

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA ARTE**

**APODERAMENTO IMAGÉTICO DO NORDESTE:  
ESTEREÓTIPO E DISCURSO NO CINEMA CONTEMPORANEO.**

**NYCOLAS DOS SANTOS ALBUQUERQUE**

**Dissertação de Mestrado  
Área de Concentração: Teoria da Arte  
Linha de Pesquisa: Estudos Poéticos**

**NYCOLAS DOS SANTOS ALBUQUERQUE**

**APODERAMENTO IMAGÉTICO DO NORDESTE:  
ESTEREÓTIPO E DISCURSO NO CINEMA CONTEMPORANEO.**

**Dissertação apresentada como requisito  
para a obtenção de Título de Mestre em  
Ciência da Arte, pela Pós-Graduação em  
Ciência da Arte, da Universidade Federal  
Fluminense.**

**Linha de Pesquisa: Estudos Poéticos**

**Orientador: Prof. Dr. Leandro Mendonça**

**NITERÓI  
2012**

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

NYCOLAS DOS SANTOS ALBUQUERQUE

**APODERAMENTO IMAGÉTICO DO NORDESTE:  
ESTEREÓTIPO E DISCURSO NO CINEMA CONTEMPORANEO.**

### **BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Leandro Mendonça  
(Orientador)**

**Universidade Federal Fluminense -UFF**

---

**Prof. Dr. Jorge Vasconcellos  
(Membro Interno)**

**Universidade Federal Fluminense - UFF**

---

**Prof. Dr. Jorge Cruz  
(Membro Externo)**

**Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ**

## **Dedicatória**

**Dedico este trabalho  
à experiência mais bela que tive na vida:  
ser uma família**

**Meus amores Lylian e Ravi.**

## **Agradecimentos**

Este trabalho só foi possível graças ao companheirismo e carinho de Lylian Rodrigues, que me deu o tempo e atenção necessários para realizar este trabalho, e que me ajudou a parir esta dissertação e Ravi Rodrigues.

Agradeço aos risos, danças, beijos e vocábulos que meu filho me dava nos momentos em que mais nada cabia em minha cabeça, ele foi minha fonte de energia. Ao seu lado esquecia o peso que carregava.

Agradeço aos meus pais, que em qualquer circunstancia estavam prontos para me apoiar e segurar.

Agradeço aos meus pés e pernas que me ajudaram a escrever, enquanto corriam, minha cabeça resolvia os mais profundos mistérios e enigmas deste trabalho, a meditação enquanto corria foi fundamental para a luz que este trabalho tem.

Agradeço ao meu orientador Leandro Mendonça pela atenção e carinho que me orientava.

Agradeço a banca que esteve de coração aberto para as idéias que era moídas na minha cabeça.

Agradeço ao programa de Ciências da Arte da Universidade Federal Fluminense, aos seus professores e colegas de turma que criaram junto comigo esta estrada.

## RESUMO

Este trabalho investiga a construção imagética do nordeste através do cinema. Para tanto, realiza-se uma pesquisa sobre o processo de elaboração das imagens que reportam a famintos, cangaceiros, coronéis, jagunços, machistas, valentes, brutos, ignorantes, beatos, serviçais, inocentes e simplórios. Verificamos algumas 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. Analisamos como foi formulada essa imagem e quais agentes históricos envolvidos (Movimento de Arte Moderna e Cinema Novo) e quais os modos que perpetuam essa representação estereotipada utilizada ainda hoje para se falar do nordeste. Como as obras cinematográficas da primeira década do século XXI produzem ou reproduzem os mesmos discursos sobre o nordeste, sob o mesmo arquivo de clichês e preconceitos?

**Palavras-Chave:** Nordeste, Cinema Brasileiro, Contemporaneidade.

## ABSTRACT

We investigate the northeast's imagery construction through. To this end, we make a research on the images procedures which relate northeast to starving, bandits, coronels, gunmen, chovinism, brave, crude, ignorant, bigots, servants, innocent and naive. We analyze some power relations involved in this discourse of a behind time northeast and who benefits from it. How the Northeast have been simplified and homogenized in social relations and which are the role of government, society and arts in this process. We analyze how this image was created and what the historical actors involved (Movement of Modern Art and Cinema Novo) and the means that perpetuate this stereotypical representation used today to talk about the northeast. Do feature films of the first decade of this century produce or reproduce the same speeches over the northeast, under the same cliches and prejudices?

**Keywords:** Northeast – Brazilian Cinema - Contemporary.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	02
1.1. METODOLOGIA .....	05
2. CAPÍTULO 01.....	10
2.1. O NORTE-LESTE .....	10
2.2. OS CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO DO NORDESTE.....	17
2.3. DOMESTICAÇÃO DA SECA .....	29
2.4. O CORPO DISCIPLINADO .....	34
3. CAPÍTULO 02 .....	39
3.1. A ARTE MODERNA CONQUISTA ESPAÇO E IDENTIDADE.....	40
3.2. A VERDADE E O POPULAR NO CINEMA NOVO.....	48
3.3. A VIOLÊNCIA DO NORDESTINO .....	55
3.4. DISCURSOS E PODER NO NORDESTE.....	57
3.5. O NORDESTE, AINDA .....	59
4. CAPÍTULO 03 .....	63
4.1. A MÁQUINA .....	63
4.2. ROMANCE .....	68
4.3. DESERTO FELIZ .....	72
4.4. ÀRIDO MOVIE .....	75
4.5. NARRADORES DE JAVÉ .....	79
4.6. O CÉU DE SUELY .....	83
4.7. CASA DE AREIA .....	86
4.8. ABRIL DESPEDAÇADO .....	88
4.9. O CAMINHO DAS NUENS .....	92
4.10. OLHOS AZUIS .....	97
4.11. BAILE PERFUMADO .....	101
4.12. AMARELO MANGA .....	104
4.13. CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS .....	108
5. CONCLUSÃO .....	111
6. BIBLIOGRAFIA .....	117

**“O tempo penetra o corpo  
e com ele todos os controles minuciosos de poder”  
(MICHEL FOUCAULT)**



## 1. Introdução

CENA 01

INTERNA - DIA - SANTA CASA DE MISERICORDIA DE SÃO PAULO (10/06/1980)

A manhã acabou de surgir, o sol entra de lado pelos corredores de tijolos aparentes, poucas pessoas circulam por seus prédios centenários, um som faz eco por todas as galerias, um labirinto de corredores nos leva a uma porta onde se escreve maternidade. Escutamos um choro de bebê. NYCOLAS DOS SANTOS ALBUQUERQUE acabara de nascer, 8:30 da manhã, cesária.

Nasci paulistano, filho de paraibanos e neto de nordestinos<sup>1</sup>. Nasci na maior metrópole do país e lá morei até os treze anos de idade. Em seguida, mudamos para Campina Grande, na Paraíba. Lembro-me de um colega perguntando se era verdade que no nordeste as pessoas comiam lagartixa. Um professor chegou a me questionar se em Campina haveria escolas para estudar.

No nordeste, eu nunca deixei de ser paulistano. Meu sotaque constantemente denunciava-me. De todo modo, os treze anos seguintes em que morei na Paraíba alteraram mais uma vez meu sotaque. Agora, nem paulista nem paraibano. No Nordeste, sou identificado como paulista enquanto no sudeste sou nordestino. Isso nunca incomodou-me. Considero uma dupla cidadania e não evito carregar no *r* paulista ou no *s* nordestino.

Mas, o que realmente despertou em mim como questão de identidade foi retornar à cidade natal. Aos 27 anos, novamente residente em São Paulo, era o paraíba e baiano<sup>2</sup>. Nesta circunstância, senti que existia uma barreira como uma fronteira invisível onde não se sente e não se sabe sobre o Brasil, acima de Minas Gerais. Já me questionaram certa vez se a Paraíba era vizinha do Pará<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> paraibanos e cearense.

<sup>2</sup> Formas preconceituosas de chamar todo nordestino que está no Rio de Janeiro e em São Paulo, respectivamente .

<sup>3</sup> Costumava responder que era somente no alfabeto PA e PB

Em São Paulo, trabalhando em galerias de arte, descobri que o nordestino é muito respeitado quando se trata de arte. Através das artes o país “conhecia” o nordeste. Era por modos artísticos que o nordeste comunicava-se e expressava-se.

Como não sentia ter uma única identidade, nem a de sangue nem a de nascimento, não me sentia efetivamente pertencente a nenhum dos espaços. Mais ainda, não conseguia me identificar com as representações a que pertenciam qualquer um dos dois universos. Muitas vezes ilustrados como antagônicos. Apesar de não sentir ou percebê-los assim. Ao contrário, percebia Campina Grande e São Paulo com muitas semelhanças, sem a necessidade de tanta dicotomia. Isso me causava uma estranha sensação que hoje já não tenho mais<sup>4</sup>.

O estudo do tema veio através da leitura do livro de Durval Muniz Albuquerque Junior, “A Invenção do Nordeste e outras artes”. Ele, assim como eu, passou metade da vida em Campina Grande e a outra metade em São Paulo. Este livro trazia respostas que eu não procurava tanto quanto novas perguntas.

Trabalhando com cinema e vídeo no Nordeste percebi a representação sempre pelo mesmo viés, quer dizer, a partir de um repetido discurso. Mostra-se uma região arcaica, rural e ignorante. Esse modo de criar o nordeste era um tremendo contraste com minha realidade<sup>5</sup>. O que tem feito o cinema para mostrar a Região conforme a realidade cotidiana? De que forma a arte cinematográfica poderia contribuir ou não para o entendimento do meu colega de escola ou do meu ex-professor sobre o Nordeste?

