTO DA COMPADECIDA” E
“DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Literatura e Interculturalidade.

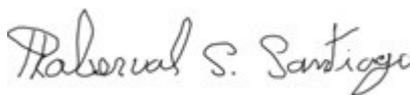
Área de concentração: Literatura e estudos interculturais

Aprovada em 30/09/2010

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Roberval da Silva Santiago
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)



Prof. Dr. Sebastião Joaquim
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

À minha família, composta de pessoas sem as
quais não aprendi a viver;
Ao meu filho, Pedro Lucas, seu o sorriso e sua
presença, sempre motivadores;
À minha Esposa, Luciana, seu olhar, sua alegria
e sua companhia;
Á minha Mãe, a quem credito tudo isso.

AGRADECIMENTOS

A todos os que, de maneira direta ou indireta, contribuíram para o resultando deste trabalho. Embora sejam inúmeras as pessoas que protagonizaram este trabalho, quero agradecer, nomeadamente, a algumas delas:

Ao professor Dr. Osmar Moreira (UNEB, BA), quem me iniciou no fantástico mundo da narrativa fílmica de Glauber Rocha;

À professora dra. Edil Silva Costa, que lá no início, em 1998, mostrou-me a força ressignificadora da cultura popular;

Ao meu orientador Luciano Justino, pela paciência, disposição em ajudar, presença constante e pelas anotações valorosas no trabalho;

Aos meus professores do PPGLI que, com suas aulas inquietantes, proporcionaram-me um rendimento acadêmico enriquecedor: dra. Geralda Medeiros, dr. Antônio Carlos Magalhães, dr. Eli Brandão, dr. Cordiviola, dra. Rosilda Bezerra;

À professora dra. Maura Pena, pelas preciosas discussões em torno da questão da representação do Nordeste e por ter despertado em mim o interesse pelo tema;

Aos professores dr. Sebastien Joaquim e dr. Roberval Santiago, membros convidados da banca de defesa, pelas orientações e sinalizações dadas para o resultado final do trabalho;

À minha mãe, que sempre esteve presente, tanto com incentivos quanto com “puxões de orelha” para que eu fosse “alguém” na vida. A jornada continua;

Aos colegas do curso, figuras importantíssimas na minha vida, pelas discussões em sala, por dividir risadas, preocupações e vitórias;

Aos funcionários da UEPB, pela presteza com que desempenhava suas funções, às quais eram desempenhadas com responsabilidade e maestria;

A todos os demais, mesmo não citados nomeadamente, que sabem de sua importância para tornar esse momento possível, meu muito obrigado!

RESUMO

O presente trabalho analisa como o nordeste brasileiro é representado em dois filmes nacionais, situados em diferentes momentos da cinematografia brasileira: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, pertencente ao *Cinema Novo*, dirigido por Glauber Rocha; e *O Auto da Compadecida*, dirigido pelo pernambucano Guel Arraes, filme que se insere no chamado *Cinema de Retomada*. A análise tenta perceber como são tratados, em tais filmes, os elementos da cultura da região nordeste: a paisagem, a religiosidade, o misticismo e os personagens que transitam por essa paisagem: o bandido, o jagunço, o matador, etc. O trabalho analisa também a construção histórica do discurso regionalista e a forma como se deu o nascimento da categoria “região”. Este estudo também faz uma exame didático-histórico do surgimento do *Cinema Novo* e do *Cinema de Retomada*, focando na representação do nordeste, nos filmes em análise, assim como em uma análise dos elementos que os distanciam um do outro ou os aproximam. Por fim, o trabalho conclui que o nordeste é representado de forma ambígua, ora ressaltando sua força de potência, ora relegando-o ao espaço dos misticismos e atrasos, o que, neste trabalho é chamado de *elogio depreciativo*.

Palavras-chave: nordeste; cinema novo; cinema de retomada; representação.

ABSTRACT

This work analyzes how the Brazilian northeast is represented in two national films, located at different moments in Brazilian cinematography: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, belonging to Cinema Novo, directed by Glauber Rocha; and *O Auto da Compadecida*, directed by Guel Arraes from Pernambuco, a film that is part of the so-called Cinema de Retomada. The analysis tries to understand how the elements of the culture of the northeast region are treated in such films: the landscape, the religiosity, the mysticism and the characters that travel through this landscape: the bandit, the gunman, the killer, etc. The work also analyzes the historical construction of the regionalist discourse and the way in which the category “region” was born. This study also makes a didactic-historical examination of the emergence of *Cinema Novo* and *Cinema de Retomada*, focusing on the representation of the northeast in the films under analysis, as well as it analyses the elements that distance them from each other or bring them closer. Finally, the work concludes that the northeast is represented in an ambiguous way, sometimes highlighting its strength of power, sometimes relegating it to the space of mysticisms and backwardnesses, what, in this work, is called *derogatory compliment*.

Keywords: Northeast; cinema novo, cinema de retomada, representation.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	08
2	NORDESTE: A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICO-DISCURSIVA DE UMA REGIÃO	14
2.1	A região: do natural ao construído	14
2.2	Os discursos instituintes do Nordeste: a eficácia dos regionalismos	15
2.3	Os encenadores da região: a nostalgia do Nordeste	22
2.3.1	Matrizes ideológicas da região: Nostalgia do Nordeste	23
2.3.2	A matriz ideológica da região: os frutos do projeto regionalista.....	26
3	CINEMA E REPRESENTAÇÃO: A <i>MIS EM SCENE</i> DA IDENTIDADE...	32
3.1	Cinema e representação: caminhos rumo a uma encenação do nordeste.....	38
3.1.1	De novo, o Cinema Novo.....	38
3.2	Retomando a Retomada: condições de produção do Cinema de Retomada..	42
4	O NORDESTE EM “O AUTO DA COMPADECIDA” E “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL.....	47
4.1	O Nordeste em <i>O Auto da Compadecida</i>: do elogio à depreciação da cultura nordestina	47
4.2	O Nordeste em <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>: da cultura alienada à militante.....	56
5	ALGUMAS CONCLUSÕES OU DEIXANDO EM ABERTO.....	66
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	70
	FILMOGRAFIA.....	73

1 INTRODUÇÃO

De modo introdutório, faz-se necessário fazermos ao menos dois esclarecimentos iniciais, para uma melhor compreensão do nosso trabalho: deixar claro como concebemos o cinema e como entendemos a ideia de imagem como representação.

Desde a primeira exibição pública feita em Paris, em 1885, pelos irmãos *Lumière*, até o aparecimento da tecnologia digital, tal qual hoje a conhecemos, o cinema tem exercido um forte fascínio sobre o homem. A capacidade do cinema de dizer do cotidiano, do imaginário, de dizer de um contexto sócio-político-cultural o coloca para além da mera representação do espetáculo, do mero entretenimento das plateias. Historicamente o cinema tem sido usado não apenas como entretenimento, como uma ferramenta voltada para o deleite das plateias. Para além disso, o cinema buscou representar ideologias ou mesmo expressar a busca de um momento em que se impunha a necessidade de unidade nacional, dentro de contextos de afirmação e reforço de sentimentos nacionalistas, por exemplo.

Em nossa pesquisa, consideramos o cinema como uma arte para além do mero espetáculo: o cinema é pensado como um meio de marcar uma ideologia, demarcar um território em cujos espaços trafegam relações de poder, mesmo quando estas parecem ausentes. Pensamos o cinema como o sintoma de um olhar, de um recorte dirigido, o qual, aliado às técnicas de produção específicas, reflete um recorte particular de quem o dirige e o produz. O cinema não é inocente nem culpado: o espectador também, com seu olhar, sua vivência de mundo, possui uma certa resistência e desconfiança daquilo que o filme traz, não sendo ele, o espectador, portanto, um mero produto, um elemento passivo que apenas senta em frente à tela e recebe, sem resistência, as informações e imagens que transitam por ela.

O caminho percorrido para se chegar ao produto final, isto é, ao filme enquanto resultado, é longo e perpassa várias técnicas de produção, responsáveis pelo *link* entre aquilo que o diretor quer que se transforme em imagem em movimento e o filme propriamente dito. Nosso trabalho não contempla uma análise exaustiva sobre os processos técnicos de produção e sua relação com a ideologia, não somente por conta do limite tanto espacial quanto teórico imposto por nosso tema, quanto por acharmos que o tema é demasiado controverso, o que demandaria longas análises e, talvez, infinitas páginas.

Há de se considerar também, no nosso trabalho, o conceito de *representação*, visto que consideramos aqui a imagem como representante daquilo que está no argumento do filme. Este conceito é também imprescindível para nortear os objetivos a que nos propomos: analisar

como o Nordeste é representado em dois momentos da cinematografia nacional: o *Cinema Novo* e o *Cinema de Retomada*.

Desde as pinturas rupestres de *Lacaux* até os dias de hoje, quando percebemos a existência de uma cultura da imagem permeando todos os setores do nosso cotidiano, seja ele religioso, político ou cultural, a imagem tem ocupado um lugar de destaque na nossa sociedade. Ela é a forma da expressão e representação mais antiga de que se tem conhecimento. Entendemos a “representação” como um conceito diferente do modo como o senso comum, muitas vezes, o compreende: usualmente é a representação é concebida no seio da política; “representar” seria outorgar a alguém a responsabilidade de falar pelo outro. Elegemos nossos representantes porque eles falam por nós, nos representam. Ainda na perspectiva do senso comum, “representar” tem a ver com a ação de atores incorporarem personagens em cena. Para além da ideia de uma “voz que fala pelo outro” ou de “um ato de representação cênica”, entendemos a “representação” como um ato político, de demarcação de discurso.

A representação, como analisou Rossini, “ajuda a demarcar a identidade coletiva do grupo, ao mesmo tempo em que influencia na identidade individual. [...] Há uma interação, embora não determinante, entre grupo e indivíduo” (Rossini 2004, p.10). A representação é, antes, a produção de um discurso. Representação é a “encenação” de um discurso.

Aqui, encaramos a questão da representação, nos filmes sob nossa análise, não só como uma encenação de determinados personagens, mas como a produção de um discurso que está subjacente ao argumento, montagem e outros momentos que compõem a técnica do fazer cinematográfico. Nesse sentido, e já antecipando um pouco a abordagem de nosso *corpus*, não se trata de *João Grilo* e *Chicó* (personagens do filme *O Auto da Compadecida*) representarem a “voz”, a cultura do povo do Nordeste, mas, antes, trata-se de pôr em cena a produção de um discurso de Nordeste que está subjacente a essa representação. Trata-se de percebermos como, a partir da representação por imagem, os elementos tidos como pertencentes à cultura do Nordeste são ativados no filme. Concebemos a representação não em sua relação com a realidade ali estampada, isto é, não considerando apenas sua relação de fidelidade ou afastamento com o real retratado, mas como uma orquestração de discursos políticos, ideológicos e/ou de demarcação de classe, como a tradução de um olhar, de um recorte impregnado por uma ideologia. Os filmes aqui trabalhados são, antes, sintomas de um olhar impregnado por uma ideologia. Através da imagem cinematográfica, o Nordeste representado aqui surge como um discurso arquitetado, construído.

A imagem age como uma espécie de substituto do real, como preenchimento daquilo que nos falta no momento. Nas palavras de Aumont “a representação por imagem permite ao

espectador ‘ver por delegação’ uma realidade ausente que lhe é oferecida sob a forma de substituto” (Aumont, 2001, p. 105). Essa delegação atribuída à imagem de representar a realidade ausente aponta para o caráter motivado da representação por imagem. A imagem, pensando aqui no caso do cinema, tem também o papel de ativar, via memória, um conjunto de conceitos e arquivos que estão “potencialmente guardadas” na estrutura mental e intelectual do telespectador. Ao nos depararmos com uma representação por imagem, nós nos damos conta da existência do real a partir do link que essa imagem tem com o real.

Nas primeiras imagens representadas em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme dirigido por Glauber Rocha, deparamo-nos com a cena de um terreno hostil, de vegetação seca, adornado com restos de um boi morto, vítima, provavelmente, da hostilidade climática da região retratada, no caso, a Nordeste. Essas imagens ativam no espectador o advento do real ali retratado, fazendo-o “relembrar”, trazer à tona, uma realidade que ele “já reconhece”. Há uma espécie de “pacto tácito” entre o universo que é representado a partir das imagens do filme e o espectador, entre a imagem representada e o real “adormecido” na memória do espectador, que o faz com que este universo venha à tona quando o espectador vê a imagem ali representada. Ver a abertura do filme de Glauber é como um alerta ao leitor que o real que está ali é o da realidade nordestina. Nesse sentido, como percebeu Aumont, quando analisa a função da imagem, a “imagem tem por função primeira garantir, reforçar, reafirmar e explicitar nossa relação com o mundo visual: ela desempenha papel de descoberta do visual” (Aumont, 2001, p. 81).

Nesse sentido, ao se falar em um *Cinema Novo* ou um *Cinema de Retomada*, estamos aqui indo além do Cinema enquanto uma categoria de entretenimento e buscamos investigar a maneira como ambos, nos filmes em análise, representaram o Nordeste, isto é, analisar a maneira como repercutiram uma imagem do Nordeste para além da mera exposição do regional, para identificarmos aquilo que Sônia Lúcia Ramalho de Farias chama de “matrizes ideológicas” subjacentes a essa representação.

A presente pesquisa tem como objetivo norteador analisar como se dá a representação do Nordeste em dois filmes localizados em diferentes momentos da cinematografia nacional: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, dirigido pelo cineasta baiano Glauber Rocha e pertencente ao Cinema Novo, e *O Auto da Compadecida*, dirigido pelo pernambucano Guel Arraes, filme pertencente ao chamado *Cinema de Retomada*. Buscamos também perceber como são tratados, em tais filmes, os supostos elementos da cultura da região Nordeste, tais como o sotaque, a paisagem, a religiosidade e os personagens que se movem por essa paisagem – o bandido, o jagunço, o matador, etc.

Paralelamente a tais objetivos, ao menos outros dois se impuseram: a) uma análise da construção histórica do discurso regionalista e do nascimento da categoria “região”, b) uma abordagem didático-histórica do surgimento do *Cinema de Retomada* e do *Cinema Novo*, uma vez que os filmes analisados localizam-se nessas categorias conceituais do Cinema Nacional; e uma análise das implicações geradas pelo pertencimento de tais filmes a estas categorias de cinema, em relação às condições de produção, distribuição e consumo. Além disso, analisamos também elementos presentes nos filmes que os distanciam um do outro ou os aproximam.

A escolha do filmes se deu motivada por alguns critérios tanto de aproximação quanto de distanciamento entre eles. Um dos critérios de aproximação é que ambos utilizam o Nordeste e sua cultura como argumentos e pano de fundo e foram dirigidos por cineastas nordestinos (esse último critério só é importante quando se considera o *locus de enunciação* do discurso, a questão que responde à pergunta “de que posição esse cineasta fala?”). Ainda relacionado aos critérios de aproximação, os filmes guardam, às vezes, representações e concepções ambíguas em relação ao universo representado, o Nordeste.

O distanciamento entre os filmes é também um critério de escolha válido para o nosso trabalho, por esse motivo, enumeramos, a seguir, alguns desses critérios, os quais confluem para a construção de um discurso em torno da região Nordeste.

Ambos os filmes pertencem a momentos distintos do cinema nacional, talvez até excludentes: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, pertence ao Cinema Novo, uma abordagem cinematográfica da realidade brasileira pautada numa conjuntura de um cinema “militante”, que visava ao combate e à denúncia das injustiças sociais, à denúncia das mazelas dos governantes e propunha o comprometimento da arte e dos intelectuais com a mudança desse *status quo*. O Cinema Novo também foi marcado pelo combate ácido aos filmes de “ator”, considerados como uma reprodução acrítica do modo de fazer cinema hollywoodiano. Em lugar do cinema de “ator”, dos “westerns” pasteurizados, o Cinema Novo propunha um cinema voltado para a verdadeira realidade do Brasil, um cinema conceitual, de “autor”, um verdadeiro “nordestern”. Poderíamos resumi-lo em duas dicotomias: *Ator versus autor, western versus nordestern*. Outro elemento que marcou o Cinema Novo, consequência de seu projeto ousado, foi a sua relação com o mercado produtor, distribuidor e com o consumo, sempre precário, até mesmo porque era um cinema que defendia o fazer cinematográfico barato, feito a partir da própria “fome”, da precariedade advinda da nossa situação de país colonizado.

Em contrapartida, no Cinema de Retomada, a exemplo do próprio filme *O Auto da Compadecida*, não há um projeto construído em prol da defesa de bandeiras sociais definidas, há, na verdade, preocupações localizadas e distintas de cineastas ou grupos, não se constituindo

num movimento nitidamente coeso. O Cinema de Retomada não foi uma escola, assim como o foi o Cinema Novo. Ele marca a retomada de um estágio áureo na história do cinema do Brasil, quando os públicos iam às salas de cinema. Era um cinema que, em regra, nutria boas relações com os agentes de produção e distribuição, face a sua situação “privilegiada” de receber incentivos fiscais do Estado e de sua relação com a Televisão, responsável, muitas vezes, por massificar, para além do escurinho do cinema, os filmes que se inseriam nesse “movimento”.

A respeito do filme de Guel Arraes, uma observação relevante: o trânsito pelo qual o filme passa vai do teatro – originalmente a trama é uma peça teatral –, ao cinema, até chegar à televisão. Este dado é importante porque, como a discussão sobre consumo ganha algumas linhas em nossa análise, o fato de ter o suporte televisivo influencia muito o alcance tomado pelo filme, o que permite um alargamento, um maior alcance de público, em relação ao filme de Glauber Rocha..

Salientamos que, devido à natureza de nossa abordagem, que é analisar a representação do Nordeste nos filmes mencionados, não cabe aqui, a respeito de *O Auto da Compadecida*, uma discussão em torno do processo de adaptação que permitiu a passagem da narrativa do suporte literário ao fílmico. Interessa-nos o filme em si devido a dimensão, o alcance que a narrativa teve, a sua dimensão massiva, graças ao consumo por parte de um enorme público, o que foi permitido a partir do suporte cinematográfico e televisivo.

Nosso trabalho está configurado em três capítulos: no primeiro capítulo, fazemos uma análise cronológica do discurso regionalista, do nascimento do termo “Região” e da emergência do “Nordeste”. Desse modo, trazemos os principais discursos e fatos históricos que permitiram e forjaram a demarcação do Nordeste enquanto região e os interesses subjacentes a esses discursos e fatos. Verificamos aqui que, ainda na época colonial, embora não houvesse ainda surgido um discurso que poderíamos chamar de “regionalista”, havia um sentimento de pertencimento que aproximava os interesses em torno de um ideário comum, como a busca da manutenção de privilégios.

Este sentimento de pertencimento torna-se acentuado e vai rascunhando uma idéia de “região” e de Nordeste, com o passar do tempo, a partir de alguns acontecimentos historicamente localizados, como, por exemplo, a importância dada à capitania de Pernambuco e a influência exercida pela mesma sobre as demais capitanias, o que vai permitir a formação de uma “elite regional” com suas respectivas preocupações e demandas, além de outros eventos tanto de natureza climática – mas com conotação política –, a exemplo da seca de 1887, quanto institucional – como a criação de órgãos com políticas compensatórias voltadas à região (DNOCS, IFOCS, SUDENE), e ainda eventos de natureza simbólica e literária, como as

inúmeras reuniões, congressos e congêneres realizados tantos por políticos quanto pela elite oligárquica com o intuito de ser um grito de clamor em prol do Nordeste; discursos reivindicadores de políticas compensatórias e assistencialistas.

No segundo capítulo, como maneira de melhor situar os filmes analisados e justificar a abordagem feitas sobre os mesmos, fazemos uma breve análise do que constituíram os dois momentos cinematográficos aqui mencionados: o Cinema Novo e o Cinema de Retomada. Analisamos como se constituiu o Cinema Novo, sua relação com o mercado e com a conjuntura cultural da época. Ainda no presente capítulo, analisamos as relações do Cinema de Retomada com a mídia de massas e as implicações dessas relações em termos de reconfiguração com a produção, distribuição e consumo na cinematografia nacional, em relação ao período anterior à retomada.

É neste capítulo também que procuramos situar os filmes analisados no cerne da relação produção, distribuição e consumo.

