



Revista ComSertões

Apoderamento imagético do Nordeste do Brasil: Estereótipo e Discurso nas Artes

Nycolas Santos Alburqueque¹

Resumo

Este trabalho investiga a construção imagética do Nordeste do Brasil através do cinema. Para tanto, fiz uma pesquisa sobre como se processaram tais imagens, como foi elaborado esse repertório de famintos, cangaceiros, coronéis, jagunços, machistas, valentes, brutos, ignorantes, beatos, serviçais, inocentes e simplórios. Verifiquei quais são as relações de poder envolvidas nesse discurso do Nordeste atrasado, e quem se beneficia com ele. Como o nordestino vêm sendo simplificado e homogenizado nas relações sociais, e qual o papel do governo, sociedade e artes nesse processo. Analiso como foi formulada essa imagem, e quais agentes históricos envolvidos (Movimento de Arte Moderna e Cinema Novo) e, de que maneira, foi perpetuada essa representação estereotipada, que ainda hoje é utilizada para se falar do Nordeste.

Palavras-Chave: Nordeste; Estereótipo; Identidade; Arte Moderna e Cinema Novo.

Resumen

Este trabajo investiga la construcción de las imágenes del noreste de Brasil a través del cine. Para eso, hice una investigación sobre cómo se procesan esas imágenes, cómo se elaboró este repertorio de hambrientos, cangaceiros, coroneles, jagunços, macho, valiente, crudo, ignorantes, fanáticos, sirvientes, inocentes y simplón. Comprobé cuales las relaciones de poder que intervienen en este discurso Noreste tarde, y quién se beneficia de ellas. Como la gente do noreste se han simplificado y se homogeneizado en las relaciones sociales, y el papel del gobierno, la sociedad y las artes en este proceso. He analizado cómo se tomó esta imagen y los actores históricos (Movimiento de Arte Moderna y el Cinema Novo). También, de que maneras esta representación estereotipada se perpetua, y es atual para hablar sobre el noreste.

Palabras clave: Nordeste; Estereotipo; Identidad; Movimiento del Art Moderna y Cinema Novo.

Abstract

This paper investigates the imagery construction about Brazil's northeast through cinema. For that, I did some research on means such images were processed, how this repertoire was prepare from hungry, bandits, cangaceiros, colonels, gangsters, macho, brave, crude, ignorant, bigots, servants, innocent and noodlle. I checked what are the power relations involved in this discourse of a belated northeast, and who benefits from it. In this process, the means how

¹ Graduado em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), dedica-se à produção de documentários, videoarte e cinema experimental. Participou de mais de quarenta festivais e exposições, sendo premiado 12 vezes. Mestre pela Universidade Federal Fluminense – UFF, 2012, no programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte - PPGCA. Atualmente é professor Dedicção Exclusiva na Universidade Federal do Amapá - UNIFAP, no curso de Artes Visuais.



Revista ComSertões

Northeast has been simplified and homogenized in social relations and the roles of government, society and arts. I analyze how this image was elaborated and historical actors involved (Modern Art Movement and Cinema Novo). More, some ways this image perpetuates a stereotypical representation, which is still use nowadays when we talk about the northeast.

Keywords: Northeast; Stereotype; Identity; Modern Art Movement and Cinema Novo.

1. Apresentação

Este trabalho visa entender a construção imagética sobre o Nordeste e seu povo, a origem e invenção desta identidade, como a região ainda é vista como arcaica, e quem se beneficia com isto; quais os processos que levam a domesticação da seca para fins políticos-econômicos, criando verdades e mitos sobre a região, e que todos esses processos causam uma violência, física e espiritual a região, produzindo discursos que são difíceis de desconstruir.

É sobre a representação, identidade e imagem do nordeste que o trabalho fundamenta-se. Não quero construir a região como vítima, e sim entender a construção imagética da região ou a complexidade em criar outros discursos. Entender para quem serve o discurso do Nordeste atrasado.

Não cabe a este trabalho fazer análises técnicas dos valores artísticos agregados a cada filme que fala do nordeste, tanto do Cinema Novo quanto do Cinema Contemporâneo. Pretendo aqui analisar a imagem que vem sendo repetida, uma vez e outra vez, de forma preconceituosa e estereotipada criando valores e tradições nas artes.

A importância deste trabalho é pleitear e não indicar uma outra representação para o Nordeste, além do que se repete em grande parte das produções fílmicas. Trata-se de uma outra imagem que possa servir à sua população de modo a não criar vínculos com o atraso ou somente o passado. É através das artes que o país “conhece” o Nordeste. É por modos artísticos que o Nordeste comunica-se e expressa-se.

2. Introdução

A investigação do objeto é desenvolvida através da análise dos enunciados que formam o discurso sobre o Nordeste. É em cima desses conceitos, enunciados formando



Revista ComSertões

discursos, que trabalho em diversos elementos que aparecem e reaparecem constantemente no Cinema Nacional e que fortalecem a imagem de atraso e miséria da Região Nordeste.

A conceituação que Foucault (2009b) faz dos enunciados abre possibilidades de uso para essa pesquisa porque eles são mais importantes e ilustrativos do que uma obra escolhida ou pequeno conjunto de obras. Um enunciado tem sempre suas margens povoadas por outros enunciados. Para Foucault (2009b), não existe enunciado que não reatualize outros enunciados, de uma forma ou de outra.

Assim, neste trabalho, procuro identificar os enunciados geradores de discursos nos filmes que falam do Nordeste, a intensidade e a constância com que eles aparecem em forma de signos (cactos, cangaceiros, beatos, famintos, etc.). Eles revelam uma prática, um discurso sobre o nordeste, um conjunto de forças que formam e estão sendo usados para criar e alimentar uma imagem do nordeste atrasado e medieval. Então, os enunciados aqui serão analisados sob a forma de discursos presentes na história, na história do cinema e nas artes.