É sobre esta representação 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. Para quem serve o discurso do nordeste atrasado? A quem se destina? Quem se beneficia com ele?

Assim como o roteiro no início desta introdução, a minha história e a história do Nordeste podem ser vistas como construção, como uma ficção contada por

---

<sup>4</sup> Uma única identidade não consegue dar conta de um indivíduo múltiplo.

<sup>5</sup> Que vivia em uma cidade conhecida por ser uma das mais importantes Tech City do mundo. Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Campina\\_Grande](http://pt.wikipedia.org/wiki/Campina_Grande)

protagonista(s). Não cabe a este trabalho fazer análises técnicas dos valores artísticos agregados a cada filme. Pretendo aqui analisar a imagem que vem sendo repetida, uma vez e outra vez, de forma preconceituosa e estereotipada que cria valores e tradições nas artes.

A importância deste projeto é pleitear a possibilidade de outra representação para o nordeste, que não a que se repete. 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.

Para tanto, fui buscar na Genealogia de Foucault (2009a), a mesma utilizada por Albuquerque (2009), a reconstituição histórica das relações de poder que deram essa cara a Região.

O texto de Durval Albuquerque é obra fundamental para compreender o embate de forças que inventaram e institucionalizaram esse espaço como o do antimoderno e do subdesenvolvimento. Ele mostra que existem regularidades discursivas que reforçam esse imagético sobre o nordeste.

Ao trazer os textos de Moura (1988) e Rios (2001), sobre os usos da seca como forma de aprisionamento, as políticas públicas e discursos oficiais sobre os flagelados, apresento uma proposta de domesticação da seca a partir da criação de campos de concentração no Ceará. Por todo o trabalho, aparecerá Foucault em seus conceitos que abrem janelas para interpretar a história por outro olhar<sup>6</sup>.

No capítulo dois, analiso, sob a ótica da genealogia, os movimentos de Arte Moderna e Cinema Novo no Brasil. Os dois movimentos foram importantes para a confecção de uma imagem do homem nacional e dos embates envolvidos nesse processo, que fizeram uso do discurso de verdade, popular e tradicional. Procuo em textos críticos, teóricos e artísticos<sup>7</sup> encontrar um elemento de ligação como processo histórico e um fazer artístico que ainda se perpetua.

---

<sup>6</sup> Como por exemplo, o uso do panóptico como um olho mágico, como uma câmera de filmar e fotografar, que por possuir a visão ampla dos 360° que o rodeia pode assim selecionar um olhar no universo de possibilidades, mas que acaba sempre usando o mesmo, multiplicando sim as perspectivas de controle de poder e não de visibilidade.

<sup>7</sup> Preferencialmente aqueles envolvidos nos dois processos artísticos.

Por fim, no terceiro e último capítulo, analiso as recentes obras cinematográficas<sup>8</sup> que falam do nordeste. Identifico elementos discursivos que apontem uma representação estereotipada do nordeste como os discursos desenvolvidos pelo Movimento de Arte Moderna e pelo Cinema Novo ainda são utilizados sem nenhuma atualização e como os discursos mantêm-se de forma a ganhar novas aparências.

Opto por apresentar aqui a metodologia por acreditar que o imediato entendimento do método é imprescindível à compreensão da abordagem adotada aqui para apresentar o problema, o objeto e a análise.

### **1.1. Metodologia**

Neste trabalho, a abordagem metodológica é fundamentada no que se chama de fazer história com um método foucaultiano, desenvolvido em seu livro “A Arqueologia do Saber” (2009). Para Deleuze (2003.p.132), “a história segundo Foucault cinge-nos e delimita-nos, não nos diz o que somos, mas aquilo que estamos em vias de diferir, não estabelece a nossa identidade, mas dissipa-a em proveito do outro que somos”.

Para Deleuze (2003), a história é um obstáculo que nos separa de nossa própria interpretação do que somos. Sua formação interessa para Foucault porque marca aquilo que nos prende, porque determina aquilo que está prestes a romper pelas novas relações descobertas.

O tratamento histórico feito por Foucault interessa no sentido de romper com o cenário proposto pelos vencedores. Seu interesse está ligado à percepção atual (no presente) do fato histórico e analisa o passado com os olhos no presente, nas relações que estão sendo exercitadas no momento atual (LECTHE, 2002).

Esta é a preocupação deste trabalho: olhar para as relações e domínios de poder que narram o nordeste e que construíram essa imagem institucionalizada da miséria e da violência.

---

<sup>8</sup> Treze ao todo.

Lechte (2002) cita Nietzsche como fundamental para compreensão do trabalho realizado por Foucault na Arqueologia do Saber. Para Lechte (2002) a história é sempre escrita da perspectiva do presente para preencher uma necessidade do agora. Além disso, este presente está em constante transformação, significando que o passado deve ser constantemente revisto e suas fundações podem cair em detrimento da nova luz que é jogada sobre o passado.

Portanto, é importante o tratamento histórico que reavalie as relações de poder que fundamentaram a região nordeste da forma como concebemos já que “nenhum passado é maior que o presente” (FOUCALT, 2008, p.31). A unidade que nos interessa aqui são a unidade do enredo e os caminhos percorridos para a confecção imagética do nordeste. Para isso, faz-se uso do livro *A invenção do Nordeste e outras artes* (ALBUQUERQUE, 2009), considerado como referência para quem propõem estudar a imagem do nordeste. Ali, Albuquerque faz um resgate do aparecimento dessa imagem antimoderna que o nordeste possui. O livro será a base para este trabalho. Albuquerque (2009) utiliza-se do método foucaultiano para investigar o nordeste. Ele faz uma genealogia da região e encontra material para concluir que o nordeste é a mais elaborada invenção imagética do país.

Para Durval (ALBUQUERQUE, 2009), a busca por uma identidade no nordeste parece imposta aos personagens e não feita por eles. A genealogia praticada por Durval não busca a identidade do nordeste, mas, ao contrário, a dissolução da identidade. Por definição, a genealogia opõe-se aos marcos iniciais na história, quer dizer, opõe-se à pesquisa de sua origem. Então, “a genealogia é a história como um carnaval organizado” (FOUCALT, 2008, p.34), onde a adoração de marcos iniciais torna-se paródia. A paródia, neste trabalho, está construída na forma de roteiro cinematográfico<sup>9</sup>. Nele, a verdade dos fatos históricos, ou não verdade, buscam criar uma imagem pela descrição do texto, que neste caso pode ser um fato, um conto, um mito, onde todos possuem o mesmo grau de importância e de verdade, explorando preferencialmente os enunciados que dão forma aos estereótipos da Região.

---

<sup>9</sup> O roteiro é construído em cima da formatação padrão de roteiro cinematográfico, utilizo o manual de Hugo Moss desenvolvido no laboratório de roteiro do festival norte-americano de cinema independente Sundance, onde dá claramente indicações de como fazer o cabeçalho de cada cena, qual a fonte (Courier New) e apresentação dos personagens com letra maiúscula. Disponível em: [www.geocities.ws/ppjfiles/como\\_formatar\\_seu\\_roteiro.pdf](http://www.geocities.ws/ppjfiles/como_formatar_seu_roteiro.pdf). Acessado em 10/06/2011.

O objeto estudado é a produção cinematográfica contemporânea, sendo todos os títulos lançados a partir do ano de 2001, a exceção de *Baile Perfumado* que foi lançado em 1997. A escolha foi feita por afinidade já que a intenção é verificar os enunciados que falam do nordeste e não pela qualidade técnica ou valor artístico agregado à obra.<sup>10</sup>

A maioria dos títulos data da primeira década do século XXI e a opção por uma cinematografia atual dá-se pelo fato de as obras do Cinema Novo serem difundidas e debatidas demais. Portanto, quem se propõe a ler este trabalho já deve ter tido contato, pelo menos uma vez, com os títulos que fizeram o nome do Cinema Novo.

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 discursos, que trabalho diversos elementos que aparecem e reaparecem constantemente no cinema contemporâneo e que fortalecem a imagem de atraso e miséria da região.

A conceituação que Foucault faz dos enunciados abre possibilidades de uso para essa pesquisa porque eles são mais importantes e ilustrativos do que a própria obra escolhida ou pequeno conjunto de obras. Assim, pretendo trazer maior flexibilidade ao trabalho em relação ao número maior de obras.

Os objetos deveriam ser desvendados não pela tradição ou pela norma estabelecida, mas sim pela enormidade de relações envolvidas na confecção de tal objeto. A análise de um objeto estaria muito mais para a verificação do “jogo” de aparecimentos e dispersões dos discursos sobre o nordeste.

Os enunciados surgem a partir da posição que o sujeito ocupa no domínio do objeto. O que faremos, nesse caso, é verificar de onde e para quem os discursos estão

---

<sup>10</sup> No início do projeto a intenção era analisar toda uma filmografia que fosse ilustrativa do nordeste, mas me deparei com uma enormidade de filmes que tratam do tema. Enumerei 40 títulos, a análise de todos parecia impossível pelo tempo que a pesquisa proporciona, a opção pelos 13 filmes foi sendo feita no delineamento e filtragem das obras, escolhi não colocar nenhuma que fosse do Cinema Novo, por tratar demais no corpo do texto os detalhes que construíram a imagem e estética do Movimento, me apareceu mais interessante analisar os ecos do Cinema Novo na produção atual do que me debruçar sobre obras já debatidas.

sendo elaborados. Analisar o conjunto de aparições dos enunciados que se repetem e que emanam da mesma significação.