No último capítulo, fazemos a análise propriamente dita de como a região Nordeste é representada em ambos os filmes ao tempo em que apontamos que os filmes apresentam uma abordagem ambígua em relação à região Nordeste, ora apresentando-a no seu pólo positivo ora reforçando clichês que historicamente foram associados a essa região.

2. NORDESTE: A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICO-DISCURSIVA DE UMA REGIÃO

2.1. A região: do natural ao construído.

Região. *s.f. (lat. Regio, onis) 1. Grande extensão territorial. 2. Território caracterizado por condições especiais de clima, aspecto físico, população, etc. que o diferenciam das demais. Circunscrição econômica ou administrativa (Dicionário Enciclopédico Ilustrado Larousse, 2007, p. 872).*

O presente capítulo procura situar a emergência do pensamento regionalista e como, a partir de sua reivindicação, deu-se a construção da região *Nordeste*. Para isso, analisamos como o estabelecimento da divisão dicotômica do país em regiões fez-se urgente, os mecanismos discursivos subjacentes a essa dicotomia, seus porta-vozes principais e como o discurso regionalista tornou-se uma “fala competente” acerca da espacialidade chamada Nordeste, ao utilizar um jogo de signos e símbolos que buscava formar um arquivo de memória que tornasse visível a região. A formação desse arquivo, que buscava se estabelecer na memória sobre a região, fez uso, para se fixar mnemonicamente, de um arcabouço conceitual muito complexo, que envolveu discursos instituintes como o sociológico, o literário e o histórico

Trata-se, portanto, de uma gênese da categoria “região” e do *modus operandi* que criou e gestou o Nordeste. Trata-se de situar ideologicamente e historicamente o nascimento da categoria “região” e seu papel na construção do discurso dicotômico que estabeleceu a necessidade de se pensar as regiões e, posteriormente, a construção do que chamamos de Nordeste.

A definição enciclopédica do termo “região”, na epígrafe que abre este capítulo, merece alguns comentários, já que é a partir dela que vamos iniciar nossa análise. Pelo menos a duas observações iniciais somos reportados pela definição da epígrafe: a) ela conceitua a “região” como uma extensão de terra em função do *tamanho*; b) e atribui à região um traço que remete à idéia de “pertencimento”, já que uma região se diferenciaria da outra em função de possuir certa condição de clima, certo aspecto físico, e uma população que se reconhece como pertencente a esse espaço. A noção de “demarcação” está presente na definição, o que nos permite visualizar que a noção de região está relacionada à ideia de pertencimento e demarcação, seja ela climática, física, populacional ou mesmo econômica ou administrativa. Uma região apresenta, pois, um clima demarcado, uma população demarcada, uma administração e uma economia circunscritas às suas fronteiras.

A maneira natural como a “região” é definida na epígrafe foi, muitas vezes, o *leitmotiv* de muitos discursos que semantizaram determinada região, seja ela Nordeste, Sul, Sudeste, como um dado natural, fruto de uma história que se quer imutável. É como se a região fosse fruto de uma dádiva divina, natural, portanto inquestionável. Neste primeiro capítulo, mostraremos como se deu a construção da “região” enquanto uma categoria discursiva, construída, ideologicamente estabelecida e como seus porta-vozes (escritores, sociólogos, etc.) buscaram instituir uma região cada vez mais voltada para essa definição dicionarizada, isto é, mais como uma dádiva da natureza, que propriamente como estratégias discursivas de manutenção de uma ideologia. Cabe, agora, afirmarmos: a região não é uma categoria natural, que nasceu com fronteiras já definidas e pessoas que se auto reconheçam pertencentes a elas.

Dentro do próprio seio de uma região, há pessoas que não se auto reconhecem nela, ou mesmo que são excluídas do seu amparo. A região foi construída historicamente, num imbricado jogo semântico-discursivo. É o que tentaremos mostrar no próximo tópico.

2.2. Os discursos instituintes do Nordeste: a eficácia dos regionalismos.

definir a região é pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épicas, com diferentes estilos e não pensá-la uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza. (Albuquerque Jr. 2001, 24)

É quase que “natural” que, quando escutamos a expressão “região Nordeste”, um conjunto de imagens já cristalizadas em torno dessa região venha à tona, a partir dos arquivos imagéticos que já dispomos dela – da região Nordeste - e que foram construídos historicamente: lugar da seca, do homem sofredor, dos coronéis, de Lampião, dos messias e dos fanáticos, dos fiéis seguidores de misticismos. O arquivo de imagem sobre o Nordeste é quase infinito. É quase que uma relação natural ligar a expressão “região Nordeste” a esse conjunto de imagens.

A afirmação, em epígrafe, do historiador Albuquerque Jr, retoma um pouco o que já indicamos no início do capítulo: a natureza “não natural” da região. O autor, ao definir a abrangência do termo “região”, chama a atenção ao primeiro problema posto diante da noção e da natureza do termo: a de que a região não é um dado natural. Procuramos demonstrar, nesse subtítulo, de que maneira os discursos em torno da noção de região traçaram estratégias discursivas, visando defender os interesses dos sujeitos de enunciação desses discursos, e de que forma eles, mesmo tentando “naturalizar” o conjunto de imagens sobre o nordeste, esconde um jogo ideológico e discursivo.

Farias atribui a gestação do pensamento regionalista ao fato de o Nordeste ter sido “o primeiro espaço no Brasil em que se deu a ocupação demográfica e o desenvolvimento da economia colonial”, o que contribuiu para o surgimento de uma “identidade objetiva, geográfica e cultural sobreposta hegemonicamente aos outros espaços” (FARIAS, 2006, p. 31). Essa “identidade objetiva” tem, portanto, guardado sua “essência” até os dias atuais. Essa constatação é mostrada largamente ao longo de todo o trabalho da ensaísta, no qual ela procura pontuar em que medida o pensamento regionalista dos autores por ela analisados no seu trabalho fruto da tese de doutorado, *O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo, cangaço*, guardam um compromisso com a manutenção dessa “essência” e de que forma se colocam a favor de uma ideologia dominante, que responde a suas demandas pessoais e ideológicas, notadamente em defesa dos valores de uma oligarquia rural.

Ao fazer uma espécie de “cartografia” acerca do discurso regionalista nas obras dos paraibanos José Lins do Rêgo e Ariano Suassuna, a ensaísta analisa a maneira como esses autores fazem perpetuar uma visão equivocada sobre o entendimento em torno da questão da identidade regional nordestina, ao tomarem para si o papel de porta-vozes da cultura popular e de suas manifestações religiosas (manifestações messiânicas e sebastianistas) políticas (cangaço) e na tentativa de promover uma conciliação entre o popular e o erudito, o que traz como consequência o esvaziamento da história, da complexidade de que se reveste o tema.

Citando Rosa Godoy Silveira, Farias, assinala que a essência do pensamento regionalista do Nordeste se objetiva “na sua autocaracterização em estado de crise, motivada pela percepção da ascendência de outro espaço regional, o Centro-Sul do país” (Farias, 2006, p. 32). Sendo assim, a ideologia regionalista surge como uma postura justificadora da necessidade da manutenção dos interesses da classe dominante de base oligárquica frente às novas configurações que estavam tomando corpo com a ascensão de uma burguesia crescente oriunda da nova divisão internacional do trabalho, da inserção cada vez mais forte do capitalismo na economia local e, no contexto paraibano, das reverberações da Revolução de 30. Nesse sentido, os romances analisados por ela funcionam como uma atualização desse *front* ideológico, funcionam como a base de uma pirâmide cujas extremidades seriam pensar o Nordeste a partir do *espaço regional*, do *cangaço* e do *messianismo*. Esse *front* ideológico buscou, nesse sentido, ser uma resistência às mudanças operadas na época para tentar barrar a marcha da história, na busca de resguardar seus valores.

Para retomar uma última definição do pensamento regionalista enquanto *front ideológico*, vale retomar a citação de Silveira, por Farias:

A ideologia regionalista, tal como surge, é, portanto, a representação da crise na organização do espaço do grupo que a elabora. Uma fração açucareira da classe dominante brasileira, em vias de subordinação a outra fração hegemônica (comercial-cafeeira), se percebe no seu *locus* de produção e no relacionamento deste locus com outros espaços de produção, de forma predominante aquele da fração hegemônica (Farias, 2006, p. 33).

Para Durval Muniz Albuquerque, a gestação do pensamento regionalista enquanto idéia discursiva remonta à primeira década do século XX, a partir de uma estrutura sígnica que permitiu tornar dizível/visível esse espaço geográfico. “Inventar” uma divisão nacional, pautada em critérios de raça, clima e região, foi, na ótica do historiador, uma maneira de dar visibilidade a uma distinção entre dois Brasis: um moderno, rico, *locus* de racionalidade, e o outro atrasado, pobre, lugar de misticismos. A resposta para o problema da unidade nacional passava então pela escolha de uma região que pudesse representar o Brasil enquanto um todo coeso:

Uma nova consciência do espaço surge, principalmente, entre intelectuais que se sentem cada vez mais distantes do centro de decisão, do poder, seja no campo político, seja no da cultura e da economia. Uma distância tanto geográfica, quanto em termos de capacidade de intervenção. (Albuquerque, 2001, p.50)

Ao situar a gestação do regionalismo que permitiu construir o Nordeste, o que ele chama de “novo regionalismo”, Albuquerque Jr. pontua que a divisão mais atual do país em “regiões” é filha da desintegração da antiga geografia, que distinguia o Brasil em Norte e Sul. Salientamos que essa nova distinção trará em seu bojo novas formas de sensibilidades e sociabilidades antes não verificadas na antiga divisão do país, em Norte e Sul, pois ainda não tínhamos uma ideia de nação em vias de construção, já que inexistia o Estado Nacional e também vivíamos sob a égide do antigo regime, cuja estrutura de poder estava concentrada nas mãos do monarca, o que tornava difícil, mesmo para as classes mais favorecidas qualquer tipo de crítica contra o sistema do regime.

No início dos anos 20, a percepção do intelectual que desembarca no Recife, vindo dos Estados Unidos, é de que a própria paisagem, o próprio físico da região, alterara-se profundamente. [...] O espaço ‘natural’ do antigo Norte cederá lugar a um espaço artificial, a uma nova região, o Nordeste, já prenunciada nos engenhos mecânicos ciclópicos usados nas obras contra a seca, no final da década anterior”. (Albuquerque Jr. 2001, 39).

Essa nova fisionomia do Recife, hipoteticamente desenhada por Albuquerque, surge como um prenúncio das mudanças ocasionadas pelo desenrolar da história. O desenhar de um novo processo histórico verificado no país, com o advento do Estado Nacional, o

desenvolvimento do capitalismo, a industrialização, o fim da escravidão e a regionalização das relações de produção, mudava os centros de percepções de poder e saber.

O novo regionalismo, filho da nova conjuntura capitalista, industrial e moderna, difere-se do antigo nos seguintes aspectos: enquanto o antigo regionalismo vigente no séc. XIX e início do XX – aqui lembremos de obras e tratados representativos desse tom regionalista, como os de *Euclides da Cunha* e *Nina Rodrigues* – possuía uma feição naturalista, já que atribuíam às diferenças regionais estando baseadas nos critérios de raça, meio e natureza, o regionalismo advindo da nova conjuntura, atribuirá às turbulências trazidas pelos novos tempos às diferenças entre as regiões. As novas turbulências seriam geradoras do processo de industrialização e urbanização verificado em algumas áreas do país, a imigração em massa e até mesmo novas formas de abordagens artísticas, trazidas pelo Modernismo de 1922.

Tais mudanças são mais acentuadas na região Centro-Sul, principalmente em São Paulo, onde elas são sentidas de maneira mais latente, devido ao intenso processo de urbanização, industrialização e à imigração em massa. Aliado a esses fatos, uma nova perspectiva de arte – a arte moderna – é também gestada em solo paulista, a semana de 22, o que traz também para o campo literário – não só para o econômico e técnico – a ar de modernidade.

O processo de urbanização seria responsável por fazer emergir uma nova fisionomia da cidade, que agora comportava novas estruturas, ruas com traços mais modernos, com prédios inovadores, com a rdução de edifícios ou casas de traços coloniais ou que ainda guardassem em si lembranças do regime anterior. A industrialização, aliada ao fim do trabalho escravo e a novas formas de produção, vai sendo também responsável por pintar uma nova conjuntura no país, a partir de agora já nação, que vai do natural ao artificial, ao mecanizado.

Um outro processo deflagrador do embate Centro-Sul x Nordeste é a reordenação social causada pela “regionalização do mercado de trabalho com a abolição e a concentração do processo migratório no Sul, notadamente em São Paulo”. (Albuquerque Jr. 2001, 43). A presença do imigrante, que causa encantamento, devido a sua suposta superioridade, e uma visão negativa do elemento nacional, no raciocínio de Albuquerque, faz com que intelectuais, como Oliveira Viana e Dionísio Cerqueira, vissem o Nordeste como “[...] o próprio exemplo de degeneração racial, seja do ponto de vista físico ou intelectual” (Albuquerque, 2001, p. 44).

Outorgando para si o direito de falar pelo outro e do outro, exemplos de discursos como esses vão buscar semantizar esses dois espaços utilizando para isso o discurso da estereotipação do outro, já que o julgamento norteador dessa semantização do outro partia dos valores próprios da cultura do mesmo. Desconsiderando as condições históricas adversas, esse

regionalismo paulista se impõe como um regionalismo da superioridade, uma vez que reúne os elementos necessários para uma grande nação, notadamente a urbanização, uma sofisticação das relações de produção, a presença do imigrante – elemento catalisador de outras civilizações desenvolvidas, e que já teria ultrapassado o trabalho com a mão de obra escrava. No sentido oposto, várias viagens exploratórias são encampadas ao Nordeste do país, visando testemunhar seu atraso em relação ao Sul. Viagens que gerariam relatos ou mesmos notas de jornais que atenderiam a fome de exotismo do Centro-Sul em relação ao Nordeste e carimbaria sua suposta superioridade, a do Centro-Sul sobre o nordeste.

Enquanto o Centro-Sul, principalmente São Paulo, vivia um intenso processo modernizante e passava por um impulso de progresso sensível, o Nordeste, antigo Norte do país, vai afundando-se numa crise acentuada,

com mudanças também substanciais que advêm do processo de aprofundamento de sua dependência econômica, de sua submissão política em relação às outras áreas do país, do seu problema de adoção de uma tecnologia mais avançada e de assegurar mão de obra suficiente para as suas atividades (Albuquerque Jr. 2001, 40).

Essas novas mudanças, no Nordeste, provocam a sensação de perda dos poderes historicamente estabelecidos e reconhecidos das elites locais. Diante da iminência da perda do poder, todo um aparato discursivo a serviço das oligarquias locais, da “açucarocracia”, começa a tecer um discurso inflamatório, reacionário ao discurso modernizante, contra o Centro-Sul, acusado de um modernismo postiço e artificial, enquanto que é contraposto a um Nordeste autêntico, verdadeiro, berço da verdadeira brasilidade.

Outro ponto merecedor de atenção na definição do nascimento do regionalismo é o papel que cada região ocupa na busca do sentimento nacional, da síntese nacional. Ao surgir na “segunda metade do século XIX, à medida que se dava a construção da nação e que a centralização política do Império ia conseguindo se impor sobre a dispersão anterior” (Albuquerque Jr. 2001, 47), o discurso regionalista torna-se uma resposta às novas demandas nascidas do que o historiador chama de dispositivos das nacionalidades, isto é,

o conjunto de regras anônimas que passa a reger as práticas e os discursos no Ocidente desde o final do século XVIII e que impunha aos homens a necessidade de ter uma nação, de superar suas vinculações localistas, de se identificarem com um espaço e um território imaginários delimitados por fronteiras instituídas historicamente [...] (Albuquerque Jr. 2001, p. 48).

Em outras palavras, tais dispositivos podem se traduzir pela necessidade de se constituir laços de pertencimento e união no seio de uma nação, procurando apagar as possíveis diferenças existentes dentro de suas fronteiras. Tal dispositivo faz emergir um discurso nacional-popular que “provoca o surgimento de uma consciência regional generalizada, difusa no espaço, que consegue ir se ligando às várias existências individuais [...]” (Albuquerque Jr. 2001, 48). Esta formação discursiva nacional-popular, para usar a terminologia do historiador, traz a necessidade da superação das dicotomias e divergências regionais, a necessidade de se buscar a síntese da nação, que consista na harmonização das diferenças. É preciso construir uma nação coesa,

O nacionalismo oriundo a partir do advento do Estado Nacional faz com que os regionalismos empreendam verdadeiras investigações sobre as particularidades do nosso país; é preciso traduzir cada região, investigar tudo o que é estranho e torna-lhe conhecido, é preciso fazer do Brasil uma Enciclopédia de suas particularidades, e, como consequência, chegar a uma síntese do nacional, do que representaria genuinamente o país. As distâncias entre as regiões, que antes era o empecilho para a unificação da região e o estabelecimento do sentimento nacional, têm de ser vencidas em nome da unidade nacional. Segundo Albuquerque Jr, nessa época de investigação das peculiaridades regionais,

São Paulo, Rio de Janeiro ou Recife colocam-se como centro distribuidor de sentido em nível nacional. As ‘diferenças’ e ‘bizarrias’ das outras áreas são marcadas com o rótulo do atraso, do arcaico, da imitação e da falta de raiz (Albuquerque Jr. 2001, p. 42)

A nova conjuntura impõe uma necessidade de homogeneização regional que seja capaz de dar conta da síntese nacional, que seja capaz de definir a nossa pátria, uma vez que o que define a pátria é o conjunto dos iguais, a síntese da “essência” do país. No afã de representar a síntese do país, discursos regionalistas ecoarão pelo país, na tentativa de se tornarem basilares e representarem, hegemonicamente, o que o Brasil tem de mais “verdadeiro”. Um embate entre regiões surge, cada uma querendo ser o centro irradiador da verdade e da “essência” da nação. Nas palavras de Albuquerque Jr,

a região é produto de uma batalha, é uma segmentação surgida no espaço dos litigantes [...] Na luta pela posse do espaço ele se fraciona, se divide em quinhões diferentes para os diversos vencedores e vencidos; assim, a região é o botim de uma guerra. (Albuquerque Jr. 2001, 24)

Numa análise dessa nova conjuntura e dos abalos que ela provocou no cerne das regiões, para Albuquerque Jr, no Nordeste, antigo norte,

vive-se um período de crise acentuada, com mudanças também substanciais que advêm do processo de aprofundamento de sua dependência econômica, de sua submissão política em relação às outras áreas do país, do seu problema de adoção de uma tecnologia mais avançada e de assegurar mão-de-obra suficiente para suas atividades. (Albuquerque Jr, 2001, 40).

Esta nova configuração advinda do novo contexto irá, de uma certa forma, imbuir um complexo de inferioridade naqueles que, antes de tais mudanças, preenchiam os centros de poder, fazendo com que se coloquem como vítimas, necessitadores de políticas reparatórias que diminuam a distância entre as duas regiões. No antigo regionalismo, de base naturalista, a diferença entre os espaços do país eram explicadas, numa análise de Albuquerque Jr,

como um reflexo imediato da natureza, do meio e da raça. As variações de clima, de vegetação, de composição racial da população explicavam as diferenças de costumes, hábitos, práticas sociais e políticas. (Albuquerque Jr, 2001, 41).

Já o novo regionalismo, as causas para as distâncias entre as regiões eram explicadas a partir da constatação de que a marcha da história fez com que os espaços de poder se colocassem ameaçados:

Uma nova consciência do espaço surge, principalmente, entre intelectuais que se sentem cada vez mais distantes do centro de decisão, do poder, seja no campo político, seja no da cultura e da economia. Uma distância tanto geográfica, quanto em termos de capacidade de intervenção. (Albuquerque Jr, 2001, p.50)

Era necessário, pois, para diminuir tal distância e tamanho disparate, uma equiparação que levasse em conta a reparação do desprezo relegado pelo Estado Nacional ao recém surgido Nordeste.