3. A Arte Moderna Conquista Espaços e Identidade.

No início do século XX foi uma época em que se começou a discutir a questão da identidade brasileira. Era um acelerado processo de desenvolvimento do nacionalismo. Isso porque o pós 1ª Guerra Mundial foi determinante para que as nações tomassem posturas mais definidas sobre as identidades nacionais (CHARNEY; SCHWARTZ.2001). As fronteiras estavam cada vez mais próximas e o mundo estava se ligando cada vez mais rápido. A questão da identidade era fundamental para entender o seu lugar naquele momento.

Quando, no Brasil, se discute os novos caminhos identitários da sociedade brasileira industrial; as artes assumem um importantíssimo papel social nessa identificação. A Arte Moderna vem para possibilitar novas formas de expressão. A arte vai operar como catalisadora para definição de uma identidade nacional. As obras de arte ecoam em todo o social produzindo sentido e significados.

Ao contar esta história, a Arte Moderna desabrocha num momento de embate entre classes sociais, a luta pelo poder entre a nova classe emergente brasileira, a classe industrial, e a antiga aristocracia (AGRA, 2004). Uma disputa pela visibilidade. Elas descobrem na arte uma poderosa arma para conquistar espaço, conquistar poder. Dessa luta de classes quem se



Revista ComSertões

fortalece numericamente é a que possui menos voz: o povo. Este acaba por revelar as distâncias produzidas no novo cenário mundial, onde os abismos ficam mais nitidos.

O embate entre o proletariado e os novos burgueses-industriais vai se definindo cada vez mais. A burguesia industrial começa lentamente a se colocar mais presente na sociedade e determinar gosto, comportamento e demanda (CAUQUELIN, 2005)². É ela que com poder aquisitivo vai compor o panorama para o florescimento da Arte Moderna no país.

A tentativa era que esse investimento fortalece-se e consolida-se a cidade de São Paulo como o espaço de pertencimento e desenvolvimento da Arte Moderna no país. A luta para colocar São Paulo como representante da arte moderna era uma luta de um espaço sobre o outro: de uma São Paulo industrial contra um Rio de Janeiro colonial (ZILIO, 1997).

Era a luta pela hegemonia nacional, na consolidação de um espaço que representava o progresso da nação, onde a modernidade vai encontrar um terreno fértil para o seu desenvolvimento. A preocupação não era somente a abertura do mercado de arte, era mais a valorização de um espaço que deveria servir de modelo para o resto do país. São Paulo deveria indicar o rumo que uma nação desenvolvida deveria seguir.

A luta dos modernistas era também uma luta para transferir o centro cultural e artístico do país, da cidade do Rio de Janeiro para a cidade de São Paulo. Mário de Andrade (apud. FABRIS, 2006) acreditava que a arte que buscava uma identidade nacional deveria abordar temas que refletissem a nossa cultura. A arte deveria tratar de temas nacionais e não de temas alienígenas. Para se extrair o que de mais puro a nação tinha, era necessário antes de tudo entender os processo de colonização e identificar as partes não afetadas por ele, ou seja, procurar um lugar onde não tivesse sido influenciado pela cultura europeia.

O Movimento de Arte Moderna no Brasil precisava encontrar a sua identidade nacional; o que definiria nossa população, o que representaria ser brasileiro, um brasileiro moderno, mas sem a cara e cores de uma Europa. As grandes metrópoles brasileiras eram européias demais, devido ao processo de imigração, percebeu que para encontrar a nacionalidade intocada, por outras culturas, era necessário adentrar o interior do país e procurar uma identidade que não fora afetada pela modernidade vinda do Atlântico, a Europa³.

2 CAUQUELIN não fala especificamente do Brasil, mas do processo que culminou na independência das artes com relação ao antigo modelo, essa independência aconteceu aqui no Brasil também.

3 Neste período o Brasil já estava sob grande imigração de diversos povos do mundo inteiro, que se concentravam principalmente em São Paulo, Rio de Janeiro e os estado da Região Sul.



Revista ComSertões

É nesse sentido que o Movimento Modernista no Brasil vai criar uma imagem do brasileiro, aquela imagem em que se reconheça o valor da cultura nacional⁴. Neste cenário o Nordeste surge como esse lugar intocado, int(c)acto.

4. Int(c)acto Nordeste

Assim a Arte Moderna acabou servindo à construção da imagem desse Nordeste arcaico, imagem que é subjetivada, principalmente, por sua população. Ela fornece material para que seja naturalizada a luta de forças e domínios de poder de uns sobre outros. A região surge como intocada pela modernidade, pela imigração e fortalece ainda mais a imagem de progresso que São Paulo carregava.

Como as grandes metrópoles se assemelhavam muito aos grandes centros europeus, a necessidade de encontrar a nacionalidade vem da necessidade de diferenciar um espaço de outro. As semelhanças são abandonadas para dar lugar às diferenças, para dar lugar aquilo que lá, na Europa, não se encontrava: O Sertão.

Então, era preciso encontrar um interior que preenchesse todas as lacunas não tocadas pela modernidade, pelo espírito burguês. É aí que o Nordeste surge como tema para a Arte Moderna. Como o interior do Nordeste não estava se tornando europeu como São Paulo, e mantinha todas as condições para de lá sair a “verdadeira” cultura brasileira, intocada.