De modo geral, o sujeito do enunciado é precisamente aquele que produziu diferentes elementos com a intenção de significação. Um enunciado tem sempre suas margens povoadas por outros enunciados. Para Foucault, não existe enunciado que não reatualize outros enunciados, de uma forma ou de outra. É essa reutilização de enunciados prontos que interessa serem identificados. Foucault diz:

Qualquer enunciado se encontra assim especificado: não há enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo: ele se integra sempre em um conjunto enunciativo, onde tem sua participação, por ligeira e ínfima que seja (FOUCAULT, 2009a, p.112)

Então, cada vez que um conjunto de signos for identificado, temos aí uma enunciação. Não existem enunciações iguais. Duas pessoas podem dizer os mesmos enunciados, mas porque são indivíduos diferentes as enunciações serão também diferentes.

A enunciação é um acontecimento que não se repete. Ela tem uma singularidade que é datada, mas nessa singularidade ficam algumas constantes pelas quais é possível neutralizar o momento da enunciação e as coordenadas que as individualizam, reconhecendo sua forma geral. É nessa constância que poderemos verificar e trazer à luz os enunciados que são os de mais fácil assimilação. Por terem uma fácil tradução/interpretação são utilizados com muita frequência e presentes em quase todas as obras que, de uma forma ou de outra, se relacionam com o nordeste e com o nordestino, simplificando o entendimento e facilitando a interpretação do discurso pretendido.

Para Foucault, os enunciados são uma modalidade de existência desse conjunto de signos. Neles, percebemos traços e repetição. É aí que o discurso toma uma forma diferenciada, podendo ser fixado como um conjunto de enunciados que se apóia num mesmo sistema de formação. Eles aparecem em superabundância.

Assim, neste trabalho, procuramos identificar os enunciados que geraram 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, quais forças e quais jogos formam e estão sendo usados para criar e alimentar uma imagem do nordeste atrasado e medieval, de onde falam e para quem falam os discursos reelaborados, atualmente, para a manutenção de poderes e relações.

Esses discursos são séries homogêneas, mas descontínuas. Seu caminho não é percebido e suas ações surgem de forma desconexa uma das outras. Os vários discursos não se completam, criam existências que surgem como novas e originais. Então, os enunciados aqui serão analisados sob a forma de discursos presentes na história, na história do cinema e nas artes.

## **2. Capítulo 01**

CARTELA PRETA ONDE SE LÊ:

Baseado em Fatos Reais



CENA 01

EXTERNA - DIA - ALTO DE UMA COLINA

Um morro no horizonte com sol se pondo, aos poucos vem surgindo uma imagem na linha do horizonte que vai se definindo e revelando ser um comboio de andarilhos que rezam uma cantoria repetitiva, cruzarem a tela sumindo na outra extremidade. É quando a câmera abre (zoom out) a revelar um cacto no contra luz, frondoso e espinhento.

Essa cena é uma das imagens mais clichês que usadas para ilustrar o Nordeste, funcionando para o roteiro de maneira clássica e padronizada, onde nos primeiros quinze a vinte minutos apresentam-se os personagens e o conflito principal. A personagem é o Nordeste ou seu povo, e o conflito será a sobrevivência em um ambiente inóspito. No entanto, essa imagem revela muito mais que isso, ela mostra os estereótipos que são utilizados para se falar de Nordeste.

Esse discurso sobre o Nordeste está presente em toda sociedade, seja no cinema, na música, no teatro, nos jornais, na internet, nas novelas e nos humorísticos. Somos bombardeados por essa repetição de clichês que por serem tão naturalizadas surgem como verdades sobre a região. Eles estão, diretamente, ligados aos sistemas de poder, que os produzem, apoiam e institucionalizam como categorias redutoras que limitam ao invés de beneficiar, realizam um desserviço na região e sua população.

## **2.1. O Norte-Leste**

Para Durval Muniz Albuquerque (2009) os discriminados e os discriminadores são frutos de efeitos de verdade, que são subjetivados pela repetição cada vez mais assertiva de um padrão imagético que não possibilita outra identidade ao Nordeste, outra verdade sobre a região. Acrescenta:

Não existe verdade sobre o Nordeste, o estereótipo não é um olhar e uma fala torta é um olhar e uma fala produtiva, tem dimensão concreta, ela se materializa ao ser subjetivada por quem é estereotipado ao criar uma realidade para o que toma como objeto.(Albuquerque,2006.p.30)

Assim, o discurso elaborado sobre o Nordeste produz uma verdade que, independente de possuir materialidade, é recebida como verdade, como revelação daquilo que é, sendo usada, de forma permanente, e reproduzida constantemente, ganha *status* de verdade. Ela é utilizada para fins diversos, por agentes diversos, independente de sua posição política, social ou econômica. Quando essas imagens pertencem ao social elas são utilizadas por todos os sujeitos, tornam-se ação em suas práticas cotidianas.

Essa região que é conhecida por suas tradições e folclore e que tem em sua cultura a constante preocupação na conservação desses costumes, tem apenas 101 anos de existência. “Até meados de 1910 o Nordeste não existia” (Albuquerque, 2009,p.13). O Norte era compreendido desde a Amazônia à Paraíba. Somente no início do século XX, Nordeste ficou conhecido como o pedaço do Norte que sofria com a estiagem.

O Nordeste passa, então, a ser conhecido como a região em constante estado de seca, que é tida como o carro chefe no imaginário nordestino. Ela será tão importante na vida do nordestino que funcionará, também, para o Cariri, o Agreste, o Brejo e o litoral. Vivendo em constante estado de seca, os períodos de maior preocupação para os nordestinos serão as estiagens. Mesmo convivendo com chuvas regulares do sertão ao litoral, o Nordeste irá subjetivar a seca como seu principal estado climático e esta será domesticada para diversos fins, e principalmente para reforçar a imagem de uma região carente e deficiente.

No Brasil, a primeira guerra vai contribuir para a ruína progressiva da *belle époque*, que via o país como lugar de natureza e tropicalidade exótica. Nesse momento, surgem os discursos no Norte e no Sul do país que tentam decifrar o próprio espaço e a nossa nacionalidade, buscando entender as diversidades que compõem a nação. É uma observação das partes para compreensão do todo e nessa busca pela unidade, através do todo surge que na necessidade de diferenciação, de entender as singularidades da nação, não necessariamente o que era igual no território, mas sim o que era diferente, o que era estranho, tenta-se encontrar na divisão do país, em suas regiões, o que pertencia e era característico de cada uma.

Com os regionalismos foi necessário fazer a diferenciação entre as regiões do Brasil, assim vários discursos foram elaborados para identificar e definir cada região do país.

A noção de região não necessariamente era ligada a geografia e topografia da região. Poderia ser uma fronteira fiscal, administrativa e/ou militar. A região é um espaço que serve a um domínio, seja político, seja cultural. Elas podem ser pensadas como diversidades internas do país, como fontes de poder e de confronto entre diferentes grupos sociais, todos pertencentes a uma unidade, a nação.

Na busca dessa diferenciação, Albuquerque vê o Nordeste, esse Nordeste imagético, uma invenção, invenção para determinados fins, invenção pela repetição de estereótipos que criam verdades. Repetição que definiu o Nordeste tanto para sua população como para o resto do Brasil, para ele:

“Definir uma região é pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos e em diferentes épocas, com diferentes estilos e não pensá-la uma homogeneidade uma identidade presente na natureza”.  
(Albuquerque.2009.p.35)

A formação histórica das nações visa identificar fronteiras imaginárias, demarcadas por convenções e/ou guerras. Essas fronteiras devem ser preenchidas por signos, por símbolos que revelem aquela nação, esses símbolos devem ser enraizados no imaginário local, a ponto de sua subjetivação percorrer de uma geração a outra, e que nada exterior venha modificar essa identificação simbólica, a essa identidade.

Como o Nordeste surge para identificar a parte da região Norte que sofria com a falta de chuvas, era a região seca do Brasil, a região que estava sob a atuação política de obras federais, assim como deveria ser sentido numa só direção e para que seu efeito fosse eficiente, politicamente, foi criado em 1919 a IFOCS (Inspetoria Federal de Obras Contra a Seca): a primeira medida pontual para tomar a seca para si, para pegar a seca como problema efetivo do Nordeste (Albuquerque, 2009). A criação da IFCOS é o resultado de inúmeras tentativas de diálogo com o Governo Federal, que não se concretizavam em melhorias.

É no Congresso Agrícola, realizado no Rio de Janeiro em 1878, um ano após a grande seca que se estendeu até 1879, que os ânimos dos políticos tomaram proporções inimagináveis, com os estados do Norte, hoje Nordeste, sendo suprimidos do Congresso. A resposta surge no ano seguinte, em 1878, durante a realização do Congresso Agrícola de Recife, onde o Governo Federal sofreu duras críticas pelo tratamento diferenciado dado a Região Norte, comparado com o da Região Sul: “reclamavam da atuação discriminatória dos investimentos, política fiscal, construção de obras públicas e política de mão-de-obra” (Albuquerque, 2009, p.83).