Tanto o Sul como o Norte (até então como o Nordeste, antes inexistente, era chamado, pelo menos na forma discursiva tal qual institucionalizada na segunda metade de 20) adjetivavam o Norte como o lugar da ruralidade, contudo, de forma bastante distinta: o Sul, etnocentricamente, associava o Norte como o lugar do atraso, da barbárie, da violência e da miséria; o Norte se auto-adjetivava como o lugar da brasilidade mais pura, imune da contaminação estrangeira, como um lugar castigado pela seca. Seja como for, tanto à fala do Centro-Sul quanto à do Norte coexiste a ideia da região enquanto categoria “natural”, já que os

elementos que, no caso da região Nordeste, compõem sua paisagem, a seca, o bucolismo, a violência do cangaço, o misticismo religioso, possuem uma configuração natural, não discursivamente construída.

Subjacente ao discurso da auto-vitimização estava implícito também a ideia da necessidade de um assistencialismo, por parte dos governos, da necessidade de medidas reparatórias e compensatórias para a região, o que abriria espaço para o repasse de dinheiro público para as elites locais, como forma de compensá-los pelo “atraso” ao qual o Nordeste estava relegado. Ainda nessa construção discursiva sobre o Nordeste, ambas as regiões relegavam as causas do cangaço e do messianismo a fenômenos estritamente climáticos e naturais. A região, nesse sentido, não aparece como uma construção imagético-discursiva, mas como uma dádiva da natureza, pretendendo-se a-histórica e eterna.

Embora todos os eventos enumerados até aqui, que testemunharam uma nova conjuntura na segunda metade do século XX (urbanização, imigração, mecanização das relações de produções) tenham sido flagrantes para a construção de uma nova percepção sobre o tempo, não são estes fatos que, de *per si*, precipitam a criação do regionalismo, mas a tentativa reacionária de uma parcela que até então detinha o poder e começava a perceber que os novos rumos tomados pela história faziam com que esse poder escapasse de seu domínio. A instituição do regionalismo é, na verdade, possível a partir da criação de um *front ideológico*, tomando de empréstimo a terminologia empregada por Farias, de caráter reacionário, que busca barrar a marcha da história e assegurar a manutenção de seus privilégios, tidos sempre como uma herança quase divina. Esse *front ideológico*, exerce sua ação de maneira endógena, já que

o discurso regionalista não é emitido a partir de uma região objetivamente exterior a si, é na sua própria locução que esta região é encenada, produzida e pressuposta. Ela é parte da topografia do discurso, de sua instituição (Albuquerque Jr, 2001, 23).

O discurso regionalista, nesse sentido, endogenamente, age de dentro da própria região e irradia, para além de suas fronteiras, signos e símbolos eleitos como representativos dessa região, numa tentativa de fundir a cultura brasileira, de harmonizar as possíveis diferenças dentro da nação e, no caso do discurso sobre o Nordeste, garantir a permanência dos interesses das elites locais.

2.3. Os encenadores da região: a nostalgia do Nordeste

Neste tópico, apontamos como alguns discursos instituintes da região Nordeste fizeram funcionar uma dicção reacionária em torno da nova conjuntura testemunhada no início do século XX, e como eles buscavam, a partir de vários “encenadores” do discurso regionalista, preservar o seu domínio dentro de um poder que estava em vias de decadência. Analisaremos aqui alguns discursos que se colocaram no *front ideológico*, na tentativa de barrar a marcha histórica e preservar seus interesses, notadamente duas matrizes ideológicas: a Freyriana e a de Djaci Menezes e aqueles que se colocaram a serviço de tais matrizes, irradiando suas idéias.

Sônia Lúcia Ramalho de Farias, na obra fruto de sua tese de doutorado *O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo, cangaço*, levanta duas questões fundamentais: a da representação do espaço regional na ficção nordestina e a questão da reapropriação da cultura popular pela cultura erudita. Tal análise incide sobre um enfoque dos movimentos messiânicos e do cangaço nos romances *Pedra Bonita* (1938) e *Cangaceiros*, de José Lins do Rego, e o *Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai e volta*, do paraibano Ariano Suassuna. Segundo Farias, o objetivo da pesquisa da qual a obra em análise é resultado é

mostrar de que maneira, através da apropriação e reelaboração das manifestações culturais populares, a ficção dos autores em análise empreende representações do Brasil em sua dimensão regional e quais os mecanismos estéticos e ideológicos subjacentes a cada uma dessas representações (Farias, 2006, p. 25).

Esta obra torna-se pertinente no nosso trabalho porque, além de traçar uma gênese apurada da gestação da questão regional, ela também aponta como alguns intelectuais nordestinos se colocam no *front ideológico*, visando barrar as influências das mudanças históricas sobre as quais discorremos anteriormente. A obra torna-se importante porque aponta a existência de um discurso que prima pela memória, pelo arcaico, pela tradição, de um Nordeste mágico e medieval, reclama para a região o direito de representar o Brasil, já que aqui estão presentes todos os elementos de uma brasilidade pura. Este trabalho, aliado a outras leituras, analisa como se deu a tessitura do discurso regional em torno do Nordeste e suas implicações ideológicas e históricas.

2.3.1. Matrizes ideológicas da região: Nostalgia do Nordeste

O sociólogo Gilberto Freyre construiu um dos discursos mais simbólicos a respeito da região Nordeste, o qual, como consequência, criou vinculações ideológicas com outros

discursos em torno dessa questão. Na sua interpretação da realidade nordestina, introduz a categoria “região” como matriz de organização social. Isso, conforme assinala Farias,

a partir de uma caracterização de ‘formação social brasileira’, detectada já no *Manifesto regionalista de 26*, ou seja, antes mesmo das principais obras em que o autor intenta caracterizar o espaço regional. (Farias, 2006, p. 38).

O *modus operandi* dessa lógica freyriana baseava-se na oposição às concepções estadualistas de organização que asseguravam o domínio dos estados do sul. À essa concepção de organização regional, Freyre, estabelece uma organização em regiões como pressuposto de organização social. Para ele, o conceito de região estabelecia uma polarização regional representada pelo Nordeste, como o lugar de valores genuinamente nacionais, e no outro, o Centro-Sul, lugar de contaminação alienígena, logo, impossibilitado de representar nossa nacionalidade. Longe de ser uma proposta separatista, a proposta integralista freyriana buscava afirmar o nacional no regional, mas, além disso, “Freyre sente, registra, mascara a crise, a lenta perda do poder do grupo oligárquico a que pertence, identificando-a como uma crise nacional”. (FARIAS, 2006, p. 41).

Localizando a gestação do discurso regionalista no âmbito da nação, para Albuquerque Jr.

O Nordeste nasce da construção de uma totalidade político-cultural, como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados. Lança-se mão de topos, de símbolos, de tipos, de fatos para construir um todo que reagisse à ameaça de dissolução, numa totalidade maior, agora não dominada por eles: a nação (Albuquerque Jr. 2001, p. 67)

É essa constatação da perda dos espaços de poder que orienta o discurso do anti-federalismo freyriano, já que o federalismo seria muito permissivo diante de tais perdas, além disso, para Freyre, a “região” surgiu antes da nação, sendo anterior a ela, e seus propósitos também eram maiores que qualquer projeto federalista.

A partir da criação institucional do termo Nordeste, que se deu em 1919, para designar a área de atuação da Inspeção Federal de Obras Contra a Seca (IFOCS), o Nordeste torna-se visível para o restante do país e estabelece-se a primeira característica que irá diferenciá-lo do Sul: o Nordeste é a região das secas. A partir dessa constatação, abre-se o caminho para que políticas compensatórias busquem acalmar a ira das elites nordestinas que, fazendo uso de diversos eventos, como congressos (a exemplo do Congresso Agrícola do Recife, do Congresso de Produtores de Açúcar, em 1920 e o Congresso Regionalista do Recife,

em 1926) e a criação da bancada do Norte, composta por parlamentares nortistas, no Congresso, em uníssono, bradavam contra a suposta política discriminatória relegada à região.

Nesse contexto, como um “intelectual regional” representativo dos interesses que estão em via de extinção, por ocasião das mudanças na nova estrutura política e social no país, Gilberto Freyre utilizará de diversos meios para “encenar” um Nordeste onde seja possível defender os interesses desse espaço, tais como jornais, manifestos e tratados. Não só sua produção literária como a sociológica (se é que a divisão existe) vai se engajar em recuperar a região Nordeste aos moldes do período pré-capitalista. Utilizando uma série de arquivos imagéticos sobre o Nordeste, o sociólogo constrói um recorte regional pautado no resgate e na preservação das tradições, na recorrência à memória, pois é nela que estão guardados os momentos felizes da região, os momentos pré-turbulências.

Estas estratégias empregadas pelos “intelectuais regionais”, os Congressos, tratados e obras”, criam uma matriz ideológica sem precedentes na região que irradia para os vários cantos do país uma imagem de um Nordeste apegado à tradição, à memória pré-capitalista e imperialista. Essa matriz ideológica resume-se, por esse termo, na existência de dois “brasis”, a saber: um representado pelo Centro-Sul, criticado por essa matriz por ser aberto às influências, postiço e artificial, já que se rendeu à artificialidade da mecanização industrial; e o outro representado pelo Nordeste, lugar onde se encontra o mais genuíno Brasil, lugar das mais arcaicas tradições, resistentes às influências estrangeiras e lugar de resguardo da memória. Na análise de Albuquerque

o medo de não ter os espaços numa nova ordem, de perder a memória individual e coletiva, de ver seu mundo se esvaír, é que leva à ênfase na tradição, na construção deste Nordeste. [...] Ao optar pela tradição, pela defesa de um passado em crise, este discurso regionalista nordestino fez a opção pela miséria, pela paralisia, mantendo parte dos privilégios dos grupos ligados ao latifúndio tradicional, à custa de um processo de retardamento cada vez maior de seu espaço [...] (Albuquerque Jr, 2001, 76).

Recuperar sua tradição é importante para que seu espaço seja preservado. Uma das formas clássicas utilizadas pelos intelectuais encenadores do regionalismo para garantir seus espaços na nova ordem emergente é por meios da invenção das tradições. Não é gratuito o fato de as tradições sempre se reportarem a um passado mítico, a um estágio pré-capitalista da humanidade. Essa nostalgia do passado da região encontra terreno fértil no projeto Freyriano, para quem a memória é uma das categorias mais importantes da permanência do *status quo*.

Além da matriz ideológica freyriana dos dois brasis – o Centro Sul e o Nordeste, podemos localizar ainda uma outra variante da matriz de base oligárquica, identificada na figura de Djacir Menezes, na sua obra *O outro Nordeste*, de 1937. Djacir Menezes intenta, nessa obra, uma oposição não mais entre dois brasis, mas, como o próprio título sugere, dois Nordeste. O autor aponta uma disparidade entre duas “regiões” dentro do Nordeste: um deles seria o Nordeste litorâneo-açucareiro, composto pela faixa litorânea que vai do norte da Bahia ao Maranhão; e o outro, o Nordeste sertanejo-algodoeiro-pecuário. Farias aponta, a despeito das distinções no tocante à configuração espacial que Djacir Menezes e Gilberto Freyre privilegiam, confluências ideológicas entre os dois autores, já que ambos mantêm um compromisso

com as respectivas classes oligárquicas (a sertaneja e a litorânea), cujos interesses, em última instância, defendem, ao apelar para a intervenção do Estado, diante do contexto de crise por que passam tais oligarquias face à hegemonia dos estados sulinos. (FARIAS, 2006, p. 43).

Nessa perspectiva, podemos afirmar, concordando com o raciocínio de Farias, que os dois “intelectuais regionais” que se colocam como encenadores da região Nordeste possuem em comum a mesma “filiação ideológica”, o mesmo compromisso de abordar o Nordeste e sua cultura, relegando-a ao plano do arcaico, do tradicional, do tempo pré-capitalista. Essas matrizes ideológicas irão, em certa medida, informar outros textos, outras obras, outros movimentos que levantam a bandeira do Nordeste fechado. Informados por essas matrizes ideológicas estariam, por exemplo, os escritores José Lins do Rego e Ariano Suassuna. Ambos os escritores repercutem, em certa medida, em sua produção, ou o Nordeste Freyriano ou os Nordeste de Djaci Meneses, em maior ou menos grau, aproximando-se do pensamento “essencialista” em torno da região Nordeste.

2.3.2. A matriz ideológica da região: os frutos do projeto regionalista

Nas próximas linhas, faremos uma breve análise de como as visões regionalistas presentes nas matrizes ideológicas Freyriana e Menesesiana, informam algumas obras e como elas criam tradições e estabelecem o Nordeste como o lugar da memória, do apego à tradição e do passado. Será uma leitura apenas sugestiva, não aprofundada, já que não é propósito do nosso trabalho fazer análise de obras literárias, talvez apenas pontuá-las, quando necessário, para a compreensão global do trabalho.

Na tentativa de informar como o discurso regionalista impregna-se nas obras analisadas em seu trabalho, Farias identifica as seguintes matrizes ideológicas que informam

produtores dessas obras: Gilberto Freyre e o Nordeste açucareiro servem de matrizes ideológicas para José Lins do Rego; já Djacir Menezes e o Nordeste pecuário-algodoeiro seriam as matrizes sob as quais estariam fundadas as interpretações feitas por Ariano acerca do espaço regional nordestino.

Embora as classificações sejam colocadas nesses termos, elas não são excludentes, “uma vez que a obra de Suassuna, não obstante privilegie o sertão, é devedora de alguns aspectos do luso-tropicalismo freyriano” (Farias, 2006, p. 44). Nesse ponto, a ensaísta faz uma importante ressalva: chama a atenção para o leitor não entender essas correspondências entre autores e respectivas matrizes ideológicas dentro de uma relação determinante, assentada sob critérios de causa e efeito, uma vez que a palavra “matriz” pressupõe a possibilidade de “cópias”, com essa ressalva, a autora desfaz, assim, essa ideia redutora que leva a uma concepção continuísta, baseada em antecedentes e precursores. Ao contrário, ela propõe uma leitura relacional, que busque verificar um conjunto de nexos de “coexistência, sucessão, e funcionamento mútuo, determinação recíproca, transformação independente ou correlativa” (Farias, 2006, p. 45).

Nessa perspectiva, trata-se, também, de demonstrar que,

existe um solo discursivo ideológico comum que informa os textos de José Lins do Rego e Ariano Suassuna. Esse solo – apreendido nas interpretações do Nordeste e formuladas pelas vertentes historiográficas representadas por Gilberto Freyre e Djacir Menezes – alimenta tanto os ensaios teóricos dos dois romancistas aqui estudados, quanto sua produção ficcional (Farias, 2006, p. 45).

A ensaísta visibiliza a existência de uma complexa rede de estratégias discursivas que permitem identificar o solo discursivo ideológico das obras que analisa e seu comprometimento com a manutenção do *status quo* favorável às oligarquias rurais. Não nos debruçaremos detalhadamente nessa questão, como dissemos anteriormente, já que foge ao escopo do nosso trabalho, mas, de qualquer forma, perceber como essas estratégias discursivas funcionam em algumas obras, tornar-se-á mais claro a compreensão do nosso trabalho.

Ao analisar os romances dos dois escritores nordestinos, Farias percebe uma postura ambígua adotada nas concepções sobre identidade ou cultura popular presentes nas respectivas obras. A presença da postura ambígua, a qual chamaremos de “elogio depreciativo” (conceito que desenvolveremos no terceiro capítulo), guarda em si armadilhas conceituais, as quais, sob a máscara do elogio ao popular ou do elogio ao caráter identitário, podem não passar de um reforço, de um endossador a uma ideologia reducionista. Falamos de cultura popular, pois uma das estratégias do discurso regionalista é a apropriação dessa cultura como forma de reivindicar

a valorização e apego às tradições, em face da necessidade de se opor ao Centro-Sul. O conceito de “elogio depreciativo” permite-nos enxergar que, por trás de uma possível “imagem elogiativa”, que festeja o popular – aqui já pensamos nesse conceito dialogando não só com as obras analisadas por Farias, mas com os filmes do nosso trabalho-, pode estar toda uma estratégia discursiva que atualiza discursos reacionários e estereotipados em torno do Nordeste. Nos textos dos romancistas citados por Farias, a ensaísta aponta diversas ambiguidades que servem ao mesmo tempo como elemento para mascarar a negatividade na abordagem do conceito, quanto de endossador à ideologia de base oligárquica.

Em sua análise, a ensaísta mostra que, nos romances de Rego, o espaço regional é representado a partir de dois níveis, privilegiando uma dupla binarização do espaço: por um lado existe a oposição entre os “dois brasis” (representados pela oposição Nordeste e Centro-Sul, tal qual reivindicado pelo projeto nacionalista freyriano) e, por outro, pelos “dois Nordestes” (aqui a representação privilegia uma divisão baseada no Nordeste açucareiro-litorâneo, brejo e zona da mata e o Nordeste sertanejo-algodoeiro-pecuário, tal qual a colocação de Djacir Menezes). Na primeira oposição está corroborada a crítica à visão estadualista em prol de uma visão baseada na divisão por regiões. Esta organização estadualista, “ao favorecer o domínio da região sulista, estaria deixando o sertão entregue à sua sorte, aos flagelos”. (Farias, 2006, p. 55). Dessa forma, segundo ainda Farias, “a seca, o cangaço e o misticismo religioso surgem, nesses romances [...] ao lado do tratamento mítico sob o qual são explicados [...] como produto desse descaso”. (Farias, 2006, p. 55).

Essa crítica, nos romances de Rego, corporifica-se através do papel ambíguo que é exercido pela polícia e pelo Estado. A polícia, aparelho repressor do Governo Federal, é vista de duas formas distintas, mas complementares dentro do arcabouço ideológico do autor: de maneira *positiva*, por introduzir a ordem e o progresso, mas de maneira negativa também, pela violência empregada e por causar desordem. Aqui, o que vemos é uma certa ojeriza às “comodidades” oferecidas pelo federalismo, pois a polícia é negativada em última instância, num sinal claro de que a ordem anterior, quando a lei era exercida pelo mandonismo local dos coronéis, era mais eficaz que a estadualista. Para Farias, nos romances,

o poder da polícia é constantemente cotejado com outras forças de poder que emanam do mundo rural: o poder dos coronéis, o poder do cangaço, e o poder do messianismo (Farias, 2006, p. 56).

Entretanto, ao passo em que estes poderes são revestidos de uma carga mítica segundo o imaginário sertanejo, o poder da polícia é associado à desordem e à truculência, o

que “determina sua condenação por parte da população local e assinala a ineficácia de sua atuação no mundo rural do sertão” (Farias, 2006, p. 56).

Essa ambiguidade com que a polícia é semantizada, contudo, é apenas aparente, pois ela se dissolve em discurso competente ao esvaziar o sentido positivo e celebrar o negativo, seja de maneira manifesta ou sub-repticiamente. Essa maneira ambígua de se conceber a polícia nos romances de Rego é, na verdade, uma espécie de “elogio depreciativo”: neutraliza-se o sentido *positivo* outorgado num primeiro momento e se carimba a ideologia a partir da valorização do pólo negativo. Elogia-se a polícia como elemento da ordem e do progresso, mas o que se sobressai mesmo é seu lado truculento, de desordem, o que, na perspectiva ideológica dos romances, vai redundar na impossibilidade de a polícia fazer parte do ambiente sertanejo, criando-se, a partir daí, na necessidade do retorno da mão do coronel, cujo poder todos respeitavam. Nesse sentido, essa função ambígua do “elogio depreciativo” conferido à polícia configura-se, na verdade, como um endosso da negação da interferência estatal e da necessidade de se restabelecer a ordem anterior à presença do Estado, recuperar a era “mandonismo local”.

A marca ideológica do pensamento regionalista na representação espacial além de privilegiar a região Nordeste, ambigualmente, em relação ao Centro-Sul, privilegia também o espaço litorâneo, o brejo, locus do “mandonismo local”, em oposição ao sertão, locus de misticismos e violência e atraso. Nos textos de Rego, conforme detecta Farias, “o sertão só adquire plena significação [...] se cotejado com os espaços do litoral e do brejo que lhe servem de parâmetro.” (FariasFarias, 2006, p. 57). Busca-se, nesse sentido, a exaltação dos valores do brejo – o assistencialismo, paternalismo, autoritarismo, “e dos mecanismos ideológicos de sustentação da estrutura coronelista (compadrio, ideologia do favor, solidariedade vertical)” (Farias, 2006, p. 57). O endosso a esse mecanismo, no romance *Cangaceiros*, analisado pela ensaísta, dá-se a partir do reforço à dicotomia brejo/sertão, na perspectiva do personagem Bentinho, que tem como desejo abandonar o sertão, para viver prosperamente longe da sina do cangaço e do messianismo à qual sua família está deterministicamente fadada a viver.