O regionalismo que vai surgir daí não vai somente diferenciar uma região da outra, mas vai colocar as duas regiões, Norte e Sul, como antagônicas, como extremamente opostas. Eleger um símbolo de brasilidade que fosse o contrário daquilo que era a Europa moderna. Criar e exagerar características para marcar melhor o contraste e assim maximizar o efeito de distanciamento entre uma e outra região, principalmente Sul x Norte, ou seja Sudeste x Nordeste.

Toda a cultura tradicional do Nordeste acaba servindo para limitar a representação e as formas como se vê o mundo daquela região. Com o medo de perder o precioso passado, o discurso tradicionalista faz com que sempre tenhamos que voltar ao antigo para emergir o

4 Ironia ou não, foi seguindo o exemplo da Semana de Deauville, que Di Cavalcanti, sugere fazer a Semana de Arte Moderna de 22. Segundo ele “a nossa semana, seria uma semana de escândalos literários e artísticos, de meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulista” (apud. FADEL, 2006, p.49). Mas, para José Lins do Rego, o modernismo fez muito barulho e agradou a ricos e esnobes, derrubou ídolos para construir outros ídolos, fórmulas e preconceitos. Mas, não passou de uma alegoria do mundinho de Paris. (ALBUQUERQUE, 2009)



Revista ComSertões

sentimento de valorização. A importância da preservação desse passado pelos sujeitos faz com que cada um seja um pouco responsável pelo seu não desaparecimento, muitas vezes esse passado é representado pelo folclore.

O folclore, assim como os populismos políticos, quando reivindica as práticas tradicionais, constrói um universo popular carregado de mensagens massivas que comunicam diretamente com o povo. E dessa comunicação, surge outro sistema de mensagem: retira-se do tradicional, ou seja, do passado e recoloca-se como símbolo nacional, de popular (CANCLINI, 2003). Neste caso, o folclore vira uma arma de adestramento da população.

Neste cenário, o cacto passa a ser um signo de brasilidade, do primitivismo, da aspereza de nossa realidade nacional, ele vai ser símbolo da luta pela sobrevivência num ambiente inóspito e insalubre. O campo primitivo passa ser o lugar perfeito para uma revolução, para uma rebelião primitiva.

O nordeste como território de revolta é criado por intelectuais e artistas da classe média, as obras partem de um olhar civilizado, uma fala urbano-industrial, de um Brasil civilizado sobre um Brasil rural, tradicional e arcaico.(ALBUQUERQUE, 2009, p.219).

A cultura popular passa a ser utilizada por todos os segmentos artísticos para se falar de nordeste. Ela passa a ser considerada sinônimo de cultura não alienada. É apropriada pela classe média burguesa que está insatisfeita com sua pouca participação no mundo da política no país.

São obras que servem de pretexto para o sujeito do discurso fazer as suas queixas aos grupos dirigentes, são o meio de ele vincular suas demandas de poder, de tomar a voz e visão do povo para si; de falar em nome dele, o que legitima seu discurso e sua vontade de poder. Ao se colocarem na vanguarda do povo e reivindicarem o atendimento dos interesses populares, a solução de seus “verdadeiros problemas”, estão reivindicando a sua própria inclusão no pacto de poder dominante e o atendimento de suas demandas. (ALBUQUERQUE, 2009, p.220 e 221)

É o apoderamento dos que não tem voz, dos que são usados pelos detentores da verdade, seja científica, jornalística, política e artística cujo resultado é a prolongação dessa dominação.

5. Domesticação da Seca



Revista ComSertões

Sobre o nordestino, são colocadas tantas regularidades discursivas que a fuga desse padrão é quase impossível. São colocadas tantas características “típicas” de região que sua identidade fica presa a essas representações. O Nordeste não é possível sem os coronéis, sem cangaceiros, sem jagunços ou Santos. O Nordeste não existe sem a seca e toda sua representação. A enunciação deve estar ligada a ela.

A visibilidade e dizibilidade da região Nordeste, como de qualquer espaço, são compostas também de produtos da imaginação, a que se atribui realidade. Compõem-se de fatos que, uma vez vistos, escutados, contados e lidos, são fixados, repetem-se, impõem-se como verdade tomam consistência, criam raízes. São fatos, personagens, imagens, textos, que se tornam arquétipos, mitológicos que parecem boiar para além ou para além da história, que, no entanto, possuem uma positividade, ao se encarnarem em práticas, em instituições, em subjetividades sociais. (Albuquerque, 2009, p.217).

A seca foi domesticada, o Nordeste foi domesticado, passou por uma seleção e adaptação dos valores considerados “úteis”, os valores tradicionais, para suprir a necessidade de outros, com outros valores. O processo de domesticação sofrido pela seca é um processo artificial.

A seca vira um processo social, um produto das relações dos homens, deixando de ser uma situação geográfico-climática. Institui-se no imaginário, como representação social. O Nordeste será visto sempre com seca, estando no Litoral; no Agreste; no Brejo, sendo somente sertão.

Passam a existir várias significações sociais em torno da seca. Para diversos usos, a seca é apoderada pelo discurso regionalista e nela se encontram todas as explicações para a situação do sertanejo.

Ela será o resultado da construção da ação humana socialmente localizada, a seca vira produção de sentido. Ela vai representar toda uma região. Não será representada, ela será reconstruída, retocada, vão modificar o seu conteúdo, vão lhe dar outro estatuto, vão modificar o seu texto.

O discurso regional vai colocar a região como miserável, composta de pobres necessitados que tentam, a todo custo, sobreviver à seca. Esta que sempre existiu na região,



Revista ComSertões

desde que o mundo é mundo, e que continuará existindo, basta ao sertanejo ser forte e valente para sobreviver a essa adversidade, sobreviver a essa região.