Foi com a grande seca de 1877/79 que se abriu o caminho para a criação da IFOCS, em 1919, na qual os governantes descobriram o poder de utilizar a seca como barganha política, que rendia aos grupos dominantes um maior espaço, já que sua economia estava em decadência, era necessário um socorro urgente. A estiagem chegou em um momento de grandes embates.

Após da decadência da cultura do algodão e da cana-de-açúcar, o discurso político resolveu que a seca poderia ser a sua grande indústria, pois através dela poder-se-ia tirar grande proveito político de sua situação geográfica. Todas as calamidades que assolam a população na região surgem como conseqüências da seca:

as manifestações de descontentamento dos dominados, como o banditismo, as revoltas messiânicas e mesmo o atraso econômico e social da área, são atribuídos à seca, e o apelo por sua “solução” torna-se um dos principais temas dos discursos regionais (Albuquerque, 2009. p.72).

No Congresso Regionalista de Recife em 1926, que os estados do Nordeste se juntaram num patriotismo regional, formaram uma coalizão para fins bem definidos, se detendo a salvar o espírito nordestino, a identidade nordestina, aquilo que identificava e pertencia à região. Proteger da destruição lenta, mas inevitável, que ameaçava o Rio de Janeiro e São Paulo, a modernidade vinda do outro lado do Atlântico, do antigo continente à Europa.

Era a forma de salvar o Nordeste da invasão estrangeira, do cosmopolitismo que destruíra o espírito paulista e carioca, evitando a perda daquilo que se considerava elemento essencial a identidade nordestina, aquilo que fazia dela tão ímpar em relação ao resto do país.

O discurso sobre São Paulo informava que a cidade foi fundada pelos europeus e que os negros e índios não habitavam aquela região, assim seria o perfeito berço para o nascimento de uma nação civilizada, progressista e desenvolvimentista. Berço que tanto se almejava nesse momento de desenvolvimento industrial, econômico e social, a modernidade estava batendo à porta e era necessário estar preparado para ela.

São Paulo surge, na década de 1920, como a cidade que se ilumina de possibilidades vindas da Europa, e cabe ao Nordeste o lugar de espaço medieval a ser superado pelas influências modernizantes. São Paulo era a única cidade não folclórica e não tradicionalista do país, o que lhe garantia a isenção e autorização para se modernizar, não havia empecilho para isso, pelo contrário.

O Nordeste é pensado como o local da harmonização entre raças e culturas. Ele é visto e revisto de modo a não romper com o imagético que o alimenta, que o sustenta, mantendo os poderes e dominações existentes e quando possível criando outras. Foi esse discurso que introduziu o Nordeste na cultura brasileira, na consciência nacional.

Assim, sendo o sertão um ambiente natural e homogêneo, ele teria dado “luz” a uma sociedade também homogênea. Os estereótipos sobre o Nordeste se gestaram no momento em que o contato com as diferentes regiões do país era mais necessário e não podia ser retardado.

A constituição da nação não era um processo neutro, era um processo politicamente orientado que significava a hegemonia de uns espaços sobre outros (Albuquerque, 2009), assim o regionalismo era visto como um entrave a esse processo. Para que se percebesse a diferença existente no resto do país, era necessário, antes de tudo, determinar o que era normal e aceitável e o que era anormal e inaceitável, assim São Paulo e Rio de Janeiro tornaram-se esses lugares que serviriam de padrão de desenvolvimento para o Brasil. Elas seriam a referência de bons costumes e maneiras. O costume nacional era o do eixo São Paulo - Rio de Janeiro, “as diferenças e bizarras das outras áreas eram vistas com o rotulo de atraso, do arcaico, da imitação” (Albuquerque, 2009, p.54)

O Brasil era dividido entre a inteligência e as boas maneiras do Sul, mas bem aparelhada em seus conceitos da realidade; e, de outro lado, o Norte, fantasioso, imaginativo, sensitivo, delirante e compadecido. Durval cita Menotti Del Picchia quando este resolve fazer uma diferenciação entres as duas regiões:

o paulista era aventureiro, autônomo, rebelde, libérrimo, com feição perfeita de dominador de terras, emancipando-se da tutela longínqua e afastando-se do mar, investindo nos sertões desconhecidos. Já o nordestino, em luta aberta com o meio, era extremamente duro, nômade e mal fixo à terra, sem capacidade orgânica para estabelecer uma civilização mais duradoura (Albuquerque, 2009, p.120).

Na tentativa de produzir um sentimento de brasilidade, o intelectual regionalista pega a cultura do interior, aquela não afetada pela migração europeia, e a coloca como rara relíquia, que deve ser preservada do processo modernizador, mas quando o discurso regionalista resolve falar pelo sertanejo ela vai usar do excesso de rigor verbal, dá mais importância às palavras que às ideias, marcando o olhar do homem culto para com o homem do campo.

O regionalista une elementos do folclore e da cultura popular, tratando-os com ar de superioridade e com o olhar distante procura deixar bem claro que entre os dois existem mundo diversos, abismos.

Esse regionalista busca colocar a cultura popular como principal característica representativa da região, usa da cultura para inventar novas tradições.

Na busca das verdadeiras raízes regionais, no campo da cultura, leva a necessidade de inventar uma tradição. Inventando tradições tenta-se estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e anterior; busca-se conciliar a nova territorialidade com antigos territórios sociais e existenciais. A manutenção de tradições é, na verdade, sua invenção para novos fins, ou seja, a garantia da perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados (Albuquerque, 2009, p.90).

Quando o regionalista opta pela tradição, pelo passado, ele opta pela manutenção de certos privilégios, luta pela manutenção de seu lugar na sociedade. Ele escolhe um discurso do passado, pela paralisia, pela sua estagnação e, assim, conseguir a conservação de suas vantagens econômicas, políticas e sociais. Opta pela miséria ao falar do Nordeste, discurso que só retarda o seu espaço, jogando-o para

trás, para o longínquo passado, adiando qualquer movimento que pense um Nordeste do presente e do futuro.

A ferramenta que o regionalista-tradicionista tem para a conservação de seus privilégios é o folclore. Este, além de servir muito bem à preservação de um passado, serve também como disciplinador dos corpos. No intuito de conservar o passado, o folclore funciona dando direcionamentos à expressão artística, criando regras e padrões.

O nordestino que valoriza a sua cultura terá que se expressar utilizando as formas do passado na sua produção, fazendo uso do folclore; da linguagem arrastada, do cordel, de sua religiosidade, da sua bravura sertaneja, dos seus vaqueiros e cantorias. Assim o nordestino fica preso, atado a forma de fazer, é disciplinado no sentido de sua “educação, de formação de uma sensibilidade, baseada na perpetuação de costumes, hábitos e concepções, construindo novos códigos sociais, capazes de eliminar o trauma, o conflito trazido pela sociabilidade moderna” (Albuquerque, 2009, p.92).

Para a sociedade moderna, o progresso significa modernização, já para os regionalistas a modernização é um anúncio de morte; morte da tradição. O interior seria uma Arca de Noé, que está preparada para salvar o que ainda resta de nacionalidade no país, assim até mesmo quando as grandes cidades são tematizadas, elas vêm carregadas de elementos do interior, são casas do período colonial, são cidades folclóricas, alegres e com arquitetura barroca.

Assim, o discurso regionalista não mascara a verdade da região, ele a institui, ele é orientado a produzir uma estratégia política, com objetivos e táticas definidas dentro do universo histórico, intelectual e até econômico. A formulação discursiva é tão forte que a concepção de outras formas de verdade, da região, ficam presas a valores da tradição e conservação da história, do folclore. Patrimônio imaterial que deve ser preservado para o bem da nação e não somente de uma região.

Pelo Nordeste não ter passado por uma imigração em massa, por ter mantido sua cultura intacta, por ter uma cultura luso-afro-ameríndia, será considerado, também, como a região em que a máquina capitalista não atua efetivamente. Onde as

mazelas da exploração e trabalho assalariado de uma nova classe de trabalhadores industriais não tinham acontecido.

Essa percepção do Nordeste, no início do século XX, tanto pelos regionalistas como pelos modernistas era romantizada, quando não era um processo de manutenção de certos privilégios. A conservação da imagem rural do Nordeste era necessária para que as grandes cidades não sofressem com as grandes levas de retirantes. Eram necessárias medidas públicas para a manutenção de uma região ainda medieval, uma região que luta contra o progresso no interior, já que nas capitais frear esse processo era nadar contra a corrente.

A ideia de que o Nordeste ainda teria uma economia de subsistência cai por água, quando chegam as notícias das primeiras grandes estiagens, que revelam que a região não está preparada para suportar eventos sazonais, talvez pela concepção de que a seca é sempre presente, as estiagens é que são sazonais.

É na década de 1930 que, com uma grande estiagem no sertão, encontramos uma situação que pode ser ilustrativa sobre as políticas públicas com o sertanejo e revelam o tipo de disciplina que o Nordeste ainda sofre: a criação, em sete municípios do Ceará, de Campos de Concentração para os flagelados da seca.