Há de se falar aqui, portanto, de um esvaziamento das contingências históricas que traduzem a real situação de dominação no sistema oligárquico. Tudo é relegado ao campo do natural, esvaziando-se os conflitos geradores do contexto.

Outras ambiguidades também surgem na apropriação que o escritor faz da figura do cangaceiro, na relação do popular com o sagrado e com o messianismo. Porém, retomaremos com mais sistematização essas categorias, no capítulo IV, quando passaremos às leituras dos filmes.

Os intelectuais regionalistas recorrem a um conjunto de imagens que se colocam como representativas da região nordeste, como forma de generalizá-las. Essas imagens que envolvem o cangaceiro, o sagrado, o messianismo, o sotaque nordestino, fazem parte justamente da estratégia discursiva dos regionalistas na tentativa de fixar o Nordeste num passado arcaico, apegado a tradições que se pretendem imutáveis. Não estão presentes somente nos chamados “intelectuais regionais”, mas, de uma certa forma, estão sub-repticiamente impregnadas na memória coletiva, tamanha foi a eficácia da atuação do discurso instituinte, do discurso fundador.

Antes de entrarmos na análise do nosso *corpus*, concluímos este capítulo com três breves parágrafos mostrando, despretensiosamente, como que o Movimento Armorial buscou se apropriar da cultura popular nordestina, outorgando para si o direito de ser seu porta-voz e como este movimento, ambigualmente, buscou pensar e conceituar tal cultura, fazendo ecoar uma espécie de elogio depreciativo.

Uma forma de discurso instituinte do Nordeste enquanto o *locus* da tradição, do passado arcaico foi aquele institucionalizado por meio do Movimento Armorial. De longe, o Movimento Armorial pode ser considerado como a tentativa de busca e reafirmação das raízes da cultura popular. Criado em 18 de Outubro de 1970, no Recife, por um grupo de artistas, sob a orientação de Ariano Suassuna, à época, diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade de Pernambuco, o Movimento Armorial tinha como projeto a busca dos elementos genuínos da cultura popular nordestina. Foi um movimento que pretendeu conciliar arte erudita com popular, numa espécie de fusão, na qual, paternalisticamente, a cultura popular era considerada o germe do projeto. Tratava-se de uma tentativa de “eruditizar” a cultura popular e “popularizar” a cultura erudita.

O Movimento Armorial buscava a valorização de valores tradicionais, a defesa da ordem católica e refletia também o embate dos desejos das elites locais e o governo da federação. Surge, portanto, como um projeto que visava demarcar um espaço de intelectuais regionais, frente às turbulências que se testemunhavam à época. Tais turbulências não eram mais aquelas verificadas pelos motivos que moveram os regionalistas da época da criação do Nordeste enquanto região, mas de mudanças ocorridas em âmbito nacional, que se mostravam ameaçadoras a hegemonia do grupo em questão. Não mais aqui temos o advento da mecanização dos meios de produção, a urbanização ou imigração como o contexto ameaçador, mas novas sociabilidades que ameaçavam a ordem tradicional das elites da região: em nível interno, tínhamos o surgimento de movimentos culturais “abertos” a influências estrangeiras,

como a Jovem Guarda e o Tropicalismo e a centralização do poder ainda na figura do governo central, agora com os militares.

A procura por uma identidade regional nasce da reação a dois processos de universalização que se cruzam: a globalização do mundo pelas relações sociais e econômicas capitalistas, pelos fluxos culturais globais, provenientes da modernidade, e a nacionalização do poder, sua centralização nas mãos de um Estado cada vez mais burocratizado (Albuquerque Jr., 2001, p. 77).

No afã de projetar o Nordeste como centro irradiador da genuína cultura nacional, o Armorial constrói uma concepção de Nordeste fechado às influências, - nessa época, vale salientar, a guitarra dos Beatles e do Rock já dialogava com movimentos aqui no Brasil. O Armorial promove, nesse sentido, uma medievalização do Nordeste, remetendo-o a um tempo mítico, habitado por pessoas “puras”, cavalheiros e nobres. Em última análise, o Armorial buscava perpetuar o domínio das elites locais, tentando, inclusive, restabelecer o prestígio da região nordeste.

3. CINEMA E REPRESENTAÇÃO: A *MIS EM SCENE* DA IDENTIDADE

Há um componente autoritário quando se quer que as interpretações dos receptores coincidam inteiramente com o sentido proposto pelo emissor. Democracia é pluralidade cultural, polissemia interpretativa”

Canclini (2008, p.156)

O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar em nome deles.

Dalcastagné (2002, p. 34)

O presente item visa analisar as relações possíveis existentes entre cinema e identidade, mostrando como o cinema se torna, a partir de sua profusão de imagens, aliada à técnica, movimento e som, um porta-voz e produtor de discursos em torno da configuração da identidade nacional. Fazemos uma breve análise de como as questões da “brasilidade” muitas vezes foram uma questão ontológica do cinema nacional, preocupado em ser aceito dentro dos limites de seu território, buscando criar elementos e sentimentos em que o telespectador se reconhecesse. O capítulo analisa como a questão da identidade perpassou movimentos cinematográficos mais localizados como a Chanchada, o Cinema Novo, o Cinema de Retomada e o que alguns críticos e estudiosos chamam de Pós-Retomada

Uma teoria discutida na área da crítica de cinema é a chamada “modos de endereçamento”. Essa teoria, que pode ser didaticamente traduzida através da pergunta “quem esse filme pensa que somos?” e engloba não só “um momento visual ou falado, mas uma estruturação – que se desenvolve ao longo do tempo – das relações entre o filme e seus telespectadores”¹. Esses modos de endereçamento se traduzem na relação daquilo com o que o produtor de um filme pensa sobre seu público, já que eles – os produtores – “fazem muitas suposições e têm muitos desejos conscientes e inconscientes sobre o tipo de pessoa para qual seu filme é endereçado e sobre as posições e identidades sociais que seu público deve ocupar.”²

A ideia dos modos de endereçamentos impõe-se aqui como forma de buscarmos entender a importância das imagens fílmicas no jogo de renegociação de identidades e na construção de comunidades imaginadas. Para além de ser uma mera atividade de entretenimento, um desfile de imagens, o cinema, principalmente o nacional, surge como um protagonista essencial no processo de construção da identidade nacional, tanto devido a sua

¹ ELLSWORTH, Elisabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. IN SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (org): **Nunca Fomos Humanos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, P.11.

² *Ibidem*, p. 12.

necessidade de aceitação por parte do público, como em face do seu papel histórico, de demandas históricas, no contexto nacional. De maneira breve, deter-nos-emos adiante, na importância histórica do cinema nacional em agenciar identidades, como agente reforçador de uma noção de identidade que busque tornar o espectador reconhecedor de si na própria tela.

Muito já se discutiu sobre o papel do cinema na produção/reprodução da identidade. A representação da identidade, nesse sentido, torna-se, contudo, uma questão ontológica própria do cinema, talvez se confundindo com sua própria história. Sem dúvidas, o papel relegado ao cinema como mediador no jogo de negociações de identidade e de práticas culturais, sociais e políticas é inegável.

A formação/construção da identidade perpassa as representações relacionadas ao lugar de origem e ao acervo mnemônico da comunidade - lugar esse onde os sujeitos se auto-reconhecem. O papel do filme, nesse jogo, é fundamental, já que o cinema é um dos protagonistas responsáveis pela “invenção da tradição”, tradição essa que, nos termos de Hobsbawn (1984, p.53), serve para “inculcar certos valores como tentativa de estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado”. Ao agenciar elementos representativos de uma comunidade, cuja natureza é imaginada, o cinema entra no jogo da negociação das identidades, tornando-se um agente ativo dessa representação. Torna-se não só entretenimento, mas um disseminador de uma ideia de identidade, apropriando-se do passado histórico da realidade representada, agenciando elementos da memória coletiva e fixando traços norteadores do que seria ser brasileiro, nordestino, homem, mulher, sertanejo, cosmopolita, etc. A ideia de identidade estabelecida no filme depende, além dos modos de endereçamentos, da apropriação feita pelos agentes produtores do filme; o apoio institucional que ampara a obra cinematográfica ou mesmo os seus divulgadores. Depende de como se vê, no caso de nossa pesquisa, por exemplo, o nordeste, o homem nordestino e seu patrimônio mnemônico. E não é só isso: depende também dos movimentos das câmeras, de ângulo em que se retrata a cena e do conjunto de técnicas usadas na composição fílmica.

Pelo estatuto que o cinema goza, de ser uma forma de arte e por estar, historicamente, aqui no Brasil, relacionado à ideia de retrato da realidade (mesmo quando ele é excessivamente “ficcional”), ao tomar para si a responsabilidade de retratar determinadas representações sociais, o filme age como que “carimbando” os sujeitos retratados com uma marca de identidade imaginada pelos seus produtores e outros agentes financiadores do filme.

No caso brasileiro, a questão ontológica de que se revestem os filmes parece ser a definição de uma “brasilidade”. Essa questão é sintomática, e aparece ainda na década de 20, quando ser brasileiro era poder estar representado e identificado num estilo *american way of*

life; quando as nossas chanchadas, numa relação de “fôrma” e “forma”, apropriava-se da matriz cinematográfica hollywoodiana (a “fôrma”) para legitimar-se (na “forma”) enquanto cinema nacional. O “ser nacional” passava por uma apropriação a-crítica, *mutantis mutandis*, dos elementos exógenos de uma identidade: a identidade norte-americana. Nesse sentido, ser brasileiro passava pela questão de não sê-lo: a medida da brasilidade estava atrelada à apropriação do estilo de vida americano. Quanto mais americano, mais brasileiro éramos. A medida da “brasilidade” estava na nossa capacidade de poder desenvolver o *know-how* americano de se fazer e consumir filmes. Imitar os grandes musicais americanos reproduzir os risos causados pelas grandes comédias de Hollywood era a medida para a competência e amadurecimento técnico da nossa indústria cinematográfica

Buscava-se, enfim, agradar o gosto de um público interno, público esse que, apesar de ser brasileiro, nutria um gosto baseado num jeito americano de consumir os filmes. O fato de ser legitimamente brasileiro era indiferente ao projeto da época, o que importava eram os agenciamentos de imagens, a recorrência ao patrimônio mnemônico acerca do Brasil, mesmo que isto implicasse uma certa dose de Brasil imaginado. Constatamos essa ideia ao lembrarmos de Carmen Miranda que, um pouco mais tarde, já na década de 30, mesmo não sendo brasileira, foi um ícone de brasilidade que representou uma época e reverberou influências por quase todas as artes. Importava menos o fato de Carmen não ter nascido aqui: valia mais as imagens de uma identidade dos trópicos que ela ativava: um sentimento de pertença que fazia com que nós nos reconhecêssemos enquanto brasileiros.

Momentos mais tarde, já dentro de um projeto institucional, no Estado Novo, o que vemos é o interesse e investimento do estado dentro da construção de um projeto que fosse responsável pelo nosso auto-reconhecimento enquanto brasileiro. Nesse projeto getulista, uma série de agenciamentos e ícones confluiria para a efetivação desse intento, através de um apoio maior e institucionalizado às artes: cinema, música, literatura, etc. Era a primeira intervenção estatal na produção cinematográfica brasileira. Voltada totalmente para uma espécie de resgate do incondicional sentimento de ser brasileiro, o que se viu aí foram filmes que, quando não beiravam o panfletarismo estadonovista, tentava, a todo custo, criar uma imagem de Brasil que pudesse homogeneizar toda a população em torno de um projeto identitário único.

Com o advento do Cinema Novo, o foco da “brasilidade” vai ganhando contornos mais regionais a partir de um tom laudatório adotado por muitos dos filmes da época, os quais conclamavam o povo a conhecer o verdadeiro Brasil, adormecido nos sertões do nordeste. É um sintoma dessa conclamação, filmes como *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, dirigido por Glauber Rocha, *Vidas Secas*, de

Nelson Pereira dos Santos, nos quais o imperativo é a valorização das forças que residem na periferia do Brasil, nomeadamente o nordeste.

Para combater a alienação das imitações “roliudianas”, das Chanchadas da Vera Cruz, era necessário buscar uma força genuína de um elemento que representasse nossa identidade em seu estado mais puro e revolucionário, elemento esse encontrado fora do Brasil contaminado pelos modismos norte-americanos: o nordeste do Brasil. A força imperativa com que se impunham tais filmes fez do Cinema Novo uma espécie de cinema regional, em cujos alicerces estava a necessidade de mostrar a realidade do Brasil, de mostrar o verdadeiro Brasil e o verdadeiro brasileiro. Como, até então, ser brasileiro significava ser o outro, ser americano, o Cinema Novo vai buscar no Nordeste a representação identitária legítima do Brasil.

O Cinema Novo, pode-se assim imaginar, no *modus operandi* de alguns cineastas, estava assentado numa perspectiva “intelectual”, uma vez que propunha manifestadamente – e aqui lembremos dos diversos manifestos da época – a conscientização da nação na construção de um projeto identitário para o país. Mesmo não tendo logrado êxito no Brasil, o alcance das ideias desses cinemanovistas ganhou eco no exterior, produzindo, dessa maneira, porta-vozes “legítimos” da “verdadeira” imagem do Brasil. O insucesso do Cinema Novo para o público interno deveu-se a uma série de fatores, desde aos problemas de recepção, em face ao hermetismo da linguagem, até mesmo problemas de complexo de inferioridade das elites locais, uma vez que não se acreditava na possibilidade de um cinema nacional de qualidade aqui no país, dado a sua condição “terceiro-mundista”, periférico e de historicamente ter sido “colônia cultural e intelectual” do “outro mundo”.

No cinema que muitos críticos convencionaram a chamar de “retomada”, o que vemos é uma busca por um padrão internacional e por uma industrialização do cinema nacional. Essa busca configura-se não só através do aperfeiçoamento técnico, mas também uma apropriação de estilos anteriores. Este “melhoramento técnico” dá ao cinema nacional o estatuto internacional tão desejado que agora é apadrinhado pelo Estado, com a ajuda de programas de fomento à produção do audiovisual brasileiro, como a Ancine, agência criada em 2001 que veio substituir o papel relegado à Embrafilme, criada em 1969 no período militar e fechada por decreto em 1990, pelo então presidente Collor de Mello.

Após um duro golpe do governo Collor na produção cinematográfica do país, com o fechamento da agência de fomento à produção do cinema nacional, cuja consequência foi a quase extinção de produções nacionais na época, embora a produção de curtas-metragem tenha continuado com muito fôlego, a retomada surge como um momento eufórico na produção cinematográfica nacional; agora trazendo uma profusão de imagens do Brasil, abordando

diversos temas, buscando refletir a diversidade e multiplicidade do país. Verifica-se também uma certa descentralização da produção do eixo sul, agora englobando também produções feitas no norte e nordeste do país.

Segundo Xavier e Saraiva³, “o cinema deixou de ser um palco para debates nacionais para se tornar uma especialidade da indústria cultural”. Há, dentro dessa perspectiva, de se ressaltar, nesse contexto, a importância não só de uma série de agentes fomentadores à produção do audiovisual, mas do monopólio da Globo Filme, subsidiária da Rede Globo, na conjuntura de produção de muitos, senão a maioria, dos filmes produzidos pelo chamado cinema de retomada. Embora falando de um território que não é mais exclusivamente o eixo Rio-São Paulo, e de retratarem lugares, símbolos, protagonistas e ambientes nordestinos, o *locus de enunciação* desses filmes continua ainda eivado do olhar daquele eixo, criando uma reprodução imaginária de uma comunidade seja nordestina ou nortista, na qual está evidenciado o que seriam os traços específicos dessa identidade, traduzidos no folclore, mitos e rituais religiosos, etc.

O cinema (de Retomada), agora profissionalizado, apoiado pelo Estado, e amparado diretamente pela maior emissora de televisão do país, promove, nesse sentido, uma massificação da indústria cinematográfica, fazendo com que os filmes, além de serem distribuídos largamente pelas salas do país, fossem consumidos por um maior número possível de telespectadores, devido a sua projeção massificada na própria televisão, o que fez com que os chegassem ao maior número de lares brasileiros, e agenciassem uma série de questões identitárias retratadas, seja indiretamente, ou de maneira manifesta.

Por trás do jogo de renegociação da identidade cultural está presente uma série de agentes, cujos interesses perseguem as representações do que é ser nacional. Ao supostamente representar a realidade, o cinema joga com uma série de imagens e conceitos que influenciam na representação do que é ser nacional, podendo estar subjacente a essa representação: a visão de quem produz o filme, de quem o financia ou mesmo de quem consome. Ao se aliar essa tríade ao patrimônio mnemônico da nação, ao agenciar o patrimônio sócio-cultural de uma comunidade, seja ele traduzido em seus mitos, imagens e passado histórico, o que o cinema faz é também perpetuar uma ideia de *comunidade imaginada*, uma ideia de coexistência homogênea de seus membros. Mesmo quando há um anti-herói, um pícaro ou malandro sendo representado nesse jogo imagético, outros elementos que entram em jogo na representação

³ Citados em Shirley Pereira Cardoso,; Rosana Elisa Catelli. *O Cinema Brasileiro Dos Anos 90 e 2000: Alguns Apontamentos Presentes Na Bibliografia Contemporânea*, acessado <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/R0668-1.pdf>>. Acesso em 5 mai.2010.

fílmica acabam fixando a comunidade retratada numa restrita ideia de pertencimento identitário: mesmo quando o sujeito protagonista nega ou questiona sua identidade ou pertencimento a determinado grupo, uma outra série de imagens o prende dentro dos limites fronteiriços dessa comunidade.

O processo de identidade cultural, nesse sentido, na sua acepção de ideia de pertencimento a uma identidade mais ampla que a local e individual, foi analisado por Pierre Andersen em termos de comunidades imaginadas, uma comunidade

política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana. Ela é imaginada porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria dos seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão [...] é imaginada como limitada, porque até mesmo a maior delas, que abarca talvez um bilhão de seres humanos, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais encontram-se as outras nações. Nenhuma nação se imagina coextensiva com a humanidade. [...] É imaginada como soberana, porque o conceito nasceu numa época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico divinamente instituído. [...] é imaginada como comunidade porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal. Em última análise, essa fraternidade é que torna possível, no correr dos últimos dois séculos, que tantos milhões de pessoas, não só se matem, mas morram voluntariamente por imaginações tão limitadas (Andersen, 2008, p 57)

Uma série de elementos da cultura, tais como o passado histórico, seus heróis, a língua, o folclore entram no jogo da construção da comunidade imaginada, possibilitando que as pessoas se auto-reconheçam enquanto pertencentes a essa comunidade.

Nesse sentido, a imagem desempenha um papel fundamental no reforço da ideia de comunidade imaginada, uma vez que ela joga com os elementos mnemônicos da comunidade, imagens, folclore, mitos, paisagem, criando um processo de empatia entre filme e público, cuja consequência, muitas vezes, desemboca numa ideia de pertencimento do espectador com o referente tratado no filme.

Há, segundo Stuart Hall, duas formas de pensarmos sobre a “identidade cultural”. O que define identidade como sendo uma “cultura compartilhada”,

uma espécie de verdade única coletiva, escondida entre muitas outras, que está mais superficial ou que é artificialmente imposta, e que as pessoas que compartilham uma mesma história e ascendência abraçam em comum e o que reconhece que, assim como mantêm muitos pontos de similaridade, as culturas possuem também aspectos de *diferença* que constituem o que

realmente nós somos, ou melhor, o que nós nos tornamos. (Hall, 2001, p.48).

Na última perspectiva, o que temos é a possibilidade de pensar a identidade como uma “não-identidade”, como algo móvel, fluído, em constante transformação.

O problema da representação identitária deve levar em conta a identidade como um processo de devir, em transformação contínua, no qual o jogo se traduz não no “ser”, mas no processo de “tornar-se”.

Ao elaborar uma crítica a respeito da apropriação da cultura popular pelas classes políticas e pela indústria cultural, Canclini questiona a tendência à homogeneização que estes “encenadores” do popular fazem da cultura, querendo-a imutável, como algo que perdura, que agrada às multidões e propõe que se veja no popular a existência de uma certa “lei da obsolescência incessante”, segundo a qual, tudo está em constante movimento, pois, “o popular massivo é o que não permanece, não se acumula como experiência nem se enriquece com o adquirido” (Canclini, 2008, p.102).