Já o discurso econômico vai dizer que a terra é improdutiva, infértil, pobre, que não seriam as políticas públicas que resolveriam o problema, pois ele se origina no início dos tempos, no momento da criação do Planeta Terra, e sendo a terra estéril e o sertanejo filho dela, também será. É com essa pobreza de solo que o homem se assemelha, tornando-se grosseiro, rude, despreparado para o trabalho, que tem a seu favor somente o instinto de sobrevivência, a vontade de lutar pela vida, criando o discurso antropológico.

Quanto mais for instituído o imaginário naturalista sobre o Sertão, ou seja, sobre o Nordeste, mais cristalizado ele vai ser, isso significa que existirão menos problemas com os sujeitos sociais que criaram e reforçaram esse imaginário. Sendo o problema do nordeste uma questão natural, fica mais fácil justificar a dominação de uma região sobre outra. Os jogos de poder acabam por aprisionar o Nordeste todo numa sucessão de clichês que, não somente disciplinam condutas e corpos, como enraízam preconceitos que de tão naturalizados são subjetivados por toda uma população, por toda uma nação.

O importante é precisar que o termo seca designa um processo social da realidade brasileira; que esse se inscreve no cotidiano político e não na estrutura física da terra; que esse cotidiano político é povoado pelo imaginário instituído e pelas representações sociais construídas historicamente dentro do jogo de interesses sociais, econômicos, religiosos e culturais. Enquanto representação social torna-se meio e conteúdo de comunicação entre os sujeitos, fomentando agires sociais. Este nunca desinteressados. Assim, podemos sugerir uma diferença de conceituação entre seca e estiagem. A estiagem seria a forma físico-climatológica de expressão do movimento da natureza. E a seca, o conjunto de significações sociais construídas pelos diversos estratos sociais de interesse, que não se apresenta, vale registrar, de forma uniforme. Diferente da realidade físico-material, a seca, imagem-símbolo-representação social, nasce com os interesses que geraram um discurso competente e atualizado que a encastela e a institucionaliza”.(Gomes, 1998, p.93)

Do ponto de vista dessa representação tradicional, a seca tornou-se o signo da falta. Quanto mais dura for a estiagem, maior é o processo de empobrecimento da população que acredita ser a estiagem providência divina e não social. A falta de água não seria o reflexo da concentração de terra, que corresponde à concentração de água, do crédito e da alocação de recursos do governo em tempos de calamidade, seria uma consequência do acaso, da providência divina.



Revista ComSertões

A concentração fundiária, por si só, não resulta em riqueza, mas é o meio através do qual o senhor de terras capta para dentro de suas cercas a construção de açudes, aguadas, etc. “A concentração é muito mais do que categoria espacial: corresponde a um processo político no qual uma classe assalta a outra com as bênçãos do estado e seus aparelhos” (Moura, 1988, p.22).

O Nordeste vem sendo agenciado, vem sendo mostrado através de vários discursos, e muitos desses discursos surgem no esforço de diferenciar a região Nordeste das demais regiões do país. Surgem na vontade de preservar uma dada tradição, em detrimento das modernidades do século XX. Surgem na finalidade de conter os nordestinos em sua própria região, diminuindo assim as imigrações dentro do país. Surgem na intenção de paralisar a região culturalmente impedindo qualquer outra forma de representação, de expressão artística que não seja voltada para o tradicional e o regionalismo.

Os discursos surgem com vários propósitos e direcionamentos, às vezes são discursos propositivos e outras, na maioria, são discursos repetitivos, são cópias daquilo que entendem por padrão. Serão sempre discursos redutores sobre a região.

Os movimentos culturais, as artes em geral são as grandes responsáveis por institucionalizar esses discursos, por transformá-los em subjetividade, por dar a eles o caráter descompromissado e lúdico, são discursos que naturalizam no dia-a-dia, que surgem com um status de verdade, de realidade.

Essa vontade de verdade, assim como os outros sistemas de exclusão, apóia-se sobre um suporte institucional. É a instituição que, munida por essa legitimação, vai conduzir e reconduzir práticas que mantenham a sua dominação, nem que seja ideológica, sobre os outros. É através da disciplina que esses corpos são retrabalhados várias vezes para fins concretos, para fins propositivos.

6. A Verdade e o Popular no Cinema Novo

A Arte Moderna no Brasil conseguiu criar uma tradição artística que influenciou toda uma nova geração. E dentre esses novos artistas estão os cinemanovistas. O Cinema Novo pode ser considerado um herdeiro do Movimento de Arte Moderna (ROCHA, 2003)⁵, de todas as expressões artísticas do Modernismo, a que ainda era uma lacuna era o cinema,

5 Ismail Xavier no prefácio do livro de Glauber Rocha



Revista ComSertões

considerado por alguns como um Modernismo Tardio (XAVIER, 2003), o Cinema Novo dialogava em algumas das questões mais importantes para a Arte Moderna.

Assim como o Movimento de Arte Moderna queria construir uma imagem, uma identidade nacional, o Cinema Novo também queria quebrar com o modelo vigente, de produção comercial⁶. Sua principal crítica era para com os filmes da Chanchada.

Assim, o Cinema Novo estabelece uma recusa ao padrão industrial voltado para a reprodução das aparências⁷ (ROCHA, 2004). Não bastaria o melhor cinema político tematizar problemas da vida social, era preciso inventar uma nova maneira de conduzir os dramas, não caindo numa estrutura reducionista voltada para a reprodução de preconceitos em detrimento do esclarecimento das questões sociais.