## **2.2. Os Campos de Concentração do Nordeste**

CENA 13

EXTERNA - DIA - PLATAFORMA DE EMBARQUE DE TRENS NA CIDADE DE SÃO MATEUS

A estação de trem está lotada de gente a espera do comboio que vem trazendo as levas de imigrantes para a cidade de Fortaleza, a maioria carrega malas e umas trouxas de roupas amarradas a paus, apoiadas nos ombros. No horizonte, a fumaça e o som denunciam o "vem em seguida". O trem está chegando e a população fica em polvorosa. Uma forte agitação começa a acontecer na plataforma, surgem no meio da multidão, soldados fardados que começam a organizar e retirar as pessoas da plataforma. Esperam o trem chegar e ao invés de ajudar no



embarque, eles começam a retirar os flagelados de dentro dos trens para junto dos outros que ali estavam a esperar. O trem segue caminho vazio com destino a Fortaleza, enquanto todos atônitos ficam olhando sem saber o que está acontecendo.

Com a grande estiagem em 1932 e com a falta de perspectiva de trabalho e sustento para suas famílias, muitos retirantes resolveram sair do sertão e ir em direção a grandes cidades a procura de trabalho, a principal delas era Fortaleza (RIOS, 2001). A jornada era realizada, sobretudo de trem, para aqueles que seguiam em direção à capital do estado do Ceará e que resolviam ficar pelo caminho. As paradas dos trens eram os pontos escolhidos para se tentar uma nova vida. E foi nessas localidades que o governo estadual resolveu instalar os “campos de concentração”, que tinham como discurso oficial receber e dar apoio aos flagelados que saíram de suas casas sem nada.

Os retirantes se alimentavam de algumas cabeças de gado encontradas no caminho, e como a leva de retirantes era muito grande, o governo suspendeu as passagens de trem para Fortaleza, fazendo com que alguns invadissem os trens para chegar a capital. A linha do trem indicava o caminho até a capital e era a garantia de chegar vivo a Fortaleza.

Foram, então, erguidos oito campos de concentração no trajeto do trem até Fortaleza. Ficavam nos municípios de Crato, Quixeramobim, Senador Pompeu, Ipu, São Mateus, Cairús e Fortaleza, sendo dois na Capital que eram destinados aos que conseguiam chegar até a capital e ficavam por lá perambulando e dormindo nas ruas.

Fortaleza era o destino preferido dos retirantes. Muitos se encaminhavam em direção ao mar, seguiam para o lado extremo da cidade e lá alguns conseguiram trabalho, mas a maioria vivia da mendicância, dormindo nas ruas e, às vezes, praticando pequenos furtos, que eram aceitos moralmente pela sociedade, esses pequenos furtos eram destinados a matar a fome e sua aceitação era um gesto de caridade cristã.

Os Flagelados acreditavam que os jornais eram a forma mais rápida de conseguir o auxílio que o governo não dava. Este meio de comunicação era o poder público mais acessível aos pobres. Eles acreditavam que publicando suas mazelas o

Estado agiria mais rápido na resolução de seus problemas. Os jornais também eram os responsáveis por agenciar a assistência e a caridade da população pra os flagelados, e assim os jornais fortaleciam seu poder político, o poder daqueles que eles representavam.

Para manter a cidade afastada da miséria, criaram-se frentes de trabalho e políticas de emigração para outros Estados. A urbanização estava crescendo em Fortaleza, então era utilizada a mão de obra barata dos flagelados, tudo com verbas federais. A falta de perspectiva na busca de trabalho fazia com que os flagelados trabalhassem ganhando muito pouco, mão-de-obra muito barata; eram usados na construção de ruas, restauração de calçadas, calçamentos, casas, entre outras obras.

Rios (2001, p.25) diz que “houve um aumento enorme de construção ou reforma de ruas, no ano de 1879 foram 14, no ano de 1888 foram 36 e no ano de 1933 foram 46” estas obras sempre foram seguidas de grandes estiagens, ou seja, eram realizadas pelos mendicantes que enchiam a capital cada vez que a estiagem ficava mais grave.

Como as obras públicas não podiam abarcar a enormidade de gente que vinha a Fortaleza, todos os dias nos trens, a solução encontrada foi a construção de locais para o aprisionamento dos flagelados em oito campos de concentração, distribuídos em lugares estratégicos para garantir o encurralamento de um maior numero de retirantes no Sertão do Ceará.

Dois campos de concentração foram erguidos em Fortaleza mesmo, e a imagem era tão forte que acabou virando ponto turístico da cidade

A miséria tornava-se espetáculo para os excursionistas. Como “tipos exóticos” devidamente enjaulados, os flagelados eram expostos aos olhos do Sul. Ao que parece, os cinco contos de réis deram aos turistas a sensação de dever cumprido. Mais uma vez a burguesia amenizava a imagem trágica do sofrimento dos pobres em nome da caridade e, afinal, colocava em dia o privilegio cristão de “dar mais do que receber” a sensação de dever cumprido. (RIOS.2001.p.27)

A impressão causada na visita pelo zoológico de seres humanos revela que a população da capital tinha uma imagem do sertanejo que não se diferenciava muito da leitura do sulista sobre o nordestino. O aumento do numero de flagelados na cidade

levou também o medo de que a seca chegasse a Fortaleza. Se para o sulista a estiagem severa representava todo o Nordeste, para a população das cidades a vinda dos retirantes poderia transformar isso em realidade, e um dos mecanismos de convencimento era o discurso de que no interior a vida era melhor, mais bonita, era um lugar onde o retirante poderia voltar para um lugar que parou no tempo a espera do seu filho querido, que foi pra cidade grande.

O governo precisava, sem demora, fixar os flagelados no interior. A caridade e a assistência social surgiram como o controle mais apropriado para os famintos, no entanto a cada dia surgiam novos necessitados. Os que não conseguiam a ajuda dos assistencialistas e da mídia eram tirados das cidades e levados para longe, para outros municípios e posteriormente para os campos de concentração.

Deixar os flagelados dispersos dificultaria qualquer tipo de trabalho ou de assistência mais cuidadosa junto aos mesmos. Reunidos ficavam sob controle do governo e, portanto, melhor amparados. Os campos foram desenvolvidos com a “desculpa” de resolver o problema de segurança e saúde pública, medidas higiênicas para prevenir problemas.

A população e partes do governo defendiam que o isolamento deveria ser feito no próprio sertão. Não bastava o isolamento, mas sim a distância dos olhos da burguesia, distante dos olhos do progresso. Para os retirantes que estavam na capital voltarem ao sertão, eram dadas passagens e sementes, o sertão deveria ser o lugar da saudade para onde se quer voltar, uma boa forma de fazer com que o espaço volte a ser ocupado pelos seus, deixando a cidade para a modernidade.

Nos oito campos de concentração existia um total de 73.918 flagelados (Rios, 2001, p.59). Eles não se deslocavam, pois o ir e vir não estava autorizado, somente poderiam sair para participar da construção de obras do governo, ou para outro campo, sempre transportados dentro de caminhões que fizeram fama levando retirantes até o Sul/Sudeste do país, os famosos: “paus-de-arara”.

Os flagelados, que participavam dos projetos do governo, recebiam uma ração melhor para dar conta do sustento de suas famílias. Eles ficavam encurralados, milhares de retirantes a morrer de fome e doenças. Na seca de 1932, foram registrados

23.000 mortos nos campos de concentração do Ceará. Em Ipu era registrada entre seis e sete mortes por dia (Rios, 2001, p.67).

Os campos não eram frentes de trabalho e sim de assistência. Os flagelados recebiam comida sem ter que trabalhar por ela. Recebiam assistência médica do governo, também. Dali, não podiam sair sem autorização dos inspetores do campo. Havia guardas vigiando, constantemente, o movimento dos concentrados. Nos campos de concentração do Sertão, alguns guardas eram os próprios flagelados, que muitas vezes assumiam o papel de carrascos, agredindo e destrutando os concentrados, usando o discurso civilizador para disciplinar os flagelados, para modificar seus costumes e relações (Rios, 2001).

A maior preocupação dos vigias era, acima de tudo, com a moral e a decência. Para a realização de um projeto assistencial, disciplinador e civilizador era necessária uma vigilância redobrada sobre o comportamento sexual dos flagelados. Muitos eram casados, mas não nos sacramentos da igreja católica, em todos os campos foram erguidas capelas que, além de abrigar as orações e alimentar a fé dos flagelados, eram utilizadas para reforçar a vigilância sobre os flagelados e seus corpos, lugar de transformação.

A maioria dos flagelados acreditava em Deus, mas não seguia a cartilha da igreja católica, isso era considerado um pecado, uma vez que não reconhecia nos padres um orientador religioso, viviam em pecado, sem os sacramentos da igreja, não tinham batizado seus filhos, que então eram pagãos. O resultado era uma vida completa de pecados o que justificava a raiva divina e seu castigo: “a seca”.

Além dos privilégios concebidos a quem se ordenasse nos campos, os privilégios maiores eram dados aos que se reconhecessem católicos, “até o dia 24 de dezembro de 1932 foram realizados em Ipu 250 batizados, 35 casamentos e 1600 comunhões” (RIOS.2001.p.64/65). Alguns dos casais que contraíam matrimônio nos campos ganhavam enxovais das famílias católicas e das autoridades locais.

Como os sertanejos viviam de forma mítico-religiosa e acreditavam que as respostas estavam na natureza, sua relação com Deus e com os Santos era diferente da que pregava a igreja católica. Essa relação com o ambiente tomava conta de outras esferas sociais. Eles usavam as ervas medicinais para curas, mas nos campos de

concentração existia o disciplinamento para que abandonassem essa prática e utilizassem a farmacologia como método de cura, de tratamento, colocavam a cultura do uso de ervas como algo atrasado e antigo, crendices que deveriam acabar em detrimento ao progresso da ciência, da medicina.