3.1. Cinema e representação: caminhos rumo a uma encenação do nordeste

3.1.1. De novo, o Cinema Novo

O cinema novo não é uma questão de idade; é uma questão de verdade.

Paulo Cezar Saraceni

Glauber Rocha, cineasta nascido na cidade de Vitória da Conquista, extremo sul do estado da Bahia, foi uma das figuras mais importantes do movimento cinemanovista. Confessadamente um dos grandes responsáveis por mostrar, via cinema, a “verdadeira realidade” do Brasil, especificamente do Nordeste brasileiro. Embora tenha filmado sobre outras regiões do país, o cineasta construiu uma obra de rico valor teórico e deu contribuições das mais diversas para o campo cultural da cena contemporânea. Levou adiante um empreendimento ambicioso, intempestivo e inovador na forma de como tratar a cultura nacional, nordestina, as minorias, a cultura popular, debruçando-se também numa análise da visão paternalista e exótica existentes em relação a esta cultura.

Em relação a seu posicionamento frente à cultura popular, nordestina, Glauber nutre uma posição bastante ambígua, embora não excludente: via nela uma potência viva produtora de uma revolução, mas ao mesmo tempo a via como uma cultura envolta num misticismo

reducionista, anacrônico e perverso, uma cultura que era impedida de crescer, de mostrar sua força destrutiva, revolucionária e desestabilizadora devido às usurpações que a história lhe imputou.

O movimento cinemanovista, à exceção de Glauber Rocha e de alguns outros filmes que procuravam criar uma imagem própria de Nordeste, internamente busca no modernismo, no romance de 30, os enunciados que falavam da realidade e da miserabilidade social do país. O cinema novo, movimento de renovação estética, cultural e cinematográfica, ao retomar o projeto modernista de buscar as raízes primitivas do país, buscava desvendar o inconsciente nacional para, didaticamente, ensinar como superar a situação de atraso e dependência ao qual estava relegado. Buscava-se um cinema capaz de ativar o potencial de rebeldia e violência do povo, de se tornar o instrumento de produção de uma cultura popular desalienada. Nesse sentido, pelo menos partindo do seu projeto, o cinema novo foi o grande responsável por tecer uma imagem do Nordeste que não se desvinculasse daquilo que ele realmente era: um espaço em crise. Cabia, em última análise, mostrar um Nordeste em crise e indicar a constante necessidade de mudança social, a partir da tomada de consciência dessa crise.

Para Glauber, o povo precisava se armar intelectualmente, conhecer a sua historicidade e se inserir no movimento de conscientização como forma de tomada de consciência. O cineasta propunha mostrar uma verdade sobre o Nordeste, seu povo, sua cultura, ao tempo em que, mostrando essa verdade, nutria em si uma crença na tomada de consciência desses sujeitos que foram objeto de captura de toda uma história de cerceamento.

O cineasta, nesse sentido, almejava uma tomada de consciência que se fez necessária por meio da própria manifestação da fome do homem nordestino. Ele sugere um cinema épico-didático, um cinema de guerrilha, que seja uma ferramenta para uma tomada de consciência de um povo alienado e relegado à miserabilidade pelas políticas públicas, O cinema deve mostrar a “verdade” e a “realidade”.

O cinema tem que ser de autor, um cinema que estabeleça propósitos políticos, tem que ser um cinema épico e ao mesmo tempo didático. Um cinema épico-didático privilegia, para Glauber, os mecanismos de guerrilha, pois a didática é o acesso à informação e a épica a necessidade de revolução. Um cinema que não se organizasse a partir dessa base estaria fadado à ingenuidade crítica e beirava o paternalismo, pois

o artista/paternalista idealiza os tipos populares, sujeitos fabulosos que mesmo na miséria têm sua filosofia e, coitados, precisam apenas de uma

pouco de ‘consciência política’, para, de uma aurora para outra, inverter o processo histórico (Rocha, 1981, p. 100).

Funcionando simultaneamente (ética e didática) no processo revolucionário, segundo o cineasta, caberia à didática “alfabetizar, informar, educar, conscientizar as massas ignorantes, as classes médias alienadas”, enquanto caberia à épica “provocar o estímulo revolucionário” (Rocha, 1981, p. 100). Percebe-se que o compromisso do cinema para Glauber deve ser com a verdade e com a realidade: ele deve mostrar a verdade tal qual ela se apresenta, sem exotismos nem maquiagens, ele deve ser um instrumento de desalienação, deve causar o estranhamento da platéia, deve desautomatizar o público, tirá-lo da condição ignorante e alienada e provocar uma revolução, uma guerrilha. Deve-se buscar na força nutritiva da própria fome os elementos de um novo mundo, um mundo que expurgue o estado de expropriação social ao qual o homem é submetido.

Em alguns filmes, mais precisamente em *Barravento* (1960-61), *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964), e *Terra e Transe* (1966), e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968) Glauber, num processo fílmico semiótico, em diálogo constante com as técnicas cinematográficas do cinema de Serguei Einsestein, Rosselini e Luiz Bunuel, recorre constantemente às imagens da cultura popular nordestina, pois, para ele, essa cultura é o resultado mais visível do processo de alienação pelo qual o homem passa e é nela que se assenta uma vontade de guerrilha e que assumimos o nosso primitivismo de guerrilha e tomamos consciência de que devemos lutar, reverter o *status quo* através de uma práxis da violência, da fome. Trata-se de usar a fome como arma de guerra. A fome enquanto força de potência. E, para o cineasta, a luta deve ser estética, econômica e política. Para Glauber ,

a cultura popular não é – obviamente – a arte populista que o burguês dá ao povo (este é um comportamento quando mais paternalista, que leva diretamente ao neo-realismo, ao naturalismo, ao realismo socialista) mas aquele que o povo exprime e reflete sua realidade mais completa (Rocha, 1981, p. 124)

Quando revisita a cultura popular em seus filmes, Glauber quer indicar a força viva e intempestiva que existe nessa cultura, sendo que tal revisitação é feita pelo viés didático, uma vez que ela busca estabelecer no primitivo aquilo que está adormecido para fazê-lo aflorar em arma de guerra e superar o estado alienante ao qual estava imerso. Essa imagem é forte nos filmes citados anteriormente.

Na sua revisita ao popular, Glauber dá aos mitos e à religiosidade populares um trato até então nunca dado em termos conceituais: busca racionalizar tais categorias que sempre foram relegadas ao espaço do irracional. O cineasta, como afirmou Albuquerque (Albuquerque, 2001, p. 282), “procura extrair do mito popular aquilo que seria a sua essência transformadora, a sua mensagem para o presente”. Nesse sentido, Glauber faz um uso didático, quando não doutrinário, das formas da cultura popular como investida contra a alienação.

Nesse cenário, o cineasta começa a denunciar um estado de alienação, usurpação, um estado de crise que deve ser mudado, que deve dar lugar a outra possibilidade: deve-se racionalizar o irracional, os misticismos; a alienação popular deve ser ultrapassada, em favor de uma racionalidade crítica, intempestiva, em favor da desalienação. Mas para o cineasta

a via da revolução não passa somente através da tomada de consciência racional, mas de uma resposta que nasce do corpo, como raiva, como loucura, como imaginação exasperada, fantasia aberrante e delirante, de uma consciência de total inevitabilidade da liberação (Rocha, 1981, p. 128)

Nesse sentido, o cineasta baiano, quando trata da questão do popular nordestino, cria dois espaços dialógicos com os quais confronta a alienação e a desalienação a ser alcançada: o primeiro apresenta-se como o espaço rural, marcado pelo atraso e pelo desprezo das políticas sociais, lugar propício à fabricação de misticismos e falsos messias, e o outro, que deve ser almejado, um lugar fabricado pela revolução, pela transformação do primeiro, um lugar da racionalidade e elaboração crítica.

Em *Barravento*, filme de 1960, quando falar de cultura popular estava na ordem do dia da esquerda brasileira, seja sob a égide do tropicalismo, do CPC da UNE ou de posturas mais individualizadas, a configuração do lugar da racionalidade revolucionária dá-se a partir da dialética criada entre os personagens *Firmino* e *Aruan*. A *Firmino*, o elemento cidadão, elemento que figura a resistência, cabe desalienar e sacudir aquela comunidade de pescadores de que trata o filme. Enquanto *Firmino* aparece como a transição, *Aruan* aparece como a continuidade, ele é o segundo líder, aquele que está preparado para dar continuidade aos anseios da comunidade. *Firmino*, nessa perspectiva é uma espécie de ferramenta desestabilizadora que visa desautomatizar *Aruan* e a comunidade e salvaguardá-los da situação alienadora, mostrando que é nela – na comunidade - que se assenta a força nutritiva para a revolução.

Firmino é a figura desestabilizadora da comunidade, é ele quem vai atentar para o fato da comunidade fazer explodir sua potência revolucionária. Como bem salientou Albuquerque,

Firmino, ao sair da comunidade de pescadores e ir para a cidade, consegue adquirir um olhar de fora, desmistificador. Glauber reafirma, assim, a prevalência do mundo urbano como lugar da racionalidade, de onde se deve esperar a transformação social, o farol capaz de guiar a transformação da vida das pessoas ainda presas ao ritmo da natureza e a seus mitos religiosos (Albuquerque, 2001, p. 280)

Continuando nesse raciocínio, Albuquerque enfatiza que o discurso alienado de ambos os personagens em *Barravento* “é contraposto às imagens que produzem um segundo discurso, o qual torna inverossímil o primeiro” (Albuquerque, 2001, p. 281).

Esse espaço dialético é tecido a partir dos ícones do que a cidade disponibiliza para o espaço urbano: a razão, a possibilidade de mudança e a resistência, em oposição aos misticismos, à continuidade, à permanência e manutenção da crise. O verdadeiro caminho para Aruan só será alcançado quando ele sai do seu espaço de crise e alienação e vai para a cidade virar operário. Percebemos, desse modo, que o caminho é feito do atraso ao progresso, da alienação à desalienação.

3.2. Retomando a Retomada: condições de produção do Cinema de Retomada

Numa leitura didática, podemos situar historicamente o cinema brasileiro a partir de alguns períodos localizados, os quais podemos subdividir em dois vieses: a) do ponto de vista estético: a Chanchada (década de 30-60), o Cinema Novo (década de 50-60) e a pornochanchada (década de 70); b) do ponto de vista da produção e consumo: a “era de ouro” (1971-87), época em que se registram grandes bilheterias dos filmes nacionais antes do fim do apoio financeiro do Estado à produção cinematográfica, os “anos de chumbo” (1988-95), época marcada pela crise na produção cinematográfica devido ao fim do financiamento estatal para a produção de filmes nacionais e a “retomada” (após 1996), marcada por um novo fôlego na produção do cinema nacional, a partir da retomada de leis de incentivo para a produção cinematográfica.

O viés estético agrupa, nesse sentido, os filmes em torno de uma preocupação estética, em torno de um projeto norteador, embora a preocupação com o mercado fosse visível também; já o viés da produção e consumo considera não uma preocupação estética como

norteadora dos filmes, mas, principalmente, os recursos e estrutura necessária para sua produção, divulgação e consumo.

A produtora carioca *Atlântida* foi a grande responsável pela criação das chanchadas, gênero que foi muito comum no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960. Baseada em narrativas simples, de fácil entendimento, as chanchadas baseavam-se, no início, em temas carnavalescos e musicais e eram vistas pela crítica como uma estética sem valor, de linguagem e imagens chulas, que não acrescentava nada à cinematografia nacional. Após uma alteração na fórmula do seu fazer fílmico, a Atlântida insere um pouco mais de complexidade nas narrativas dos filmes, inserindo tramas mais heterogêneas e saindo do mero “carnavalismo musical” dos primeiros filmes. Essa nova guinada da produtora transformará as chanchadas numa espécie de paródia dos filmes norte-americanos, permitindo uma maior empatia do público, o que reflete o crescente aumento da bilheteria dos filmes da produtora, entre as décadas de 1950 e 1960.

Mesmo introduzindo nas suas narrativas elementos da cultura nacional, como os costumes, o sotaque e a “malandragem” cariocas, as chanchadas eram acusadas de serem cópias dos filmes hollywoodianos, meras reproduções acríticas do que vinha de fora, filmes alienantes, sem preocupação com as demandas da sociedade brasileira.

A produtora Vera Cruz, fundada em 1949, em São Paulo, foi uma tentativa de se instalar no Brasil uma indústria que ultrapassasse os clichês e lugares-comuns norte-americanos, pretendendo fazer um cinema de qualidade, especificamente um cinema como feito pelos europeus, mais especificamente os ingleses e italianos. Apesar dos esforços, a Vera Cruz fadou-se ao fracasso, devido ao encarecimento de suas produções, que eram feitas em estúdio e demandavam uma infraestrutura de maior porte.

Apesar de reconhecer alguns avanços, como, por exemplo, um melhor aperfeiçoamento técnico na produção dos filmes devido à importação de técnicos ingleses e italianos, ao menos dois problemas foram apontados, pela crítica e pelos cineastas do Cinema Novo, nas intenções da Vera Cruz: o alto custo de seus filmes inviabilizava um cinema mais popular, sem prender-se à colonização do mercado e o fato do excesso de pessoas de fora fazendo parte do processo de produção dos filmes nacionais, o que implicava, segundo tais cineastas, num desconhecimento, por parte dessas pessoas, da cultura e das necessidades brasileiras. Essa era, portanto, uma fórmula negada pelos cinemanovistas; para eles, fazer filmes nos moldes da Vera Cruz estava fora de cogitação.

Como já analisamos no item anterior, o Cinema Novo foi uma estética comprometida com os problemas sociais do país, cuja pano de fundo narrativo sempre abordava questões relacionadas à situação de colonização da nossa cultura e o subdesenvolvimento do Brasil.

Desse modo, o Cinema Novo respondia ao menos a duas demandas da crítica da época: era a viabilidade de um cinema de baixo custo (visto que os filmes da Atlântica e Vera Cruz possuíam custos altíssimos) e uma estética crítica, atenta com os problemas sociais e com a mudança do *status quo* (em resposta às estéticas alienantes das chanchadas).

A Vera Cruz representava, nesse sentido, o que deveria ser evitado em termos de fazer cinematográfico na visão dos cinemanovistas: evitar os altos custos e fazer um cinema nacional, porta-voz dos problemas brasileiros, sem exotismos. Interessava aos cinemanovistas a questão de ultrapassar a dependência colonial e fazer um cinema barato, mas que fosse capaz de ser atuante, capaz de promover mudanças sociais, desalienar a burguesia e as camadas da classe média que por muito tempo foram moldadas pelas estéticas reprodutoras do *american way of life*.

A década de 1970 testemunhou o que se chamou de “porno-chanchada”, uma espécie de adaptação das chanchadas com doses de erotismo (não explícito, devido não só à censura política, mas de costumes), visando alcançar um público maior de bilheteria. Por não apresentar maiores inovações que a diferencie dentro do quadro estético da produção cinematográfica brasileira, nossa análise a respeito da porno-chanchada é mais breve e sucinta.

O que neste item chamamos de “anos de ouro” corresponde ao período em que o cinema nacional logrou um enorme sucesso de bilheteria, com os filmes apresentados entre 1971 – quando as porno-chanchadas trouxeram um grande público para o cinema nacional – e 1987, como apenas uma distinção para marcar o período seguinte, denominado de “anos de chumbo”, quando, no Governo Collor, todos os financiamentos estatais voltados para o fomento da produção do cinema nacional foram retirados, o que ocasionou uma queda drástica na produção de filmes no país, resumindo-se a três por ano. Já a “retomada” consiste num novo fôlego, possibilitado pelo retorno das políticas estatais voltadas para o financiamento público da produção nacional.

O Cinema de Retomada, como talvez possa sugerir, não é o surgimento de uma nova escola para o cinema nacional, de uma inovação estética, nem uma espécie de manifesto reivindicador para a produção cinematográfica do país. Trata-se, antes, de um novo fôlego, dentro da história da cinematografia brasileira, surgido em meados da década de 1990, após um acentuado período de crise, que atingiu os longas-metragens, uma vez que a produção de curtas não foi quase afetada. O Cinema de Retomada é compreendido como o cinema nacional produzido entre 1995 e 2002, período sob a vigência da Lei do Audiovisual, instituída ainda no governo de Fernando Henrique Cardoso.

Poucos países não precisaram de intervenção financeira estatal para pôr em execução uma produção cinematográfica. No que se refere ao cinema nacional, sempre vivemos com um complexo de tutela que se traduzia pela constante necessidade de um financiamento que pudesse tornar viáveis nossos filmes. Até o advento da medida provisória que pôs fim ao Ministério da Cultura, o financiamento estatal tornava possível a realização das produções brasileiras. O presidente Fernando Collor de Mello, via Medida Provisória, pôs fim ao ciclo Embrafilme, órgão responsável pelo financiamento, co-produção e distribuição de filmes, através da extinção do Ministério da Cultura. O papel da Embrafilme até então era decisivo na produção fílmica nacional, uma vez que ela garantia os recursos necessários à realização dos filmes. Além da Embrafilme, outro órgão extinto com a referida medida foi o Concine, responsável pelas normas e fiscalização da produção e consumo no cinema nacional, com políticas voltadas à proteção do cinema nacional frente à crescente influência do cinema estrangeiro – a exemplo do sistema de cotas para a exibição.

À época que antecedia a medida provisória, o modelo de tutela da *Embrafilme* há muito já vinha sendo criticado, devido às queixas de ingerência (mal uso dos recursos, concentração dos recursos nas mãos de cineastas já consagrados) por partes dos que dirigiam esses órgãos. Toda essa crítica direcionada ao órgão, aliada às novas demandas neoliberais da conjuntura da época, devido à adesão do projeto de Collor ao neoliberalismo, fez com que o fim da *Embrafilme* fosse esperado pela classe de cineastas, críticos e todos aqueles que faziam ou viviam de cinema.

A adesão do país ao projeto neoliberal fez com que o Estado olhasse com desconfiança a tutela que exercia sobre o cinema, o que fez com que o financiamento do cinema nacional não fosse mais visto como uma questão de estado, mas de mercado.

A “Retomada” e o retorno do financiamento estatal na produção nacional fazem com que o cinema seja não só uma questão de Estado – por conta das políticas de fomento –, mas também de mercado, uma vez que o apoio estatal não impede um alinhamento das grandes produtoras com as demandas do mercado, em suas condições de produção, distribuição e consumo. Na retomada, o cinema nacional internacionaliza-se, ganha prêmios internacionais e tem indicações para o Oscar, num sintoma de que ele está alinhado com as tendências mundiais e de mercado.

O que vai marcar a retomada é a volta das produções que envolvem as altas cifras, a participação de dinheiro público na produção de filmes nacionais, o envolvimento de um complexo sistema de produção e distribuição e um grande público consumidor, principalmente

devido ao suporte televisivo concedidos a muitos dos filmes, o que, conseqüentemente, contribui para um consumo massivo de tais filmes.

O fato de um filme ter tido um meio de divulgação televisivo, nesse sentido, é muito importante por, pelo menos, três pontos: a) prolonga as possibilidades de lucros gerados por determinado filme, advindos dos patrocínios televisivos, mesmo quando este filme já não está em cartaz no cinema, b) promove uma espécie de mistura – ou hibridização - de gêneros, uma vez que se torna muito tênue a fronteira que separa o que é produção cinematográfica do que é produção televisiva, c) alcança um público bem maior que a simples exibição do filme no cinema conseguiria.

4. O NORDESTE EM “O AUTO DA COMPADECIDA” E “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL”.

4.1. O Nordeste em O Auto da Compadecida: do elogio à depreciação da cultura nordestina.

(...) A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição deoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido. (Bhabha, 2005, p. 105)

Neste último capítulo, analisaremos como o Nordeste é representado nos filmes *O Auto da Compadecida*, adaptação da peça homônima de Ariano Suassuna, feita pelo cineasta pernambucano Guel Arraes e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, dirigido pelo cineasta baiano Glauber Rocha. Buscamos também apontar em que momentos as narrativas se distanciam ou mesmo se aproximam ao representar o Nordeste e sua cultura. Escolhemos fazer nossa análise separadamente, privilegiando, no primeiro momento, o filme de Guel Arraes pelo fato de ele trazer em si abordagens mais problemáticas – mais tradicional, essencialista -, em torno da representação do Nordeste, e para, adiante, fazermos o contraponto com a abordagem do Nordeste feita pelo filme de Glauber Rocha.