A estética do Cinema Novo surge conceitualmente junto com a inabilidade de se fazer um cinema com técnica. O Brasil, subdesenvolvido, não conseguiria fazer um cinema técnico. Então, se abandonava a técnica em prol de um conteúdo, chegando ao ponto que qualquer caminho na direção da técnica era visto como cinema comercial⁸.

A arte cinematográfica passaria a ser revolução e o artista assumiria o papel de salvador. Seria ao mesmo tempo um criador, um intelectual, um político e um cientista, buscando através da disciplina controlar as “massas ignorantes” baseado em seus valores morais. Eles queriam mostrar a realidade do Brasil para os brasileiros. Assumem a função de tirar o nordeste da alienação provocada pela burguesia, e como resultado disso a linguagem de como se comunicar com o povo apareceria⁹.

Para Paulo César Saraceni (VIANY, 1999, p.08) “o cinema novo é uma questão de verdade”. Já Ismail Xavier (ROCHA, 2003), diz que a questão da verdade no cinema está

6 Foram os padrões industriais na produção de arte que fizeram com que no ano seguinte à criação do MASP em 1947, seja criada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (onde as chanchadas eram produzidas), por Francisco Matarazzo Sobrinho, que tinha a proposta de fazer um cinema com padrões internacionais, um cinema comercial que lotasse as salas de exibição. Neste caso, com os padrões Hollywoodianos, um padrão internacional no qual reside a grande crítica do Cinema Novo. Para eles, o mercado deveria ser protegido dos estrangeiros. Deveria se promover uma mudança radical no que a população estava vendo, reduzindo ou acabando com as chanchadas e diminuindo a exibição de filmes estrangeiros.

7 Glauber Rocha considera a produção de Chanchada como comercial e alienante, para ele a utilização de grandes estúdios nas filmagens (seus cenários e iluminação) e temática hollywoodiana somente reforçada a nossa situação de colônia, o cinema brasileiro deveria em cima de suas condições (subdesenvolvimento) realizar um cinema mais próximo da realidade nacional.

8 Para Glauber (ROCHA.2003) Foi a exibição de Aruanda na Bienal de 1961 que deu respostas de como deveria ser a estética do Cinema Novo, um cinema artesanal, onde a luz era estourada, a câmera era na mão e deveria se filmar a realidade na sua forma mais pura, sem incrementos técnicos, o cinema deveria ser o reflexo da sociedade. Um país subdesenvolvido deveria ter um cinema feito de forma subdesenvolvida.

9 “O bom cinema descobre a sua linguagem no momento em que descobre o real” (ROCHA.2003.p.21).



Revista ComSertões

longe de se resumir à aplicação de uma grade de conhecimento obtida nos livros de sociologia. O pouco conhecimento que se tinha da região era obtido através de informativos, quase nunca em loco¹⁰.

Fazendo essa opção pela miséria, pelo estado medieval, eles acabam por não afirmar a vida, mas sim o sacrifício da vida. O intelectual acaba tendo uma visão sacerdotal da militância. Ele cria modos, imagens e verdades, para legitimar a sua luta, o seu sacrifício.

A repercussão internacional do Cinema Novo deu a ele o estatuto de verdade¹¹ sobre o Brasil, sobre a identidade nacional e regional. Foi sedimentado uma imagem do nordeste atrasado, arcaico e medieval. A visibilidade dada as produções fora do país, institucionalizaram o nordeste como região selvagem, satisfazia o olhar estrangeiro sobre as sociedades subdesenvolvidas.

Portanto, a verdade está diretamente ligada a sistemas de poder, que a produzem e a suportam. É produzida para fortalecer a dominação de um grupo sobre outro. Para Foucault podemos “Por verdade, entender um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados” (FOUCAULT, 2008, p.14). São esses enunciados que pela regularidade, criam um discurso já subjetivado e institucionalizado pela população, o nordeste é visto e revisitado de modo a não romper com o imagético que o alimenta. Neste caso, reforça-se o poder que dele se sustenta.

Para os cinemanovistas a arte não deveria só representar o real, mas explicar a realidade. Ela deveria ser o reflexo de uma psicologia social. O cinema deveria despertar a população para sua real situação e que munidos desse conhecimento a revolução seria evidente.

10 Um bom exemplo disso está no filme de Nelson Pereira dos Santos: Mandacaru Vermelho (1961). Quando a produção resolveu gravar, primeiramente, Vidas Secas (1963) no sertão da Bahia, fronteira com Pernambuco, eles pouco conheciam sobre a região. Chegando lá, esperavam encontrar o sertão imagético que fora construído em seu roteiro. Mas, a realidade foi outra: a Cidade de Juazeiro estava verde, era o inverno chuvoso, o sertão não condizia com aquele que queriam mostrar e a solução foi improvisar outro roteiro e gravar outro filme, foi aí que veio Mandacaru Vermelho. Somente dois anos depois é que Nelson Pereira dos Santos iria conseguir gravar Vidas Secas.

11 A verdade do Cinema Novo está entrelaçada a verdade do Movimento de Arte Moderna. Não foi uma confecção dos cinemanovistas, foi uma herança intelectual que possibilitou a eles construir sua estética e trabalhar a realidade dos seus temas (cangaço, messianismo, por exemplo) com tratamento diferenciado do que foi dado pela Arte Moderna.



Revista ComSertões

Mas o Cinema Novo não se comunica efetivamente com ninguém fora de seu circuito hermeticamente fechado¹², onde a produção elabora equívocos não somente no campo da arte, mas também no social e político.