Os médicos solicitavam o afastamento das curandeiras dos campos, pois elas atrapalhavam o sanitário imposto no campo, impedindo o trabalho dos médicos. Convenceram os flagelados de que suas plantas, ervas e rezas ajudariam a resolver os problemas de saúde. Coisa que muitas vezes causava rebelião coletiva, onde todos tomavam parte das curandeiras. O discurso médico assumia que os flagelados viviam sobre práticas pitorescas de um povo primitivo. Os médicos apareciam no imaginário dos flagelados como homens cruéis e perversos, capazes de envenenar e matar.

O tempo nos campos de concentração não era mais medido pela manhã, tarde e noite, mas passou a ser medida em horas. Todas as tarefas diárias eram medidas pelo relógio, desde acordar, tomar banho, comer, lavar roupa, sair para trabalhar nas obras federais, tudo isso era realizado sob um tempo estipulado em horas e minutos. O cantar do galo já não fazia mais muito sentido, os corpos dos flagelados com o passar do tempo estavam completamente disciplinados a funcionar seguindo esses prazos e cotidianos.

A tentativa de disciplinar os flagelados era entendida por todo o campo de concentração, a cozinha era constituída por um grande corredor estreito, onde os flagelados se apertavam para receber o alimento, algo semelhante a um abatedouro, desse modo era possível implementar uma disciplina mais rígida na distribuição do alimento, facilitando as punições e prêmios aos que se enquadravam cada vez mais nas práticas do lugar.

Muitos que não se adequavam aos padrões dos campos tentavam voltar para suas casas, por mais difícil que fosse a vida, era melhor do que nas prisões do governo. Muitos conseguiam fugir dos campos, ou se rebelavam e seguiam presos nas cadeias municipais. Foi dado aos campos de concentração o nome de curral do Governo (Rios, 2001). Um dos remanescentes dos campos disse: “o curral é uma prisão. Mais do isso: é uma prisão de animais. O campo não era um lugar para gente.” (Rios, 2001, p.68).

O tratamento dado aos sertanejos, como bichos, tinha respaldo nos seguidores da antropogeografia, bem como o da biotipologia, que defendia serem os trópicos não adequados para o desenvolvimento de uma civilização e, muito menos, os mestiços e negros eram capazes de realizá-la. O calor e a umidade geravam abatimento físico e intelectual, levando à superficialidade e ao nervosismo, esses deveriam ser educados e disciplinados em seu trato com a higiene, com Deus e com o trabalho. Percebemos que a percepção do Nordeste arcaico e medieval não era somente uma percepção do sulista, não era necessariamente um questão racial, ou somente racial, mas uma questão de classes, de dominação, de hegemonia de poder.

Estudar os campos de concentração é refletir sobre a multiplicidade de usos da seca. Refletir sobre o isolamento e poder no Ceará é, também, pensar sobre a construção do turismo em Fortaleza: suas primeiras coordenadas e a inserção da mão-de-obra do flagelado no processo de embelezamento e constituição dessa cidade para o turismo. O retirante não só ajudou a construir mais rápido alguns projetos urbanos como também assumiu a condição de objeto de consumo para turistas: suas cantorias, seus versos de cordel, seu artesanato e a própria imagem do sertanejo como um dos tipos do Ceará (Rios, 2001, p.102-103)

É como Rios sugere que a seca tem sido inverno, para muita gente, o sol que era slogan da cidade de Fortaleza, “loira desposada do sol”, ligado à valorização do turismo, tão glorificado pelos empresários e jornalistas, era um sol bem diferente do sol sertanejo, que tinham o papel de queimar; de sufocar, era uma relação diferenciada. O sol era o responsável pelas estiagens no sertão, pela miséria, mas também era sinal de esperança, de um dia melhor.

Os campos de concentração tiveram vida curta, duraram poucos anos. Após o seu fechamento, houve um movimento para os flagelados, das famílias caridosas, renomeando-os de mendigos da cidade. Para essa elite a diferença entre os flagelados e os mendigos não era muita, ou quase nenhuma.

A existência dos campos de concentração revela muito mais do que o cercamento de indigentes pelo governo, revelam a estratégia de disciplinamento por que passaram os flagelados, para eles a modernidade da cidade seria um purgatório, com suas ruas e aglomerações, terminando por serem transferidos para os campos, o

inferno, onde a modernidade dá outra face ao terror, que é sair de sua casa para poder sobreviver.

Nos campos de concentração, suas tradições e costumes serão condenados pelo Governo, pela igreja, pela ciência, pela medicina; todo um arcabouço de elementos que mudam a compreensão dos sertanejos de espaço, tempo e relações sociais. Com o fim das estiagens e a volta para casa, o corpo carregado desses novos ordenamentos cria alguns conflitos no sertanejo, ou se revolta, voltando ao estado anterior em que se encontrava, ou se mantém ordenado como veio do campo, crendo que seria assim a melhor forma de sobreviver a futuras estiagens.

Todo um repertório de enunciados construídos sobre o Nordeste pode ser encontrado no disciplinamento dado nos campos de concentração. “O corpo que cantava, dançava, tocava, vai ser reduzido a um corpo que escuta e obedece” (Albuquerque, 2009, p.177).

Quando Kênia (Rios, 2001, p.103) diz que os flagelados assumiram a condição de objeto de consumo para os turistas, ela cita os valores tradicionais e a cultura regional como elemento encantador nessa conquista. As artes assumiriam um papel importantíssimo na história do Nordeste, na confecção desses enunciados. É através dela que o nordestino cria identidade, é em cima dela que são confeccionados estereótipos que representam toda uma diversidade cultural, são coringas, são clichês que funcionam em qualquer situação, a qualquer momento.

O discurso sobre o Nordeste aparece sempre como novo, não se percebe nele a repetição, é sempre reatualizado. Os estereótipos são sempre vistos como naturais a região, como sempre pertencessem a paisagem da região, com a naturalidade ainda presente desde o descobrimento do Brasil, “sonho lírico de um 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).

Os Campos de concentração do Ceará acabaram, mas continuaram existindo no Nordeste, dessa vez sem cercas, sem arames, sem guardas, sem gás, sem tiros, sem muros. A política pública de contenção de flagelados continua.

Entre os anos de 1979-1983 a estiagem matou milhares de pessoas. Podemos dizer que 700.000 pessoas morreram neste período no Nordeste. Foi divulgado oficialmente que 2.700.000 pessoas foram alistados nas frentes de emergência, onde recebiam menos de 1/3 (um terço) do salário mínimo. Cada família tinha, em média, 6 membros, o que revela que naquela época existiam 16.200.000 pessoas no limiar da sobrevivência, em estado de miséria extrema, aplicando-se a taxa de 2,5% de mortes ao total de 16.200.000, concluímos que 405.000 devem ter sido só entre os assistidos nas frentes de serviço e suas famílias, 94,6% dessas mortes foram por fome e doenças infecciosas (Moura,1988,p.08).

Estes números são a referência mais segura para dar corpo ao que Milton Moura (1988) chama de genocídio. Era política pública o assistencialismo a esses flagelados. Na intenção de conter mais uma leva de imigrantes para as capitais, ou os outros estados do país, foi dado ao chefe de família a possibilidade de trabalho nas frentes de emergência. Seria na construção de estradas, de açudes, mas o que esses dados revelam é que existiram 405.000 mortes pelos assistidos do governo e 295.000 mortes pelos não assistidos pelo governo, os que recorreram a outras formas de sobrevivência conseguiram maior sobrevivência dos que os que foram abarcados pelas políticas do governo nas frentes de trabalho.

O poder público criou uma dependência dos flagelados nos momentos de estiagem e estes eram submetidos a condições piores das que encontravam em suas casas. Quando Moura (1988) fala em genocídio, ele não coloca mais a seca como responsável pelas mortes. Ele afirma que houve uma intenção de crime, intenção deliberada de autores humanos que devem ser responsabilizados, seja pela atitude, seja pela omissão, pois existia uma ação deliberada não somente para enfraquecer e minimizar uma população, mas sim reduzir seu número, reduzir seus malefícios, reduzir a miséria, reduzir os “problemas sociais”.

O governo nesse sentido consegue ser eficiente, a arrecadação de impostos cresceu em todos os estados do Nordeste entre 1978 e 1981(Moura, 1988, p.68), não só a cidade de Fortaleza se beneficiava e crescia, mais rapidamente, com as grandes estiagens, como também todos os estados do Nordeste cresceram nesse período de “dificuldades”.



As estratégias de combate à estiagem sofrem tratamento diferenciados para fazendeiros e para trabalhadores. Se para os trabalhadores a frente de emergência é a única forma de sobrevivência no seu lugar de origem, para os fazendeiros ela representa ganhos inquestionáveis, utilizando a mão-de-obra barata nessas frentes, os fazendeiros conseguem aparelhar sua propriedade que de outra forma não conseguiriam, assim a política de emergência garante a manutenção da demanda de bens e serviços, permitindo que a economia não entre em crise.

Além do governo não disponibilizar subsídios para que os lavradores aguentem ficar em suas terras durante as estiagens, ele ainda coloca os flagelados para produzir para os grandes latifundiários, que não só recebem os tais subsídios como recebem a ajuda das frentes de emergência, que transformam sua propriedade, preparando-a para futuras “emergências”.