A sinopse do filme “O Auto da Compadecida” que consta no sítio da Globo Filmes resume da seguinte forma a adaptação da obra de Ariano Suassuna feita pelo pernambucano Guel Arraes:

No vilarejo de Taperoá, sertão da Paraíba, João Grilo (Matheus Nachtergaele) e Chicó (Selton Mello), dois nordestinos sem eira nem beira, andam pelas ruas anunciando A Paixão de Cristo, "o filme mais arretado do mundo". A sessão é um sucesso, eles conseguem alguns trocados, mas a luta pela sobrevivência continua. João Grilo e Chicó preparam inúmeros planos para conseguir um pouco de dinheiro. Novos desafios vão surgindo, provocando mais confusões armadas pela esperteza de João Grilo, sempre em parceria com Chicó, mas a chegada da bela Rosinha (Virgínia Cavendish), filha de Antonio Moraes (Paulo Goulart), desperta a paixão de Chicó, e ciúmes do cabo Setenta (Aramis Trindade). Os planos da dupla, que envolvem o casamento entre Chicó e Rosinha e a posse de uma porca de barro recheada de dinheiro, são interrompidos pela chegada do cangaceiro Severino (marco Nanini) e a morte de João Grilo. Todos os mortos reencontram-se no Juízo Final, onde serão julgados no Tribunal das Almas por um Jesus negro (Maurício Gonçalves) e pelo diabo (Luís Melo). O destino de cada um deles será decidido pela aparição de Nossa Senhora,

a Compadecida (Fernanda Montenegro) e traz um final surpreendente, principalmente para João Grilo⁴.

Em outro sítio, agora da Rede Globo, dedicado ao acervo memorialístico da emissora, ao narrar sobre a microssérie que posteriormente deu origem ao filme, registra como se deu o nascimento do filme e os prêmios recebidos:

O filme é baseado na peça teatral homônima de Ariano Suassuna, uma comédia que mistura regionalismos e religiosidade, fazendo referência à pobreza e à vida sofrida dos habitantes do Nordeste. Primeiro exibida como uma microssérie em quatro episódios na Rede Globo, foi reeditada e levada às telas de cinema, contabilizando mais de dois milhões de espectadores, um marco para os padrões brasileiros. Como filme, recebeu quatro prêmios no Grande Prêmio Cinema Brasil e o prêmio do júri popular do Festival de Cinema Brasileiro de Miami. Entre os destaques do elenco estão Fernanda Montenegro como a Nossa Senhora, Marco Nanini como o Cangaceiro Severino, Lima Duarte como o Bispo e Rogério Cardoso como o Padre João.⁵

Lançado em 2000, com a co-produção da Globo Filmes e distribuição da Columbia Tristar, “O auto da Compadecida” surge, antes, como sendo um suposto porta voz da cultura nordestina, incorporando em sua narrativa elementos historicamente apontados como próprios, típicos dessa cultura: a aridez do seu clima, mandonismo local (que se traduz na figura de um coronel), pessoas comuns que levam a vida sobrevivendo de maneira astuciosa, portadoras de um saber popular quase picaresco, o banditismo (traduzido na figura de cangaceiros e jagunços), sotaques carregados de marcas linguísticas prontamente identificáveis, além de outros elementos considerados, pelo senso comum, como típicos da região nordeste.

A respeito da segunda citação, a da Rede Globo, ao menos duas observações se impõem: a) O espaço representado no filme é tomado em sua generalização – a apresentação da Rede Globo fala em “uma comédia que mistura regionalismos e religiosidade, fazendo referência à pobreza e à vida sofrida dos habitantes do **Nordeste**” (Grifo Nosso), e não Taperoá, Paraíba, local onde o filme foi ambientado; b) a região é apresentada como um local hostil, uma vez que a narrativa, usando regionalismos e religiosidades, apresenta o Nordeste como o habitat de pessoas pobres e sofridas. Estas primeiras observações indicam, antes mesmo de uma análise mais aprofundada do filme, o caminho sob o qual a narrativa fílmica se debruça; um caminho permeado de visões estereotipadas e generalizadoras a respeito da região nordeste.

⁴ GLOBOFILMES. Disponível em <<http://globofilmes.globo.com/GloboFilmes/Site/0,,GFF41-5402,00-O+AUTO+DA+COMPADECIDA.html>>. Acesso em 10 mai.2010

⁵ MEMÓRIA GLOBO. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-240252,00.html>>. Acesso em 10 mai.2010.

Ao dizer que o filme usa “regionalismos” e “religiosidades” para falar da vida pobre e sofridas das pessoas dessa região, a apresentação feita pelo site mostra que o filme já antecipa que sua narrativa será norteadada pelos velhos clichês que buscam associar o Nordeste como o *locus* da pobreza, da hostilidade, aridez, e miserabilidade. Essas imagens são agenciadas ao longo da narrativa, e mostraremos, neste último capítulo, o *modus operandi* dessa representação estereotipada da região Nordeste.

Um outro ponto merecedor de uma observação ainda na apresentação que o sitio faz ao filme tem a ver com a quantidade e qualidade de prêmios que o mesmo recebeu e, ao mesmo tempo, com o número de telespectadores que assistiram a adaptação narrativa do auto Suassuniano por Guel Arraes.

A postura ambígua adotada nas concepções sobre identidade ou cultura nordestina veiculadas no filme pode guardar em si armadilhas conceituais que, sob a máscara do elogio ao popular ou ao caráter da identidade nordestina, pode não passar de um reforço, de um endossador a uma ideologia dominante. No filme de Guel Arraes detectamos diversas ambigüidades que servem ao mesmo tempo como elemento para mascarar a negatividade na abordagem do conceito, quanto de endossador à ideologia de base oligárquica.

O fio condutor do filme *O Auto da Compadecida* é uma narrativa de tom cômico que, em cada cena que desfila na tela, leva o leitor ao riso. É um desfilar de situações engraçadas vivenciadas pelos personagens principais – João Grilo e Chico – que agencia um arquivo de imagens acerca da região. O riso, no caso do filme em análise, aparece de forma ambígua na narrativa: oscila entre o riso bakhtiniano que questiona a formalidade do discurso oficial e o riso ingênuo, mero instrumento de uma relação passiva, onde o espectador apenas rir, sem questionar o que vê – tamanha é a velocidade das imagens que desfilam em sua frente. Há o riso questionador e o riso ingênuo, que, possivelmente afasta o espectador de um possível diálogo crítico com a narrativa. A ambigüidade do riso que nasce do desfilar das imagens na tela do cinema aponta para uma outra ambigüidade, a qual chamamos aqui de “elogio depreciativo”.

O *elogio depreciativo* se traduz pela equação resultante do riso questionador e do riso alienador, nos seguintes termos: há uma espécie de elogio da cultura nordestina quando o personagem Chicó, por exemplo, numa espécie de astúcia da inteligência, mostra como se relaciona com os poderes estabelecidos, sempre levando a melhor através de sua esperteza quase pícara. Como exemplo desse tipo de riso, podemos lembrar da cena em que Chicó usa de sua astúcia para enganar o cangaceiro Severino. Ao tentar se livrar, mais uma vez, das confusões em que se metia, o protagonista garante ao cangaceiro Severino possuir uma flauta que

ressuscita quem morre, o que faz com que o cangaceiro, querendo realmente comprovar o fato, atire em si mesmo esperando a sua ressuscitação com a ajuda da flauta supostamente mágica

Em contrapartida, há uma depreciação dessa mesma cultura quando o riso alienador é provocado através de cenas-clichês que reforçam os estereótipos acerca da cultura nordestina, como na veiculação de cenas que mostram uma polícia impotente diante das barbaridades dos Cangaceiros, denotando aí uma ideia da região como uma terra sem lei.

Seja como for, observamos que o riso é o fio condutor de toda a narrativa, porém, de forma evidente, esse riso se corporifica de maneira muito ambígua e resulta num conjunto de imagens que reforça clichês e estereótipos sobre o Nordeste, uma vez que o riso provocado pelas imagens-clichês esvazia a positividade provocada pelo riso bakhtiniano, apagando-o em nome do reforço dos clichês.

O início da narrativa fílmica já se dá com um desfile de imagens provocadoras de uma comicidade ingênua, gratuita, que reforça o estereótipo do nordestino sofredor, raquítico e desnutrido: na cena em que a personagem Dora – tratada por Dona Dora, por João Grilo e Chico, mostra uma preocupação com a sua cachorra, que não quer comer e parece estar “fastiada”. O elemento cômico situa-se justamente no momento em que Dora relata a João Grilo, a partir de agora, J.G. e Chicó, quais foram as últimas refeições feitas pela cachorra:

DORA - De manhã cedo comeu só um ‘cuscuzinho’ com leite, um ‘tantinho’ assim de macaxeira e um tiquinho de galinha guisada. Quando foi de dez horas, comeu uma tigelinha de papa”.

A forma como esse relato ocorre é acompanhada por um “eco” produzido por J.G. e Chico, eco este que denota a vontade dos personagens de estarem no lugar da cachorra, Bolinha, para usufruir de alimento tão digno. Ante a retirada de Dora do espaço onde os quatro se encontravam – J.G., Chicó, Dora e a cachorra Bolinha, eles trocam a sua comida pela da cachorra, o que faz com que o animal comece a passar mal, fato explicado por João Grilo da seguinte forma:

JOÃO GRILO: Para quem só come filé, nossa gororoba é veneno!.

Aqui temos o reforço de uma ideia de que a comida do cachorro é melhor que a do ser humano, tese que vai ao encontro da ideia colocada na sinopse do filme, feita pela produtora do mesmo, ao dizer que a narrativa se compromete em mostrar a miserabilidade do homem do

Nordeste. A cena provoca o riso em função de como a situação é retratada; os personagens desejando estar no lugar da cachorra, seguido da cena em que a cachorra passa mal, por ter comido a comida de Chicó e J.G. Embora engraçada, a cena produz uma depreciação a respeito da dignidade do homem nordestino, quando este, movido pela fome e pelo desejo de comer algo nobre – o prato da cachorra era bife passado na manteiga – aceita comer o que era do cachorro.

Contrabalançando com a depreciação do homem nordestino, temos um suposto elogio dessa cultura traduzido na cena em que JG e Chicó tentam convencer o Padre João a benzer, a mando de Dora, a cachorra supostamente envenenada pela comida deles. A maneira como Chicó dialoga com o padre, na tentativa de convencê-lo a benzer a cachorra, já diante de várias recusas deste, chama a atenção pela criticidade do discurso de JG e Chicó: diante da negativa do Padre em benzer a cachorra, ao afirmar que não a benzia “de jeito nenhum”, Chicó, interpela o padre, dizendo:

CHICÓ: Mas Padre, não vejo nada demais o senhor benzer o bicho!

Astutamente, demonstrando uma aparente visão crítica, João Grilo questiona:

JOÃO GRILO - No dia em que chegou o motor novo do Major Antônio Moraes o senhor não benzeu?

PADRE - Motor é diferente, é coisa que todo mundo benze, mas cachorro eu nunca ouvi falar”.

O tom irônico dessa cena desemboca numa comicidade que demonstra certa ambiguidade na forma de representar o Nordeste: ao mesmo tempo em que seu povo possui uma inteligência astuta, de improviso, as formas de mandonismo local – o major Antônio Moraes, são as forças imperantes nessa geografia. Este fato associa o espaço ao espaço da terra sem lei, onde quem manda é quem tem mais influência, mais poder. Logo, a primeira cena de criticidade é contraposta com a cena de passividade diante do poder de Antônio Moraes.

Ao ser avisado por J.G. que a cachorra pertence a Antônio Moraes, o Padre, prontamente esquece sua resistência em benzê-la e resolve mostrar uma certa “compaixão” pela situação, ao ponto de dizer que não vê “mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus”. O padre foi vencido pela astúcia de J.G. e Chicó que, mesmo não detendo o saber acadêmico, são apontados como detentores de uma forma particular de inteligência: aquela inteligência que nasce do improviso, do raciocínio pragmático, de fácil assimilação, sem complexidade em sua

estrutura. Uma equação de resolução rápida (ora, se eu digo que a cachorra é do Major Moraes, logo ele vai aceitar benzê-la, pois além de o temer, deve favores a este). Aqui vemos um reforço do estereótipo de inteligência do homem nordestino: pragmática, astuta, improvisada.

A figura do Major Moraes representa uma das formas de corporificação do mandonismo local. O Major é o sujeito viril, residente em outra cidade, detentor de uma voz imponente, alto, que passa medo por reunir os atributos que lhe foram historicamente associados: riqueza, poder, influencia e crueldade no caráter. Ao chegar à cidade, indo visitar o padeiro Eurico, esposo de Dora, Major Moraes é por este recebido festivamente e de maneira bajulada, mostrando, inclusive, o seu desrespeito pela cidadezinha do padeiro:

EURICO: Major Antônio Moraes! Há quanto não aparece em nossa cidade!

MAJOR ANTÔNIO MORAIS - Isso aqui está pior que merda de gato, só venho por obrigação.

Essa agressão a sua cidade não surpreende o Padeiro que ainda assim recebe o Major de maneira bajulativa: “ - A que devemos a honra?”. Esta cena é sintomática de uma visão que se tem de que a lei é feita por aquele que tem dinheiro e exerce influência, desembocando numa visão da região como uma espécie de *Nordeste-Terra-de-ninguém*. A perpetuação desse tipo de poder é mostrada na cena seguinte, quando o Padre, achando que estava se referindo à cachorra de Antônio Moraes, ao chamá-la de “ser de baixa qualidade”, é repellido pelo Major, que falava de sua filha e não da cachorra, exige respeito dele, por se tratar de um herdeiro dos Noronhas, “de gente que veio das caravelas”. Há aqui a visão de que o poder é exercido numa espécie de mandonismo local e não passa por um revezamento, sendo este perpétuo.

Outra questão abordada no filme, que supostamente surge como uma característica do Nordeste e sua gente é a questão da honra ultrajada. A necessidade de se manter uma honra impecável, ideal, que não aceite desvios é uma necessidade constante no filme. Vicentão, o amante de Dora, é o sujeito viril, bravo, corajoso, cuja fama principal é ter eliminado cruelmente vários adversários. Apesar de ser amante, não admite que outro homem, a não ser o esposo de Dora, o padeiro, aproxime-se dela, não admite que sua honra seja ultrajada. O Major Moraes, ao se dar conta que sua filha Rosinha, residente no Recife, está ficando moça, não permite que ela volte para lá sem ser casada, uma forma de proteger a honra. Seu pai ordena-lhe que arrume um homem que seja doutor e valente para casar-se e assim proteger a honra.

Diante dos planos do pai, Rosinha o alerta para o fato de ela não gostar de ninguém, o que, na visão dela, impossibilitaria seu casamento, como assim queria o pai. Prontamente o pai a repele, dizendo que com o tempo ela se acostumaria a acabaria gostando da pessoa

escolhida (escolhida desde que fosse valente e doutor). Essa maneira de mostrar as formas de sociabilidades do homem nordestino, de proteger a honra a qualquer custo, de promover casamentos arranjados, baseado ainda na política do dote reforça um estereótipo costumeiro no meio daqueles que discutem a cultura nordestina: o estereótipo de que é uma cultura baseada em tradições, uma cultura da repetição sem recriação, prenhe de formas de sociabilidade arcaicas.

Uma das imagens que traduz esse ideal de que a cultura do Nordeste é uma cultura da perpetuação, da repetição das tradições é notada através da representação do dote que a bisavó de Rosinha deixou para ela. O dote é guardado numa porquinha de argila, de Rosa, nome recebido pela bisavó de Rosinha, cujo nome era Rosa também. A perpetuação da tradição está representada de maneira evidente nesses personagens, na bisavó, na porca e na bisneta, todas “Rosas”.

. Em relação ao modo de se relacionar com o sagrado, a narrativa também apresenta uma visão ambígua: por um lado, o lugar sagrado considerado a morada de Deus, a Igreja, é apresentado como um lugar vendido, que se rende a interesses escusos, visando sempre algum tipo de vantagem para os seus representantes, o Padre e o Bispo.

O Padre só aceitou benzer e, posteriormente, enterrar a cachorra de Dora em latim porque J.G. havia lhe prometido vantagens. A Igreja se apresenta como oportunista, clientelista e interesseira, lugar onde Deus está relegado a segundo plano, tendo, no primeiro plano, a veneração pelo Major Antônio Morais ou outros que convenham aos interesses escusos de seus membros. Essa visão do espaço sagrado como um espaço corrompido e supersticioso funciona como um reforço ao ideário de que a religiosidade nordestina é uma religiosidade que está a serviço das forças de mandonismo local e impregnada de superstições (vale ressaltar que tanto o Padre como o Bispo cedem a vontade de J.G. em benzer e enterrar a cachorra por acreditarem que ela deixou um testamento registrado em cartório no qual dedicava alguns contos de réis à Paróquia, ao Padre e à pessoa do Bispo).

No filme de Guel Arraes, a polícia, antes de ser uma força do governo presente na cidade para manter a ordem e fazer a lei se cumprir, está a serviço de interesses pessoais tanto do Cabo Setenta (sujeito que comanda as forças policiais da cidade, que sempre se refere a si mesmo como “autoridade”), da Igreja (que, por possuir relações de troca de favores com a polícia tem uma segurança particular desta, em suas missas) e do Major Antônio Morais.

A presença da ordem corporificada na polícia é apenas aparente, pois ela, em si, além de não garantir nem se fazer cumprir a ordem – quando os cangaceiros invadem a cidade a tropa foge, ela própria transgride a própria ordem, como vemos na cena do duelo entre

Vicentão, Cabo Setenta e Chicó pela conquista da filha do Major Antônio de Moraes, Rosinha. O representante da lei, o cabo Setenta, de arma em punho, no meio da rua, duelando pela mão de uma moça, como se fazia nos tempos dos cavaleiros medievais.

Essa maneira ambígua de se conceber a polícia no filme é, na verdade, uma espécie de “elogio depreciativo”: neutraliza-se o sentido *positivo* outorgado num primeiro momento – traduzido pela presença da ordem e lei na cidade, e se perpetua a estereotipação do discurso da terra sem lei, a partir da evidenciação do pólo negativo. Elogia-se a polícia como elemento da ordem e do progresso, mas o que se sobressai mesmo é seu lado truculento, de desordem, de relações clientelistas estabelecidas, o que, na perspectiva dessa ideologia, vai redundar na impossibilidade de a polícia fazer parte do ambiente sertanejo, justificando, a partir daí, a necessidade do retorno da mão do coronel, cujo poder todos respeita. Nesse sentido, essa função ambígua do “elogio depreciativo” conferido à polícia configura-se, na verdade, como um endosso da negação da interferência estatal e na necessidade de se restabelecer a ordem anterior à presença do Estado, recuperar a era do “mandonismo local”.

Outra forma de mandonismo local ressaltada na narrativa fílmica ganha corpo na figura do cangaceiro, cognominado de Severino. Severino aparece sorrateiramente na cidade, travestido de mendigo, com a finalidade de verificar se havia alguma força policial na cidade. Ao também constatar que ninguém na cidade foi capaz de lhe oferecer uma esmola, ele atribui a esse fato a ira que ele sente do povo da cidade.

O cangaço é semanticamente *zoomorfixado*, os cangaceiros são vistos como loucos, animais, e percebidos como causa dos desequilíbrios, e não como consequência das relações de exploração e dominação. Severino é um dilacerado fisicamente. Sua aparência assemelha-se mais a de um animal ou, no mínimo, um louco.

A complexidade que perpassa a representação da figura do cangaceiro no filme não ultrapassa o esquema reducionista ordem/desordem, civilização/barbárie, bem/mal. Ao analisar a representação do cangaceiro nas obras de Rêgo, para Farias, os personagens “tendem a contrapor a imagem rohinhoodiana e quixotesca do cangaceiro que compõe a história pretérita do Nordeste à figura do cangaceiro tematizado no presente contextual.” (Farias, 2006, p. 194).