Gera-se mal-entendidos que vão ser repetidos e perpetuados por uma nova geração, que tem como norte essa produção respaldada pela crítica internacional. “Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo.” (ROCHA.2004.p.63)

Essa necessidade de diálogo com as camadas mais populares vem da incapacidade de, até então, se comunicar com o povo, para provocar a revolução que transformaria radicalmente a sociedade brasileira. “Quanto mais se desce na escala social tanto mais radicais costumam ser as formas que assume a necessidade, uma vez surgida, de um salvador” (GOMES, 1998, p.123). Cabeira aos cinemanovistas carregar essa bandeira até o fim.

Bernardet (2007) acha que poderemos repetir tanto quanto quisermos a palavra popular que o cinema brasileiro não se tornará mais popular por isso. Falar que o Cinema Novo foi popular é idealismo e mistificação.

É justamente essa mistificação que cria e alimenta alegorias sobre um nordeste fanático, deixando como legado uma enormidade de enunciados prontos, discurso “que renasce em cada um de seus pontos, absolutamente novo e inocente, e que reaparece sem cessar, em todo frescor, a partir das coisas, dos sentimentos ou dos pensamentos” (FOUCAULT, 2009, p.23).

É um discurso que resgata o passado quase perdido. Para isso, faz-se uso de uma linguagem verborrágica de efeito, marcando bem distintamente quem é o homem culto e quem é o homem ignorante (ALBUQUERQUE, 2009). Além disso, ele toma elementos do folclore e da cultura popular, principalmente a rural, e os trata com ar de superioridade. Com seu olhar distante, sinaliza que pertence a um mundo bem diferente daquele que resolveu tratar¹³.

Durval comenta sobre Glauber Rocha - e que pode se estender a outros artistas. “O dilaceramento de um intelectual que admira os rituais de cultura popular, mas abomina sua

12 Intelectuais, artistas, críticos, cineastas e pequeno público (burguesia)

13 Esta será uma característica muito presente na atual produção cinematográfica brasileira, a voz do povo será exercida sempre pela boca da classe média.



Revista ComSertões

lógica, visto que é fascinado por suas imagens, por sua forma, embora queira renegar o seu conteúdo” (ALBUQUERQUE, 2009, p.315).

O universo popular impregnou o cinema nacional, seus personagens eram, assim como seus realizadores, alheios ao mercado capitalista, serão os retirantes, os beatos, os coroneis e os cangaceiros. O nordestino no cinema sempre será marginal ao sistema capitalista, sempre estará deslocado da sociedade, a sua resposta a opressão será a violência.

7. A Violência do Nordeste

A violência passa a ser resposta a todas as personagens nordestinas; os que se revoltam contra a violência dos latifundiários viram cangaceiros, os que se revoltam contra a violência da igreja viram beatos, as que se revoltam contra a violência da moral e bons costumes viram prostitutas, bandidos, andarilhos; os que se revoltam contra a violência da disciplina viram os ignorantes. A imagem do nordeste vai ser moldada em cima da violência, as personagens serão movidas pela violência, esse sentimento irracional e selvagem que move todos os animais.

Para os cinemanovistas apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em suas lutas de libertação¹⁴. Os corpos suplicados viram espetáculo. Quando não são os corpos, são suas almas. Quando o domínio sobre o corpo existe, o suplício e o espetáculo ainda existem. Quando o nordestino é retratado, ele ainda é o reflexo desse suplício, ele sofre em detrimento de um espetáculo mais vivo, mais carregado de realidade.

Esse nordeste rebelde, bárbaro, violento é visto como lugar de crenças e relações primitivas, contrastando com as relações racionais da sociedade moderna, presentes na cidade grande. Então, o nordeste se constitui como uma região que a revolta do pobre é algo para se temer, quer dizer, temer a perda de privilégios. O sertão será construído como uma sociedade que vive em pecado, onde as mazelas são provenientes de relações sociais medievais, punidas por Deus ou pelo Estado.

14 Glauber Rocha falando de sua Estética do Sonho. “Apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em nossas lutas de libertação.” (ROCHA, 2004, p.248). Dizia que nossa pobreza era compreendida mas nunca sentida pelos observadores coloniais.



Revista ComSertões

O Cinema Novo não conseguiu provocar uma revolução na sociedade, não conseguiu se comunicar com o povo, ele foi popular somente quando se inspirou nos problemas populares, mas o que fez foi elaborar temática e forma que expressam a problemática de um ponto de vista da classe média. São arquétipos deveriam servir de modelo, de conduta e ação, deveriam ser os balizadores para o comportamento social e político do nordestino.

A visibilidade e dizibilidade da região Nordeste, como de qualquer espaço, são compostas também de produtos da imaginação, a que se atribuem realidade. Compõem-se de fatos que, uma vez vistos, escutados, contados e lidos, são fixados, repetem-se, impõem-se como verdade, tomam consistência, criam raízes. São fatos, personagens, imagens, textos, que se tornam arquétipos, mitológicos que parecem boiar para além ou para aquém da história, que, no entanto, possuem uma positividade, ao se encarnarem em praticas, em instituições, em subjetividades sociais. São imagens, enunciados, temas e preconceitos necessariamente agenciados pelo autor, pelo pintor, pelo músico ou pelo cineasta que querem tornar verossímil sua narrativa ou obra de arte. São regularidades discursivas que se cristalizam como características expressivas, típicas, essenciais da região [...] O nordeste não existe sem a seca e esta é atributo particular deste espaço. O nordeste não é verossímil sem os coronéis, sem cangaceiros, sem jagunços ou santos. O nordeste é uma criação imagético-discursiva cristalizada, formada por tropos que se tornam obrigatórios que impõem ao ver e ao falar dele certos limites. Mesmo quando as estratégias que orientam os discursos e as obras de arte são politicamente diferenciadas e até antagônicas, elas lidarão com as mesmas mitologias, apenas colocando-as em outra economia discursiva [...] ele já traz em si imagens e enunciados que já foram fruto de varias estratégias de poder que se cruzam; de varias convenções que são dadas, de uma ordenação consagrada historicamente. (ALBUQUERQUE, 2009, p.217)

O Cinema Novo não conseguiu a revolução tão sonhada na sociedade, o que ele conseguiu realizar foi uma revolução no cinema nacional, nossa história cinematográfica tomou outro rumo depois do aparecimento dos cinemanovistas, suas obras são padrão, esboço para novas obras, sempre que o nordeste for encenado ele fará uso de outras economias discursivas, mas cairá ainda no reducionismo, na estereotipização.