Milhares de pessoas haviam sido programadas em silenciosa ordem e sob guarda do Estado para morrer de fome, quando o governo reúne essa multidão para trabalhar nas frentes de emergência, exige cumprimento de horário e paga a uma família o que daria para sobrevivência de uma única pessoa. As evidências saltam aos olhos; os pobres estavam sendo organizados para morrer sob a vigilância e os cuidados do Estado, em campos de concentração, agora abertos.

a partir daí, nunca tive dúvidas de que o genocídio era uma política estatal para resolver o problema da miséria absoluta. Ao invés de erradicar a pobreza, erradica-se o pobre, preferencialmente quando ainda é criança. (Moura, 1988, p.115)

A seca se transformou na paisagem do Nordeste, ela é resultado natural da região, hoje em dia a região recebe ajuda governamental quando sua normalidade é abalada, quando sai do seu estado de estiagem, que é quando a região sofre com as chuvas, aí sim sua paisagem muda e surge a necessidade de apoio governamental.

O Nordeste ainda passa por outro “campo de concentração”, este mais silencioso e dócil, quando somos impossibilitados de mostrar nossas outras “verdades”, presos ainda a estereótipos e clichês sobre a região, estamos encurralados, não conseguimos soltar as amarras que nos prendem, que nos modelam em cima de um padrão redutor e cansativo. Remoendo e remoendo a mesma imagem, a mesma mensagem, o mesmo conceito e compreensão desse povo, cercado pelas políticas

públicas de incentivo à cultura e às artes, onde se privilegia temas que retratam o atraso, o servilismo, a inoperância, a miséria do povo nordestino; imagens muito bem construídas que são subjetivadas por toda a população do Brasil, correntes invisíveis, campo de força intransponível, algema social, cabresto cultural; outra forma de ver os campos de concentração.

Para Durval, o Nordeste se tornou a elaboração regional mais sofisticada que o país tem.

Pensar a região como uma entidade é perpetuar uma identidade forjada por uma dada dominação. Devemos pensá-la, sim, como uma construção histórica em que se cruzam diversas temporalidades e espacialidades, cujos mais variados elementos culturais, desde eruditos a populares, foram domados por meio de categorias da identidade, como memória, caráter, alma, espírito, essência. O Nordeste, na verdade, está em toda parte desta região, do país, e em lugar nenhum, porque ele é uma cristalização de estereótipos que são subjetivados como características do ser nordestino e do Nordeste. Estereótipos que são operativos, positivos, que instituem uma verdade que se impõe de tal forma, que oblitera a multiplicidade das imagens e das falas regionais, em nome de um feixe limitado de imagens e falas-clichês, que são repetidas *ad nauseum*, seja pelos meios de comunicação, pelas artes, seja pelos próprios habitantes de outras áreas do país e da própria região (Albuquerque, 2009, p.343).

O Nordeste é essa construção. São imagens, textos, discursos que impõem uma verdade de uma visão abstrata e arrogante do povo, que não possibilita outras existências, que não possibilita outras formas de viver, negligencia o devir, em troca de poucas verdades rasas, que operam sobre uma população tão diversa quanto grande, os campos de concentração continuam existindo.

Quando a liberdade é cerceada e somente se pode agir por caminhos pré-estabelecidos, a sua fala não tem voz, sua expressão será sempre através dos outros, em imagens de povo clichê, uma massa de manobra, que precisa ser dirigida, dirigida no sentido dessa grande prisão que são as fronteiras.

O sertanejo, quando se encontra nos campos de concentração, é colocado em frente a novas realidades. Sua relação com o tempo, o espaço, o divino, a natureza, seu corpo vai se transformar em outra coisa que não lhe é natural. O controle exercido

sobre sua vida alimenta diretamente todos os enunciados que tanto usam para falar do Nordeste.

Sua religiosidade é colocada como pecado, os mecanismos de dominação entram em jogo, na tentativa de disciplinar os corpos ignorantes e místicos, fazendo-os acreditar que suas vidas foram vividas no erro, que o caminho da salvação é seguir os ordenamentos da igreja católica. Nesse caminho, os flagelados podem se converter ao catolicismo ou na manutenção de suas crenças, e em segundo caso, ele viverá ainda mais à margem da sociedade, será um dos tantos “beatos” que prevendo o mar virar sertão irão povoar ainda mais o imaginário nordestino.

Quando os fazem trabalhar por um salário de miséria, com hora para o início e término do trabalho no campo, ele acaba lidando com padrões trabalhistas de produção industrial, reforçando a imagem de serviçal, de trabalhador incansável, mas quando este não concorda com a situação, com o salário de miséria, ele foge do campo de concentração e vira o bandido, o violento.

Quando os flagelados relutam em modificar sua higiene, sua relação com as plantas, com o sol (que marca o tempo), quando não aceitam as soluções médicas, são classificados como selvagens, ignorantes que negam a ciência e o progresso. Dentro dos campos de concentração seus corpos são disciplinados para que o discurso possa ser mais verossímil, “a disciplina é um princípio de controle da produção do discurso. Ela lhe fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras” (Foucault, 2009b, p.36).

Os campos de concentração limitam o nordestino a novas experiências, sendo cercados por saberes disciplinadores que não deixam brecha para a produção de outra identidade, de múltiplas identidades. A privação da liberdade atua de forma punitiva, de forma a castigar certa existência. Essa privação só funciona se existirem “complementos punitivos” (Foucault, 2009), como trabalhos forçados, redução alimentar, privação sexual, penitência física. A privação da liberdade é muito simbólica. Sem liberdade, inclusive de criação, o Nordeste fica amarrado, preso a um sistema de rituais e regras.

A manutenção do sertanejo, no sertão, é um dos principais reflexos desse disciplinamento, seja ao aprisionar os flagelados em campos de concentração, seja

colocando-o nas frentes de trabalho, o discurso sobre o sertão e o sertanejo é para colocá-lo em seu lugar, dizer de onde ele vem e a que lugar pertence. O sertanejo não se relaciona com outro espaço, e quando acontece é para criar traumas, como com o contato com as grandes cidades, com a modernidade.

O discurso sobre o sertanejo é o de sempre dizer a que espaço ele pertence, e que o seu espaço está sempre a sua espera, no aguardo que ele volte a sua terra, onde lá ele vai reencontrar a felicidade, mas é também o discurso de que estando fora, estando longe do sertão ele ainda é um sertanejo e com essa identidade ele levaria tudo que carrega ser nordestino, ser sertanejo.

Quanto menos miseráveis e pedintes estiverem nos grandes centros, melhor. Quando estes forem inevitáveis, que lhes seja dado outro espaço social, um tratamento diferenciado e disciplinador. Cabe ao retirante ser pedreiro, porteiro e artista popular, recebendo a alcunha do genérico baiano e paraibano, sempre no singular e de forma homogenia, independente do estado do Nordeste que pertença, suas particularidades são sempre ignoradas.

### **2.3. Domesticação da Seca**

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 aquém 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 não só foi disciplinado, como também 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.

É segundo a significação religiosa da seca que Deus, vendo o pecado, procura castigar, causando a fome, a miséria; isso é aceitável, já que tudo isso é culpa do sertanejo, é o reflexo da vida que levam, sem as bênçãos da Igreja Católica. Nos campos de concentração do Ceará, os flagelados foram disciplinados a agir conforme os mandamentos da igreja, abandonando suas tradições mítico-religiosas e sua relação divinas com a natureza. Assim, entendemos melhor toda a religiosidade presente no discurso sobre o Nordeste.

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, 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.

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. Não se conseguirá dar conta da multiplicidade de conteúdo que uma região, com população de 53 591 197<sup>11</sup>, num espaço de 1.558.196 Km<sup>2</sup>. 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.

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. 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 várias estratégias de poder que se cruzam; de várias convenções que são dadas, de uma ordenação consagrada historicamente (Albuquerque, 2009, p.217).

Para Foucault (2009b, p.10) “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta. O poder do qual queremos nos apoderar”. Os discursos que falam do Nordeste se

---

<sup>11</sup> Segundo dados do IBGE de 2009.

apoderam da voz do nordestino. Tal apoderamento acontece pelo viés da verdade, da razão, subjagam a população e criam uma região atrasada, arcaica, decadente e subdesenvolvida, para assim legitimar suas ações e seus discursos que são baseados na necessidade de criar a realidade e a verdade sobre a região.

A produção de discurso na sociedade é, ao mesmo tempo, controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certos números de procedimentos. São histórias que se repetem e se fazem variar. São fórmulas, textos, conjuntos ritualizados de discursos.

A forma mais superficial e mais visível desses sistemas de restrição é constituída pelo que se pode agrupar sob o nome de ritual; o ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam (e que, no jogo de um diálogo, da interrogação, da recitação, devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciado); define os gestos os comportamentos, as circunstâncias, e todo conjunto de signos que devem acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção. Os discursos religiosos, judiciários, terapêuticos, e em parte, também os políticos não podem ser dissociados dessa pratica de um ritual que determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papeis preestabelecidos. (Foucault, 2009b, p.38/39)

A regra permite ativar novamente sem parar o jogo de dominação, a regra coloca em cena uma violência meticulosamente repetida, violência no corpo, onde a disciplina atua no sentido de fixar e fortalecer certos procedimentos. A heterogeneidade fica homogênea, igual. Somem as exceções, tudo vira regra; os estereótipos são regra, tem que estar sempre presente. A fuga deles seria sair da regra, seria escapar dessa dominação, seria soltar as correntes e procurar outros ambientes de sobrevivência, afinal para quem tem que conviver com seca durante a vida toda a maior tragédia seria um dilúvio.