Aqui no filme, essa relação também se dá de forma evidente: ambigualmente representado, o cangaceiro, no primeiro caso é semantizado como o justiceiro que vinga os pobres e oprimidos, num segundo momento surge como um sanguinário cruel. É Severino que questiona, num primeiro momento, a usura dos membros da Igreja e o caráter dos endinheirados da cidade, porém é ele também que se põe como um sanguinário sem causa, disseminador do terror em Taperoá.

Podemos perceber, nesse sentido, que Severino e seu bando reforçam um ideário de medievalização da cultura nordestina, tão em voga em obras de Ariano Suassuna, autor da peça que deu origem a adaptação de Guel Arraes. Os cangaceiros são remetidos miticamente a um universo medievalizado onde parecem mais personagens de romances de cavalarias, que precisamente resultado de contradições históricas de um contexto de exclusão social e relações de poder.

Há um esvaziamento histórico das causas que originaram a figura do cangaceiro e um reforço à sua imagem como sujeito medieval, deslocado historicamente das condições de produção do contexto de exploração no ambiente nordestino.

Em sua análise a respeito da figura do cangaceiro e sua medievalização nos romances de Suassuna, Farias aponta que essa medievalização do cangaço ocorre

em detrimento do desnudamento das causas sociais que presidem as condições de vida do dominado no cangaço, esse deslocamento contextual reafirma os valores da civilização cristã ocidental, sustentáculo da classe dominante. [...] Essa assimilação medievalizante feita pelo imaginário popular contribui para acentuar a percepção ambígua que se tem na figura do cangaceiro no universo rural. (Farias, 2006, p. 200).

Mais uma vez estamos diante do esvaziamento das contingências históricas que desobrigam o filme de analisar criticamente as relações de poder no universo rural e acaba por respaldar valores numa perspectiva etnocêntrica, segundo a qual, os valores da cultura oligárquica são tomados como “régua” para medir as manifestações do universo rural sertanejo.

A partir do imbricamento de todas essas situações, a imagem pública do cangaceiro vai sendo contaminada de traços negativos e positivos, impossibilitando de imediato uma nítida distinção entre o que se aceita como “bom” e o que se condena como “mau” (Farias, 2006, p. 200).

Nessa perspectiva, através do processo ambíguo de representação, baseado no “elogio depreciativo”, a semantização positiva do cangaceiro (cavaleiro) é esvaziada em nome de uma pejorativação (assassinos cruéis), a qual será tomada como a verdadeira e endossará a visão da narrativa fílmica sobre a ideologia oligárquica. Esse esvaziamento, mais uma vez, inocenta aqueles que são diretamente responsáveis pelo estado de coisas em que se encontra o sertão e relega ao mítico, ao metafísico as possibilidades de explicação histórica.

A presença do cangaceiro dá-se, nesse sentido de maneira mítica e medievalizada, “quase nunca lhe é delegada a voz. Também não se apresenta envolto no tecido das composições socioeconômicas e políticas que presidem à ordem coronelista. [...] não se afigura

como defensor do oprimido”. (Farias, 2006, p. 449). O cangaceiro, tal qual percebido por Farias ao analisar a medievalização do Nordeste nas obras de Ariano Suassuna, é

algumas vezes, focalizado em ações concretas e combates sangrentos, estes nunca decorrem, como acontece nos romances de José Lins, da necessidade de enfrentar a árdua luta pela sobrevivência no meio adverso do sertão. As raras referências a combates com a polícia e a invasões a cidades servem antes para emoldurar o seu retrato de protagonista de livro de cavalaria do que para caracterizá-lo como sujeito efetivo da história cruenta do Nordeste. (FARIAS, 2006, p. 449).

O processo medievalizante suassuniano, transposto para a narrativa fílmica, portanto, opera uma nobilitação e romantização da história das classes oprimidas, a partir do mascaramento das relações de opressão e exploração no universo sertanejo, esvaziando e minimizando a violência do processo histórico brasileiro e as relações de expropriação e dominação na estrutura oligárquica no Nordeste. O Nordeste agora é uma grande novela de cavalaria permeada de cangaceiros-cavalheiros, beatos, santos-fidalgos e nobre reis-coronéis.

As análises dos elementos considerados típicos da cultura nordestina, presentes no filme de Guel Arraes, permitiram-nos ver o chão histórico sobre o qual se coloca a questão da representação do espaço regional e da apropriação da cultura popular pela erudita. Um dos projetos de Ariano Suassuna em sua concepção armorial de conceituar o Nordeste é a conciliação entre cultura popular e erudita, o que acaba promovendo uma espécie de apagamento das contingências históricas existentes entre elas, em prol de um retorno a um passado mítico permeado de cavalheiros, nobres e fidalgos.

Esta *nobilização* do Nordeste é fielmente transposta para o universo da narrativa fílmica, na medida em que há também uma tentativa de conciliar a cultura erudita com a cultura popular, esvaziando suas contingências históricas. A cultura erudita, representada por aqueles que pensaram o filme, que o rodaram, que o traduziram para a linguagem “acessível do povo” é a porta-voz da cultura popular do Nordeste, falando por esta, mas sem lhe dar o direito de falar por si mesma.

4.2. O Nordeste em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: da cultura alienada à militante

Eu parti do texto poético. A origem de "Deus e o Diabo..." é uma língua metafórica, a literatura de cordel. No Nordeste, os cegos, nos circos, nas feiras, nos teatros populares, começam uma história cantando: eu vou lhes contar uma história que é de verdade e de imaginação, ou então que é

imaginação verdadeira. Toda minha formação foi feita nesse clima. A idéia do filme me veio espontaneamente.⁶

Glauber Rocha

O sítio oficial, mantido pela família de Glauber Rocha, dedicado à reunião de seu acervo, traz o seguinte comentário de Alberto Moravia a respeito de *Deus e O Diabo na Terra do Sol*:

O argumento de Deus e o Diabo na Terra do Sol é uma síntese de fatos e personagens históricos concretos (o cangaço e o mandonismo local dos coronéis no Nordeste, o beatismo ou misticismo de base milenarista, a literatura de Cordel, Lampião e Corisco, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, Antônio Conselheiro e Antônio Pernambucano (jagunço ou assassino de encomenda de Vitória da Conquista).

O vaqueiro Manuel se revolta contra a exploração de que é vítima por parte do coronel Moraes e mata-o durante uma briga. Foge com a esposa Rosa da perseguição dos jagunços e acaba se integrando aos seguidores do beato Sebastião, no lugar sagrado de Monte Santo, que promete a prosperidade e o fim dos sofrimentos através do retorno a um catolicismo místico e ritual. Ao presenciar o sacrifício de uma criança, Rosa mata o beato. Ao mesmo tempo, o matador de aluguel Antônio das Mortes, a serviço dos coronéis latifundiários e da Igreja Católica, extermina os seguidores do beato. Em nova fuga, Manoel e Rosa se juntam a Corisco, o diabo loiro, companheiro de Lampião que sobreviveu ao massacre do bando. Antônio das Mortes persegue de forma implacável e termina por matar e degolar Corisco, seguindo-se nova fuga de Manoel e Rosa, desta vez em direção ao mar.⁷

O Filme dirigido por *Glauber*, levando em conta a sinopse que consta no sítio dedicado à reunião de seu acervo, antecipa de maneira clara, as pretensões do mesmo em relação a sua abordagem do Nordeste e sua cultura. Aqui, os mesmos “motivos” presentes no *Auto da Compadecida* desfilam na narrativa de Glauber de forma indubitável: o cangaço, mandonismo local, coronelismo, religiosidade e misticismos, etc. Enquanto que no *Auto*, percebemos uma espécie de *elogio depreciativo* que se traduz pela reiterada prática de se mostrar as “qualidades” do Nordeste reforçando seus estereótipos, no filme de Glauber, ainda que não tenhamos esse tipo de abordagem em torno do Nordeste, teremos uma ambiguidade na forma de retratar a região.

Tal ambiguidade, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, traduz-se pela necessidade que a narrativa tem de mostrar o potencial revolucionário da cultura nordestina, tornando-a uma

⁶ TEMPO GLAUBER: Disponível em <http://www.tempoglauber.com.br/f_deus.html> Acesso em 10 jun.2010.

⁷ TEMPO GLAUBER: Disponível em <http://www.tempoglauber.com.br/f_deus.html> Acesso em 10 jun.2010.

espécie de cultura da revolução, em oposição à situação de alienação a qual está submetida historicamente. A cultura é tomada em duas faces: a alienação – que envolve sua relação com o campo irracional como os misticismos religiosos, messianismos, subserviência; e seu potencial revolucionador. Há, nesse sentido, uma denúncia da situação de alienação a qual a cultura nordestina está submetida e a demonstração de que uma força inerente a essa cultura é capaz de potencializá-la em revolução.

Continuando o comentário no sítio oficial organizado e mantido pela família do cineasta, Moravia ressalta que

desde o momento em que Manuel se embrenha na caatinga e se junta ao bando dos fanáticos seguidores do Santo Sebastião -- um profeta negro que afirma que um dia o mar vai virar sertão e o sertão vai virar mar e que o sol choverá ouro e que, portanto, para provocar esse milagre, é preciso matar todos os que fazem o mal, isto é, principalmente os padres e as prostitutas --, desse momento em diante, o filme conta algo de muito moderno: as alucinações, as visões, as práticas e os modos de conduta aberrantes que a fome, a miséria e a ignorância podem inspirar num povo desesperado.

Em São Sebastião e seus seguidores, fome, ignorância e miséria fazem arder uma loucura que os impele até aos sacrifícios humanos; no cangaceiro Corisco, a cujo bando Manuel se junta depois que o Santo Sebastião e seu grupo são destruídos, fome, ignorância e miséria fomentam uma ferocidade insaciável, sistemática, demoníaca.⁸

Deus e o Diabo na Terra do Sol é um dos filmes mais emblemáticos da cinematografia brasileira. Foi rodado no interior da Bahia e contou com trilha sonora de Heitor Villa Lobos. O filme tem início com a exibição de uma imagem que já faz parte do arquivo imagético da região Nordeste: o enquadramento de uma cabeça de gado em estado de decomposição. Acompanhando a cena, temos Manuel, que, em seu retorno para sua casa, encontra com um grupo de fanáticos liderados por Sebastião. Uma canção, sob roupagem de cordel, acompanha esse retorno de Manuel para casa e seu encontro com o grupo de Santo Sebastião:

Manuel e Rosa viviam no sertão.

Trabalhando a terra com as próprias mãos.

Até que um dia, pelo sim, pelo não.

Entrou na vida dele o Santo Sebastião.

⁸ TEMPO GLAUBER: Disponível em <http://www.tempoglauber.com.br/f_deus.html#quatro>. Acesso em 10 jun.2010.

Trazia bondade nos olhos.

Jesus Cristo no coração.

Ao chegar em casa, Manuel queixa-se da seca que toma conta da terra e conta à esposa que pretende fazer a partilha do gado com o Coronel Moraes. A cena da partilha se dá da seguinte maneira:

Manuel: Trouxe as vacas, mas morreram quatro.

Coronel Moraes: Beberam no açude do norte?

Manuel: Sim, senhor. Era onde tinha água. Foram mordidas de cobra. Trouxe doze vacas. Queria fazer a partilha para acertar as contas.

Coronel Moraes: Não tem conta pra acertar. As vacas que morreram eram todas suas.

Manuel: Mas, seu Moraes, as vacas tinham o ferro do senhor. Não pode ser logo as minhas que sou um homem pobre. Foi azar mas é verdade. As cobras morderam as do senhor.

Coronel Moraes: Já disse, está dito. A lei está comigo.

Manuel: Dá licença outra vez seu Moraes, mas que lei é essa?

Coronel Moraes: Quer discutir?

Manuel: Não senhor. Só estou querendo saber que lei é essa que não protege o que é meu.

Coronel Moraes: Já disse, está dito. Você não tem direito a vaca nenhuma.

Manuel: Mas seu Moraes, o senhor não pode tirar o que é meu.

Coronel Moraes: Está me chamando de ladrão?

Manuel: Quem ta falando é o senhor.

Coronel Moraes: Pra você aprender seu ordinário.

Esse é a cena que desencadeará a busca de Manuel por uma saída que lhe garanta ao menos uma sobrevivência, já que, ao ser humilhado e chicoteado pelo coronel, o vaqueiro acaba golpeando-o com seu facão e matando-o. A fuga da cena do crime funciona como a metáfora do início do processo de desalienação do vaqueiro, uma vez que agora, à margem das ordens de Coronel, passa a ser dono de sua vida, ainda que encontre outras hostilidades no seu percurso.

O vaqueiro descobre, nesse sentido, uma força dentro de si capaz de fazê-lo enfrentar todas as hostilidades que encontra: além de matar o Coronel, Manuel mata os jagunços do latifundiário e se envolve em uma série de “provações” ao longo da narrativa.

Em rota de fuga, Manuel vai, então, juntamente com Rosa, em busca do Santo Sebastião, que estava indo, com seu grupo de seguidores, em direção de Monte Santo, à procura de sua proteção.

Santo Sebastião: E o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão. O homem não pode ser escravo do homem. O homem tem que deixar as terras que não é dele, e buscar as terras verdes do céu. Quem é pobre, vai ficar rico do lado de Deus. E quem é rico, vai ficar pobre nas profundas do inferno. E nós, não vai ficar sozinho, porque meu irmão Jesus Cristo, mandou um anjo guerreiro com sua lança pra cortar as cabeças do inimigo.

Manuel: Estou condenado, mas tenho coragem. Trago minha força ao meu Santo pra libertar o meu povo.

Alheia a essa nova forma de alienação, que é a alienação provocada pelo fanatismo religioso do Santo Sebastião e seus seguidores – antes era a alienação provocada pela relação de subserviência com o Coronel Moraes, está Rosa, esposa de Manuel, que aparece como uma figura equilibrada, cética e passa todo o tempo alertando Manuel a não acreditar nas crendices e profecias do Beato.

Em sua tese que trata sobre o cangaço no Cinema Brasileiro, em um capítulo que aborda o “Cangaço de Glauber Rocha”, Vieira, enfatiza da seguinte maneira a presença do cangaço em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*:

A figura de Antônio das Mortes (Maurício do Valle) é apresentada ao espectador fazendo jus à sua fama, matando cangaceiros. Em seguida, ele encontra-se com autoridades locais, que lhe encomendam a morte do Santo Sebastião e seus seguidores. O grupo de fanáticos está desvirtuando seguidores religiosos da Igreja Católica e atrapalhando a política local. É necessário, tanto para a Igreja quando para o Poder Oficial, que esse tipo de movimento messiânico seja extinto. Para tanto, pagam uma boa quantia para Antônio fazer o serviço, que aceita o dinheiro, mesmo sabendo que estará condenado ao inferno (Vieira, 2007, p. 309)

Aqui, temos aquele mesmo arquivo imagético que foi recorrente no filme de Guel Arraes: o bandido (jagunço) e os interesses escusos que contaminam as instituições oficiais da região, nomeadamente a igreja e a política local.

Assim como em Arraes, nesta narrativa o Nordeste se prefigura também como uma terra sem lei, onde a lei é ditada/criada na proporção dos interesses dos que detém o poder. Continuando o episódio da representação do cangaço, no texto de Vieira:

Jurando em dez igrejas sem santo padroeiro. Antônio das Mortes, matador de cangaceiros, Manuel percorre, de joelhos, o caminho até Monte Santo com uma enorme pedra na cabeça, provando sua fidelidade ao Santo Sebastião. Depois de um árduo percurso, eles chegam ao altar do Santo e, influenciado por Sebastião, condena Rosa, chamando sua própria esposa de pecadora. Com uma criança em seus braços, Manuel dirige-se para o altar onde se encontra Sebastião, e a oferece ao Santo em forma de sacrifício. Rosa, que também está no altar, fica desolada e desacreditada da atitude do marido.

Sebastião sacrifica a criança e com o punhal sujo de sangue, faz uma cruz na testa de Rosa, pois somente será possível vingar a morte de Jesus Cristo e libertá-los do pecado através do derramamento de sangue dos inocentes. Sebastião deixa o punhal cair ao chão, Rosa o toma em suas mãos e apunhala o Santo Sebastião, matando-o. Neste momento, Antônio das Mortes chega ao Monte Santo e dispara sua espingarda contra os fanáticos, matando homens, mulheres e crianças. Seu acordo com as autoridades somente se concretizará após matar Sebastião e, chegando ao altar, percebe que Rosa já havia cumprido sua missão. Mesmo sem saber quem o matou, Antônio das Mortes assume a autoria do assassinato do Beato. Manuel e Rosa são levados pelo Cego Júlio para o grupo de Corisco (Vieira, 2007, p. 310).

A descrição dos eventos acima prefigura-se como um momento evidente da crítica à alienação e aos misticismos religiosos postos em cena na narrativa de Glauber. Percebemos um avanço gradativo, na narrativa, que leva os protagonistas a um processo de amadurecimento intelectual e histórico, que permite tirá-los da alienação rumo ao processo de conscientização. A fidelidade de Manuel pelo Santo Sebastião é o sintoma mais claro da subserviência do povo às premissas religiosas tão denunciadas por Glauber. O ato intempestivo de Rosa, constatado quando esta mata o Santo, surge como a força inerente ao povo, capaz de mudar o *status quo* vivenciado por ambos. Metaforicamente, Manuel simboliza a permanência, o atraso, a alienação, e Rosa surge como a força libertadora que subjaz à cultura nordestina.

Um outro momento em que a presença dos cangaceiros é o referente no filme, é descrito por Vieira:

Corisco (Othon Bastos), Dadá (Maria dos Humildes) e alguns cangaceiros estão num descampado, onde Corisco atira em alguns pobres sertanejos. Ele está cumprindo uma promessa feita ao Padre Cícero, não deixar pobre morrer de fome e, para isso, ele mesmo os mata. Corisco está revoltado devido à morte de Lampião, Maria Bonita e mais alguns cangaceiros em Angico.

Rosa, relutante, não pretende juntar-se ao bando do cangaceiro. Manuel, por sua vez, acredita ser essa sua única saída. Ao encontrar-se com Corisco, Manuel revela que o Santo Sebastião foi morto pelas tropas de Antônio das Mortes, o que deixa o cangaceiro mais inconformado. Cego Júlio acalma Corisco pedindo-lhe que tire o demônio do corpo e confirma a história de Manuel. Este, por sua vez, pede a Corisco para entrar para o cangaço, que o batiza com o nome de Satanás.

O pequeno bando de cangaceiros liderados por Corisco parte em direção a fazenda do Coronel Calazans, que é gente do Governo. Na fazenda, o bando vai à forra. Corisco violenta a mulher do Coronel e rouba-lhe jóias. Manuel se farta de bebida e comida e sob as ordens do chefe do bando, castra o dono da fazenda, antes de Corisco matá-lo a punhaladas. Manuel condena a atitude de Corisco, pois não se pode fazer justiça com o derramamento de sangue (Vieira, 2007, p. 311)

Uma reflexão importante a ser feita com base nesse episódio relaciona-se ao modo como os personagens convivem com o sagrado nos filmes: há uma espécie de convivência tácita e pragmática entre os seres humanos e os santos, sendo que esta convivência se dá nos moldes de um catolicismo arcaico: no *Auto da Compadecida*, a convivência entre humanos e os Santos – Padre Cícero, Jesus e a Compadecida se dá baseada na troca de interesses. Os santos são devotados porque fazem concessões aos humanos. Em ambos os filmes, humanos e santos elaboram “contratos tácitos” a todo o momento. Há momentos em que eles – os santos, se humanizam, como no caso do julgamento final dos humanos em *O Auto da Compadecida*.

A crença no sagrado, numa mistificação religiosa, é tomada como uma característica muito peculiar da cultura nordestina, sendo que todos, sem exceção, até o Diabo – que no *Auto da Compadecida* age com respeito em relação à *Compadecida*, acreditam e respeitam algum santo. De Chicó, Manuel, jagunços e cangaceiros, todos convivem pacificamente e subservientemente, embora *Chicó* e *João Grilo* num primeiro momento sugerirem uma não-subserviência - com o sagrado.

Finalizando a análise do cangaço em *Glauber Rocha*, ressaltamos, concordando com o raciocínio de Vieira, que o cineasta

faz uma nova leitura do movimento histórico do cangaço, em que a figura do cangaceiro não é o ponto central, mas um elemento a mais na situação social nordestina, que ainda engloba fanáticos religiosos, sertanejos e Coronéis. O contexto histórico também é renovado, pois as situações dramáticas de perseguição, cômicas e românticas, são substituídas por tragédias e conflitos, em que o banditismo e o fanatismo estão fortemente presentes, representados por Corisco, pelo Santo Sebastião e por Antônio das Mortes. Essas pessoas vivem um drama social causado principalmente pela seca e procuram de alguma forma uma saída para sua sobrevivência.