8. Discursos que causam violência

Discursos são séries regulares e distintas de acontecimentos. Para Foucault (2009c), eles são praticas descontínuas que muitas vezes se cruzam, mas também se ignoram e se excluem. Mas, é na regularidade que encontramos seu efeito mais danoso, pois essas práticas



Revista ComSertões

causam violências, reduzem e simplificam aquilo que por natureza é complexo e orgânico, tem vida própria.

As práticas discursivas e sua inadvertida repetição causam uma violência a que são submetidas às personagens no nordeste para dar veracidade, realidade a representação. Se o nordeste necessita de violência para sair da alienação, é a violência dos discursos que aprisionam o sertanejo no sertão, o nordeste no passado e seu povo à fome.

Assim, o indivíduo é uma produção do poder e do saber, que a disciplina e o controle fabricam. O nordestino acaba sendo o efeito mais importante das relações de poder, de sua fabricação, de seu jogo incessante.

O poder nos julga, condena e classifica. Obriga os nordestinos a desempenhar tarefas e cumprir papéis, a viver sob uma certa moral, são condicionados a ser assim, miseráveis, ignorantes, esfomeados, selvagens, fanáticos e subdesenvolvidos, são obrigados a viver sob essa violência.

Esse discurso permite que as mesmas imagens e enunciados sejam utilizados por diferentes agentes. A consciência regional não surge de um único sujeito ou de um grupo específico, e sim de vários lugares e se encontra e se unifica com as necessidades colocadas pelo tempo. Assim, nas artes, a consciência regional é utilizada não somente pela Arte Moderna ou o Cinema Novo, mas também no discurso de telenovelas, humorísticos, telejornais, impressos, programas políticos, música e teatro. Aqui o que importa é seu uso.

Mesmo quando inconsciente, o discurso impossibilita que os sujeitos falem por si só de sua história. Ao contrário, vivem uma história pronta, já feita pelos outros, pelos antigos. O passado acaba abafando nosso presente e determinando nosso futuro. O nordestino fica cercado pelas inúmeras estratégias de prisão, onde não cabe a ele falar por ele mesmo. Nesse discurso que as artes fazem sobre o nordeste, vemos uma tática de estereotipização. É um discurso assertivo e repetitivo. “É uma voz arrogante que se dá o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras, o estereotipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho” (ALBUQUERQUE, 2009, p.30).

Neste, as diversas possibilidades, as multiplicidades são anuladas em detrimento de uma falsa semelhança entre todos os sujeitos. Essa identidade nacional ou regional é uma construção. Busca-se dar interpretações rasteiras e redutoras de um povo, para assim manter



Revista ComSertões

privilégios e domínios na região¹⁵. Eles se cristalizam e ganham o status de verdade criando essa identidade, somos aperfeiçoados por essa identidade, somos domesticados por essa identidade. Tudo é subjetivado.

Ver a região é muito mais do que organizar um elenco de imagens resumidas, artificiais, símbolos, arquétipos que dizem respeito à origem do povo brasileiro. Essas imagens educam a visão para descrever e imaginar a região. Dão forma a esse estereótipo, fortalecem os clichês, dão ao corpo cansado ordenamentos e moldam sua vida, limitando seu devir aprisionando suas outras expressões.

9. O Nordeste, Ainda. (Conclusões)

O Nordeste ainda é visto na reprodução que o cinema faz da região. Pouco o olhar foi transformado sobre o ainda “norte-leste” violento, miserável, sertanejo. Assistimos os mesmo padrões, estereótipos, clichês e enunciados utilizados para se falar de nordeste desde o Movimento de Arte Moderna e o Cinema Novo.

O nordeste sempre é pensado no aspecto interiorano e do sertão, sobretudo de forma antimoderna. A confecção de outra visibilidade para a região é impossibilitada pelo acúmulo de imagens estereotipadas e a repetição constante de clichês sobre a região. Até para quem vive no litoral é difícil produzir outra imagem que não essa “oficializada”.

São regras repetidas inúmeras vezes com a intenção e vontade de se tornar realidade, verdade. Além de perpetuar as diferenças entre as regiões no país, legitima-se a distinção do nordeste como do necessitado de caridade e ajuda governamental.

Mas, se não existem verdades, também não existem mentiras. Sim realmente existe um nordeste miserável que sofre com a estiagem, mas essa verdade sempre é elaborada em cima do exótico, que provoca ainda mais distanciamento daqueles que representam para aqueles que são representados.

A arte se torna um instrumento do discurso, ensina práticas e forma subjetividades. Munidos desse espírito, muitos cineastas contemporâneos acabam por subjetivar os princípios que caracterizaram o Cinema Novo. A reprodução de clichês para se falar de nordeste são

¹⁵ Os privilégios e domínios servem tanto para as oligarquias do nordeste, quanto para a diferenciação (dominação) de um espaço sobre, ou seja, do Sul/Sudeste sobre o Norte/Nordeste.



Revista ComSertões

resultado de convenções, composições, ajustamentos e repetições. Os realizadores não conseguem vislumbrar outra realidade, pois está demais subjetivada.

As alegorias criadas sobre esse espaço não provocam sentido revolucionário, pelo contrário, eles disciplinam comportamentos e corpos, elas limitam a experiência, concentram toda uma possibilidade de representação em poucos estereótipos que de tão arraigados na sociedade sempre são arrastados, trazidos à tona.

Se existe a abundância de discursos sobre esse nordeste atrasado, existe também a rarefação dos outros discursos, daqueles que não satisfazem as exigências da sociedade de herança burguesa. Não se evidencia um interesse pelo nordeste urbano, civilizado, moderno, essas representações não conseguem entrar no discurso sobre a região.

Se o cinema se pretende ainda falar com o povo, este não se comunica, não escuta às múltiplas personagens cotidianas das diversas cidades nordestinas. O povo é constantemente condicionado a pensar na sua valorização entrelaçada com a valorização de uma cultura tradicional. Ele é constantemente disciplinado a pensar a sua identidade misturada a uma outra que pertence ao passado.

Se o cinema de ficção não tomou conhecimento da situação sertaneja pós *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (BERNARDET, 2007), é porque o Cinema Novo se tornou “a verdade”. A voz hegemônica que narra o nordeste reproduz simplesmente a voz dos vencedores. E é essa voz que ainda escutamos no cinema nacional contemporâneo. As personagens ainda existem, a situação sertaneja ainda é a mesma, parece que o sertão não foi tocado pelo tempo.

O cinema nacional contemporâneo, filho e descendente direto do Cinema Novo (XAVIER, 2003), ainda formula seus argumentos sobre a base frágil de um nordeste que pertence a miséria, pré-história e subdesenvolvimento.

De Aruanda a *Vidas Secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casa sujas, feias, escuras; foi essa galeria de famintos que identificou o Cinema Novo (ROCHA, 2004, p.65).



Revista ComSertões

Essa é a galeria de famintos que ainda identifica o cinema nacional. É como disse FOUCAULT (2009c) “o tempo penetra o corpo e com ele todos os controles minuciosos de poder”.

REFERÊNCIAS

AGRA, Lucio. **História da Arte do Século XX: idéias e movimentos**. 2^a Edição. Editora Anhembi Morumbi, 2004.

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de Jr. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4^a Edição. Editora Cortez, 2009. São Paulo-SP.

ARGAN, Giulio Carlo. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. **Arte Moderna**. Ed. Companhia das Letras, 1992. São Paulo – SP.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 até 1966**. Ed. Companhia das Letras, 2007. São Paulo - SP.

CANCLINI, Nestor García. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. **Culturas Híbridas- Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. 4^a Edição. Editora da Universidade de São Paulo – Edusp, 2003. São Paulo – SP.

CAUQUELIN, Anne. Tradução: Rejane Janowitz. **Arte Contemporânea: Uma Introdução**. Ed. Martins Fontes, 2005. São Paulo – SP.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R.(org.) Tradução: Regina Thompson. **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. Ed. Cosac & Naify, 2001. São Paulo – SP.

COELHO, Teixeira. **Moderno Pós Moderno**. 4^a Edição, Ed. Iluminuras, 2001. São Paulo – SP.

DAMATTA, Roberto. **O que faz do brasil, Brasil**. Ed. Rocco, 1986. Rio de Janeiro - RJ.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Miguel Serras Pereira. Editora Fim de Século. Lisboa – Portugal, 2003.

FABRIS, Annateresa. Org. Annateresa Fabris. **Crítica e Modernidade**. Ed. ABCA : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. São Paulo – SP.

FADEL, Sergio. **Arte Moderna no Brasil – O Olhar do Colecionador**. Edições Fadel, 2006. Rio de Janeiro – RJ.



Revista ComSertões

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7 Edição. Editora Forense Universitária. Rio de Janeiro/RJ. 2009a.

_____. **A Ordem do Discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 18ª Edição. Edições Loyola. São Paulo - SP, 2009b.

_____. **Ditos e Escritos vol.3 Estética: Literatura e Pintura; Música e Cinema**. Trad. Manoel Barros da Motta. 2ª edição. Editora Forense, 2006. Rio de Janeiro - RJ.

_____. **Microfísica do Poder**. Trad. Roberto Machado. 25ª Edição. Edições Graal. Rio de Janeiro – RJ, 2008.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. 36ª Edição. Editora Vozes. Petrópolis - RJ, 2009c.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. 2ª Edição. Editora Paz e Terra, 1996. São Paulo - SP.

LECHTE, John. **Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade**. Trad. Fábio Fernandes 2ª Edição. Editora DIFEL. Rio de Janeiro – RJ, 2002.

MOURA, Milton. **O Genocídio do Nordeste 1979-1983**. *CPT.CEPAC.IBASE*. Editora Mandacaru. São Paulo - SP, 1988.

RIOS, Kênia Sousa. **Campos de Concentração do Ceará: isolamento e poder na seca de 1932**. Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e do Desporto do Ceará. Fortaleza – CE, 2001.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Ed. Cosac & Naify, 2003. São Paulo - SP.

_____. **Revolução do Cinema Novo**. Ed. Cosac & Naify, 2004. São Paulo - SP.

VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Editora Aeroplano, 1999. Rio de Janeiro - RJ.

XAVIER, Ismail. **O olhar a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. Ed. Cosac & Naify, 2003. São Paulo - SP.

ZILIO, Carlos. **A Querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari**. 2ª Edição. Editora Relume-Dumará, 1997. Rio de Janeiro - RJ.