[...]

O cangaço, como fenômeno de rebeldia místico-anárquica surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não é situado. Dentro dessa perspectiva traçada por Glauber, o gênero ganha uma nova interpretação do cangaço pautada em dois pólos diferenciados. O filme, na sua primeira metade, apresenta o fanatismo religioso como sendo uma fuga para o sertanejo revoltado e, num segundo momento, o banditismo como sendo o braço armado dessa revolta. Nesse sentido, o contexto histórico do cangaço não é trabalhado conforme a veracidade dos fatos, mas na representatividade que esses fatos aglomeram. O fanatismo e o banditismo foram fenômenos históricos que aconteceram de fato. Aqui, no entanto, eles simbolizam caminhos diferentes dentro de uma estrutura social,

política e econômica. O filme está todo concentrado na discussão de processos e lutas que tiveram efetivamente lugar na história do Nordeste. No entanto, recusa a reconstituição precisa da aparência e abandona a idéia de que é necessário mostrar a evolução de fatos particulares tal como aconteceram no passado.

[...]

Esses personagens representam, cada um a seu modo, pequenos grupos sociais que sobrevivem numa cultura nordestina inflamada pela seca, pelo latifúndio e pelas injustiças sociais. Cada um desses grupos, ou personagens, tem uma realidade própria, baseada em aspectos específicos que compõem cada estrutura. (Vieira, 2007, p. 315-317)

Aparece, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o mesmo arquivo imagético da região Nordeste que ambientou o filme de Guel Arraes: um Nordeste hostil, cuja população subnutrida tenta sobreviver, o oportunismo de pessoas ligadas à religião, a atuação desenfreada dos cangaceiros, sendo que aqui a conotação é oposta ao filme de Arraes. Lá, o cangaceiro é o bandido social, o bárbaro. O que difere o surgimento dessas imagens em ambos os filmes é a forma de tratamento a que são relegadas: em Guel Arraes, as imagens confirmam um conjunto de estereótipos, ao serem conduzidas por uma comicidade ora crítica, ora alienante; em Glauber, esse conjunto de imagem serve como denúncia de uma situação de expropriação histórica a qual a região está relegada e a reivindicação de uma mudança desse *status quo*.

Segundo Albuquerque,

Deus e o Diabo na Terra do Sol já se inicia com as imagens clichês do sertão: a seca, o gado morto, o vaqueiro, o beato, seguido por homens e mulheres que rezam pedindo chuva, que pedem o milagre para o Senhor da Vida. A vida camponesa é representada pelo alheamento de Rosa e pelo delírio de Manuel. É uma vida parca, miserável, triste, vida de pessoas presas a relações de produção primitivas e a uma exploração violenta e discricionária (Albuquerque, 2001, p. 280).

A quebra desse clima já “naturalizado” que é o Nordeste, como o lugar da terra hostil, permeada de homens sofridos, coronéis, cangaceiros e outros tipos fora/acima-da-lei dá-se, no filme, quando Manuel toma consciência de sua situação de explorado e resolve esfaquear o patrão, funcionando assim este ato, como a metáfora do processo desalienante da cultura nordestina, que aponta para o rompimento da subserviência histórica a que esteve relegada a cultura. Mas Manuel sai de uma alienação para entrar em outra, sendo prontamente “esclarecido” por Rosa, sua esposa, para os perigos do misticismos.

Na análise de Albuquerque,

o derramamento de sangue traz a história para aquelas vidas que se viam precipitadas num movimento que pareciam não desejar. A perda de seu território, a quebra da rotina, levam Manoel a procurar outro sentido para

a vida, outro caminho, entre os seguidores do Beato Sebastião que se revela uma força opressiva, dominadora e alienante (Albuquerque, 2001, p. 281)

Nessa perspectiva, percebemos que Glauber dá uma “dose de ânimo” para a tomada de consciência da cultura nordestina. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* apresenta um caminho nítido na busca de potencializar a cultura popular, na tentativa de transformar o irracional, numa espécie de “impensado”, funcionando como uma arma de guerra contra o *status quo*.

Sub-repticiamente, há também a dicotomização entre o rural, o lugar da alienação, da crise epistemológica, e o urbano como o espaço da racionalidade. Essa ambiguidade na forma de representar o Nordeste é visível na representação da vida camponesa de Manoel e Rosa: quando do ato intempestivo de Manuel, ao esfaquear o coronel Moraes. Dessa ação, o que ocorre é uma perda de seu território etiológico e a necessidade de buscar um outro lugar seguro, um outro sentido para a vida, tendo, inclusive, aderido aos passos do beato Sebastião.

Definitivamente, como a própria Rosa, mulher de Manuel havia advertido, “o mundo mítico, o espaço sagrado construído pelo beato, embora incomode aos poderosos, não é a solução para a vida de Manuel”. Albuquerque observa que

embora reproduza uma visibilidade tradicional dos movimentos messiânicos, Glauber, deles extrai significados novos. Sebastião serve não só para denunciar as insânias do passado, mas a própria continuação destas no presente, porque ainda vivíamos no sertão a época dos mitos, dos santos e do sagrado. (Albuquerque, 2001, p. 282)

Nesse sentido, temos que toda forma de misticismo e messianismo é questionada pela narrativa e é relegada ao espaço da alienação popular. Mas esse misticismo e toda essa alienação guardam em si uma verdadeira potência, um impensado capaz de promover uma guerrilha cultural e reverter esse *status quo*, essa é a forma ambígua de representar o Nordeste e sua cultura no filme de Glauber.

Antônio das Mortes, personagem enigmático do filme, apresenta-se como a figura desestruturadora. Ele obriga um novo derramamento de sangue, agora assumido por Rosa. A metáfora usada para a tomada de consciência, pra fazer brotar a força intempestiva dessa cultura encontra-se no final do filme, quando Manuel corre para o mar. Tal mudança, que dá corpo à revolução esperada, encontra-se no mar, na cidade, espaço da guerrilha.

Esta ambiguidade se manifesta na narrativa glauberiana da seguinte forma: ao mesmo tempo em que ele vê a cultura como elemento potente, provocador de rupturas, considera-a atrasada, alienada e necessitada de um porta-voz que fale em seu nome. Essa contradição só é vista com a ajuda das ferramentas teóricas que temos hoje, as quais nos permitem abordar a cultura popular do Nordeste a partir de um viés que não seja pautado numa dicotomia reducionista baseada no binômio alienação/servilidade. Na ambiência dos anos 60, momento em que tais ideias se esboçavam, a visibilização de tal ambiguidade talvez não fosse tão perceptível, ou mesmo importante, já que havia todo um “cânone” crítico cultural que dava esse aval às abordagens sobre a cultura popular.

Havia uma urgência, por parte dos intelectuais em do Cinema Novo, de um engajamento militante que buscasse dar voz ao periférico. Lembramos aqui dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, um projeto cultural que visava a desalienar as massas e a potencializar a cultura com uma força intempestiva, de onde Glauber confessa ter sofrido uma certa influência:

Em Deus e o Diabo, o ‘programa intelectual’ estava na minha euforia de então, diretamente derivada daquele momento histórico particular, das esperanças, dos ‘Centros Populares de Cultura’, estava na minha inspiração incontrolada e não reprimida a uma violência revolucionária (Rocha, 1981, p.125)

5. ALGUMAS CONCLUSÕES OU DEIXANDO EM ABERTO

Retomemos agora, algumas questões já postas anteriormente, relacionando-as com uma leitura das narrativas fílmicas: além de ter sido produzido por uma grande produtora, a *Globo Filmes*, e distribuído pela *Columbia Pictures do Brasil*, *O Auto da Compadecida* beneficia-se de um complexo conglomerado industrial de produção e distribuição, e do reforço televisivo, o que permitiu um alargamento do horizonte de consumo, a partir das exibições na Rede Globo de Televisão. Aliado a isso, outro elemento de interferência na relação de consumo é o fato de *O Auto da Compadecida* ter merecido, por parte da emissora, uma versão em minissérie, com horário cativo pré-determinado na grade de horário da emissora.

O alargamento do horizonte de consumo através da massificação das imagens sobre o Nordeste feita pelo filme de Arraes proporcionou a chegada do Nordeste a milhões de brasileiros, mas não só isso, possibilitou o reforço de estereótipos e clichês que historicamente foram atribuídos à região. O filme, ao se colocar como porta-voz da cultura nordestina, perpetua a ideia de um Nordeste como uma região prenhe de religiosidades e misticismos, hostilidade climática, habitadas por pessoas sofredoras, homens fora-da-lei, cangaceiros, e onde a “lei” é assegurada na base das relações clientelistas que envolvem coronéis e seus subalternos.

Insistimos, ao longo da nossa análise, numa perspectiva que considerasse as relações de produção, distribuição e consumo pelo motivo de essa relação atuar diretamente na forma como essas imagens são reforçadas: no caso do *Auto da Compadecida*, esse aparato institucional – produtores, distribuidores, marketing sobre o filme, que desembocará na exibição final do filme, faz chegar com muito mais veemência, ao telespectador, os clichês sobre o Nordeste, uma vez que se tratam de grandes empresas, cuja atuação faz com que o filme chegue a milhões de brasileiros mais facilmente.

Diabo na Terra do Sol, por não ter conhecido essas etapas, não ter tido esse apoio institucional tão robusto, por ter sido feito de maneira tão artesanal, não alcançou um público numeroso. Não só por não ter uma relação robusta com a indústria cultural, mas também por ter uma “militância” crítica em relação a indústria cultural, as imagens, cenas, arquivos, clichês e reivindicações exibidas no filme de Glauber tiveram um alcance insignificante, se comparado numericamente ao filme de Arraes, embora muito mais profícuo, dado a forma como o cineasta pensava a cultura popular nordestina.

Em relação ao filme de Guel Arraes, mesmo quando se coloca sob o rótulo do mero entretenimento, elabora aquilo que chamamos de “elogio depreciativo”, um suposto festejo da

cultura nordestina, da sua riqueza, da esperteza de sua gente, mas ao alto custo de reforçar os clichês existentes sobre a região. O filme, mesmo quando pretende elogiar, faz emergir um conjunto de imagens que relega a trama retratada a uma visão essencialista de cultura; visão pautada na ideia segundo a qual existe uma essência imutável que preside à cultura, essência esta suficientemente capaz de identificar essa cultura em sua gente, culinária, religião, sotaque, etc.

Na abordagem da cultura retratada no filme, lembrando o que enfatizou *Canclini* ao analisar o papel de alguns agentes na criação de uma “imagem” distorcida do que vem a ser cultura popular, existe uma fascinação mais pelos bens culturais que pelos agentes que os geraram, valorizam nos objetos “mais sua repetição que sua transformação” (2001, p.211)

Há um festejo do folclore como se ele fosse a marca pessoal e indelével da cultura nordestina, desvinculando-a da dinâmica da histórica. Sobre esse problema, *Canclini* ressalta que o

Folclore é constituído por um conjunto de bens e formas culturais tradicionais, principalmente de caráter oral e local, sempre inalteráveis. As transformações são atribuídas a agentes externo, motivo pelo qual se recomenda instruir os funcionários e especialistas para que não desvirtuem o folclore e ‘saibam quais são as tradições que não tem nenhuma razão para ser mudadas. (*Canclini*, 2001, p. 213)

Toda a relação complexa que envolve desde a produção dos filmes até seu consumo é um sintoma de que não só o Estado coloca-se como responsável pelo patrimônio cultural, mas a própria indústria cultural passa a assumir a promoção da cultura para as massas e para a elite. Às massas, busca-se contentar-lhes com a sua cultura enquanto essência de uma tradição que persiste e à elite, quando não pertencente a essa cultura, busca-se satisfazer a sua sede de exotismo e, quanto faz parte dela, busca-se satisfazê-la com as explicações que reforçam e justificam seus espaços de poder

O filme *O Auto da Compadecida*, e todo o conglomerado responsável pela sua produção, distribuição e consumo, coloca-se, nesse sentido, naquela busca apontada por *Canclini* (2001, p. 37), quando diz que os agentes do meio artístico travam um embate entre a busca pelo mercado e, ao mesmo tempo, a luta pela distinção de sua produção em relação aos meios massivos. É a necessidade de “divulgação” e “distinção”.

Os “agentes” que se colocam como porta-vozes do popular acabam criando uma imagem distorcida do que é o popular. *Garcia Canclini* dialoga sobre, dentre outras discussões, o papel de alguns agentes na criação de uma imagem distorcida do que vem a ser o popular. Este diálogo torna-se pertinente devido ao caráter de aproximação com o popular apresentado

em ambos os filmes, sua linguagem “resgatadora da tradição”. Ainda aproveitamos a discussão que o autor faz sobre a teatralização da cultura popular e seus respectivos protagonistas: o folclore, a indústria cultural e o populismo político.

Subjacente às questões colocadas neste trabalho, a respeito da apropriação do popular pelo erudito, está todo um esforço contemporâneo de promover uma crítica às abordagens fundamentalistas e essencialistas sobre as questões de identidade. Para isso, nos ancoramos, várias vezes ao longo de nosso trabalho, a concepções que apontam para uma visão relacional e não essencialista da cultura, quando dialogamos com *Moacir dos Anjos* - quando este encampa uma reflexão sobre identidade nordestina, território, globalização; *Maura Penna* (ao tratar da identidade enquanto um conceito dinâmico e auto-atualizador), *Canclini* (ao criticar o uso paternalista na visão daqueles que querem fundir o erudito com o popular, sem perceberem que as já fusões se dão naturalmente), *Durval Muniz Albuquerque* (como já se assinalou em outro momento no texto) e mesmo com *Stuart Hall* (quando traz o conceito de tradução como a contrapartida da abordagem essencialista da tradição). Na verdade, todos esses teóricos surgem aqui como um tecido discursivo que reforça, cada um de uma maneira particular, a necessidade de enxergar a identidade Nordestina como um processo em constante construção, aberto.

Na contramão do esforço ao qual me referi no parágrafo anterior, está uma visão totalmente equivocada de se pensar a identidade como algo fixo. O filme de Guel Arraes, nesse sentido, ao servir de endosso à ideologia dos respectivos produtores, coloca-se nessa contramão. Disfarçado numa ambigüidade mascaradora, fecha as manifestações da cultura popular num invólucro saudosista, de maneira paternalista; é a tradição pela tradição, numa referência ao binômio tradição-tradução usado por Hall. (2006).

O filme de Glauber também vai no sentido de um reforço de clichês e estereótipos, mas a ele é creditado o mérito de, na conjuntura da época, fazer uma obra que procurasse subsidiar uma mudança o *status quo*. A ambigüidade na abordagem do Nordeste em Glauber não é dissimulada como ocorre nas imagens da adaptação de Arraes. Ela é clara, assumida e é parte constituinte de um projeto: desalienar para mudar o status quo. No *Auto*, ao contrário, a ambigüidade, dissolvida em *elogio depreciativo*, busca a permanência de uma tradição, de uma visão essencialista da cultura Nordestina.

A narrativa do filme do cineasta pernambucano, encampa uma investida paternalista da cultura popular nordestina e sua rede de significações, como se a ela precisasse de porta-vozes para sobreviver, como se ela estivesse desvinculada da marcha histórica. A constatação

do retorno nostálgico contra a marcha da história é similar àquela preocupação de Canclini ao falar dos promotores da modernidade e sua relação com a tradição:

os sacerdotes do mundo moderno da arte, sentindo frágil sua autonomia e seu poder simbólico devido ao avanço dos poderes estatais, à industrialização da criatividade e à massificação dos públicos, vêem como alternativa refugiar-se em uma antiguidade idealizada. (Canclini, 2008 p. 102).

Ao apontar a maneira ambígua como os filmes analisados por nós representam o Nordeste, nosso intuito foi puxar uma discussão a respeito das formas de apropriação do discurso em torno do Nordeste pelos chamados porta-vozes da cultura. Longe de esgotar a discussão, o que procuramos mostrar nesse trabalho foi a forma como se organizou o discurso regionalista historicamente e como ele, de certa forma, é informado nos filmes analisados.

Ambos os filmes comportam ainda muitas outras abordagens distintas da nossa. O filme de Glauber, principalmente, guarda a possibilidade de infinitas leituras por trazer uma carga simbólica sem precedentes na historiografia do cinema. Esperamos não tê-lo reduzido demasiadamente.

Além de servir como uma fonte de informação e pesquisa, nosso trabalho também se configura como uma possibilidade de mostrarmos a maneira como concebemos a cultura, não só a nordestina, mas falamos aqui mais amplamente: numa visão que esteja atenta com uma reflexão que critique os reducionismos.

A visão de cultura que concebemos nesse trabalho está baseada num olhar não essencialista, mas relacional, principalmente ao apontar para a existência de algumas ambiguidades nas representações do Nordeste e os perigos que elas guardam. A noção de cultura subjacente ao nosso trabalho nasce, portanto, de uma análise de tom arqueológico, tomando de empréstimo o termo de Foucault, quando buscamos, modestamente, dentro dos limites da natureza desse trabalho, analisar o cerne mesmo das relações de poder, tornando visível/dizível o elemento mascarado sob um suposto elogio do popular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2. Ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

_____. Durval Muniz de. **Preconceito Contra a Origem Geográfica: as Fronteiras da Discórdia**. São Paulo: Cortez, 1997.

ANDERSEN, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

AUERBACH, Erich. **Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental**. São Paulo: Perspectiva. 2002.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papyrus Editora, 2001.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.

CAMARGO, Luis Gonçales Bueno de. **Uma História do Romance de 30**. Tese de Doutorado. Unicamp: 2001.

CARDOSO, Shirley Pereira Cardoso, CATELLI, Rosana Elisa Catelli. **O Cinema Brasileiro Dos Anos 90 e 2000: Alguns Apontamentos Presentes Na Bibliografia Contemporânea**. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/R0668-1.pdf>>. Acesso em 5 mai.2010

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário de Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

DICIONÁRIO Enciclopédico ilustrado Larousse. São Paulo: Larousse do Brasil, 2007.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. **O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço.** Recife: Editora Universitária da UFPE, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber.** 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** 4. Ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

GATTI, André Piero. **Distribuição e Exibição na Indústria Cinematográfica Brasileira. (1993-2003).** 2005. 357 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

GLOBOFILMES. Disponível em: <<http://globofilmes.globo.com/GloboFilmes/Site/0,,GFF41-5402,00-+AUTO+DA+COMPADECIDA.html>>. Acesso em 10 mai.2010

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade.** 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBSBAWM, Eric . **A Invenção das Tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e Política da Ironia.** Belo Horizonte: Editoria da UFMG, 2000.

LINS. Paula Diniz. **O Pobre em Cena: Representação no Cinema Brasileiro Contemporâneo.** 2009. 126 f. Dissertação (Programa de Pós Graduação em Literatura – Área de concentração Literatura e Práticas Sociais) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2009.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-240252,00.html>>
Acesso em 10 mai.2010.

MOREIRA, Eidorfe. **Sertão: a Palavra e a Imagem.** Belém, 1959.

NEDEFF, Beatriz Araujo. **Inventividade na TV: a invenção do Brasil**. 2007. 113 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – Universidade Tuiuti do Paraná, 2007.

PENNA, Maura. **O que faz ser Nordestino: identidades sociais, interesse e o “escândalo”** Erundina. São Paulo: Cortez, 1992.

POZZEBON, Paulo Moacir Godoy (org). **Mínima Metodológica**. Campinas: Alínea, 2004, p. 77-138.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra /Embrafilme: 1981.

SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (org): **Nunca Fomos Humanos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SPIVAK, Gayatri. **Can the subaltern speak?** in *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge, 1995.

TEMPO GLAUBER: Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/f_deus.html> Acesso em 10 jun.2010.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O Cangaço no Cinema Brasileiro**. 2007. 418 f. Tese (Doutorado em Multimeios – área de concentração Cinema Brasileiro) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FILMOGRAFIA

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1965. DVD (120 min.)

O AUTO da Compadecida. Direção de Guel Arraes. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2000. DVD (157 min)