A regra cria amarras que, dificilmente, conseguem ser arrebatadas, são formas de engessar, de paralisar os indivíduos, normatizá-los em esquemas estabelecidos sobre discursos científicos, históricos, políticos, econômicos e sociais que visam criar a verdade sobre a região, que visam instituir padrões para um bom nordestino.



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.

## 2.4. O Corpo Disciplinado

CENA 35

EXTERNA - DIA - CAMPO DE CONCENTRAÇÃO

Em um plano aberto conseguimos ver não somente a entrada do campo de concentração com uma placa em cima com o texto: "o corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente"<sup>12</sup>. Conseguimos ver o ambiente ao redor, chão rachado, vegetação seca até a vegetação queimada pelo sol. Ao fundo, alguns corpos esqueléticos a tentar arar poeira, de tão curvados no trabalho, não se sabe ao longe o que é mandacaru e o que é homem. Tem a cor da terra e o silêncio do vale, um corpo tão seco quanto o chão que o sustenta.

A verdade é um tipo de erro que tem a seu favor o fato de não poder ser rebatida, porque o longo caminho da história a concedeu a naturalização. Deu tempo para que ela entrasse nos corpos e ali criasse raízes que deformam. A história arruína os corpos, traz o castigo de todo erro e de toda verdade.

Pensamos em todo caso que o corpo tem apenas as leis de sua fisiologia, e que ele escapa a história. Novo erro; ele é formado por uma série de regimes que o constroem; ele é destruído por ritmos de trabalho, repouso e festa; ele é intoxicado por venenos – alimentos ou valores, hábitos alimentares e leis morais simultaneamente, ele cria resistências. (Foucault, 2008, p.27)

A disciplina sobre o corpo é criada por preceitos morais de comportamento, molda-o. Na concepção de normalidade e anormalidade, a disciplina busca

---

<sup>12</sup> Trecho extraído do livro "Vigiar e Punir" e Michel Foucault (2009,p.147)

homogeneizar todos os corpos, procura colocar todos em cima de um padrão, de um modelo a ser alcançado. Os anormais devem ser disciplinados, devem passar por um aparelho “punitivo”, onde lá se possa encontrar a normalidade. Esse aparelho pode muito bem ser um campo de concentração como uma política de genocídio.

Em nossa sociedade, os mecanismos de poder são compostos pela disciplina e pela soberania. As duas funcionam, criam ordem, instrução e controle, e, ao mesmo tempo, punem as anormalidades.

Nos campos de concentração do Nordeste, a punição não era mais o suplício, aprisionamento, assim como Foucault descreve em seu livro (2009c), mas um outro tipo de suplicio. A condição de existência do retirante é um suplício, seu papel na sociedade é passar por isso. Dela se espera isso é para isso que existe, seu sofrimento é mais do que um símbolo do Nordeste, é praticamente sua bandeira.

Se no século XVIII, na França, o espetáculo da tortura era um evento, o suplício de um condenado era exibido em praça pública. Atualmente, o sofrimento do flagelado não é mais um espetáculo público, pois isso acontecia na época em que os turistas visitavam os campos de concentração em Fortaleza, mas o corpo disciplinado do flagelado já não sofre punição física, não se toca mais o corpo.

Para a existência do suplício é necessário somente tocar sua alma. O corpo desaparece e a alma do suplicado vira o espetáculo. As marcas do seu sofrimento estão visíveis pelo seu corpo esguio, desfigurado, enrugado pelo sol impiedoso, frágil como um galho seco. Ele não foi marcado a ferro quente, pois sua marca é reflexo da alma castigada. O domínio sobre o corpo some para dar lugar ao domínio de seu espírito, “seu coração, seu intelecto, sua vontade e suas disposições” (Foucault, 2009c, p.21).

O corpo disciplinado só se torna útil quando ele é, ao mesmo tempo, corpo produtivo e corpo submisso. Quando se adotam medidas de castigo, elas têm táticas políticas bem definidas, principalmente quando são promovidas pelo governo, como a produção de mão-de-obra barata; constituindo uma escravidão civil, produzindo pedreiros e porteiros para as grandes cidades.

Se um corpo pode ser dócil, submisso, ele pode ser submetido a tratamentos disciplinadores que o transformam e o aperfeiçoam, pode-se punir melhor e mais

eficientemente, inserir profundamente na sociedade o poder de punir - uma punição homogênea e silenciosa que atue diretamente e constantemente sobre um grupo social. A punição pode se estabelecer no jogo de presenças e as ausências. Existem ambientes em que o nordestino não será reconhecido, como também existem aqueles onde eles estão inseridos - o sertão, que é o lugar de merecimento do nordestino, lugar onde ele deve voltar, lugar que ele reconheça como seu, sem estranhamentos e conflitos.

Assim, definido seu espaço, o lugar de pertencimento e merecimento pode, a cada instante, vigiar seus comportamentos, admirar, proteger, validar, observar com total controle. A partir daí que o espetáculo dos corpos flagelados é controlado e sempre reinventado, a visibilidade vira uma armadilha.

A vigilância torna-se importantíssima para o poder disciplinar, pois é através dela que as transformações são observadas, e podem ser validadas, consideradas úteis, ou excluídas, descartadas, inválidas no jogo de poder. Mas para que aconteça essa vigilância, ele deve ser constante e conseguir observar todos a todo momento, assim “cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos a que se deve impor uma tarefa, ou um comportamento, o esquema panóptico poderá ser utilizado” (Foucault, 2009c, p.195).

É daí que o efeito mais importante do Panóptico surge. Ele produz no flagelado um estado consciente e permanente de visibilidade que garante os efeitos homogêneos de poder, funcionando de maneira automática. O cinema, com seus instrumentos, acaba assumindo o lugar de vigilância, suas lentes que tem o poder de captar toda as possibilidades de representação, que uma hora ou outra terá que fazer uma escolha.

Uma sujeição real nasce mecanicamente de uma relação fictícia . de modo que não é necessário recorrer à força para obrigar o condenado ao bom comportamento, o louco a calma, o operário ao trabalho, o escolar a aplicação o doente a observância das receitas. Bentham<sup>13</sup> se maravilha de que as instituições panópticas pudessem ser tão leves: fim das grades, fim das correntes, fim das fechaduras pesadas: basta que as separações sejam nítidas e as aberturas bem distribuída ( Foucault, 2009c, p.192).

---

<sup>13</sup> O filósofo Jeremy Bentham desenhou, em 1785, um centro penitenciário que permite a um vigilante observar todos os prisioneiros sem que estes possam saber se estão ou não sendo observados.

Depois da prisão em campos de concentração e do disciplinamento, o que passa atuar é um efeito panóptico sobre os nordestinos exercendo efeitos homogêneos de poder, onde eles são observados por essa máquina de fazer experiências, na qual indivíduo é cuidadosamente fabricado, onde se exerce sobre ele, sem nenhum barulho, o controle total de suas ações, de suas atividades. Essa máquina tem a capacidade de exercer um controle sobre muitos, mas feito por poucos, daí reside sua flexibilidade e alcance, produzindo efeitos em cadeia.

Se nela reside a capacidade de tudo ver, de ter ao seu alcance a visão completa, a visão do todos os seus 360°. Ela seleciona instante a instante um olhar, e se vendo o todo, ela, a máquina (o cinema), opta por somente um olhar dentre as múltiplas possibilidades, seleciona somente esse para por em ação o seu jogo de poder, se reduz as experiências com a deliberada intenção de somente mostrar a sociedade um espectro daquilo que observa, por conveniências ou por repetição, por regra, por ritual.

A máquina panóptica, em nossa sociedade, funcionaria como a máquina de produzir sentido e visibilidade sobre o Nordeste, a cultura, o folclore e as expressões artísticas funcionariam como essa máquina, produzindo visibilidades, produzindo efeitos e verdades.

“A máquina de ver é uma espécie de câmara escura em que se espionam os indivíduos; ela torna-se um edifício transparente onde o exercício de poder é controlável pela sociedade” (Foucault, 2009, p.196). Com a máquina de ver, que seleciona, num universo de possibilidades, um único enquadramento, podemos fazer analogias com a máquina de fotografar e conseqüentemente a máquina de filmar, o panóptico é ilustrativo no sentido de estar em uma posição privilegiada e nela poder tomar decisões, controlar, organizar com mais propriedade, sendo mais pontual e assertiva.

Cabe a luta por novas visibilidades, cabe aos questionamentos de identidade, cabe à compreensão daquilo que dizem a gente, cabe muita coisa nessa máquina, e como o poder ora está em um lugar, e ora em outro, nos cabe ainda nesse jogo, não somente a torcida, mas dedicação de atleta, não somos somente efeito de dominação,

fazemos parte desse complexo exercício de poder. “Não estamos nas arquibancadas nem no palco, mas na máquina panóptica, investida por seus efeitos de poder que nos mesmo renovamos, pois somos suas engrenagens”( Foucault, 2009c,p.205).

### **3. Capítulo 02**

CARTELA PRETA ONDE SE LÊ:

Uma obra é uma obra de ficção, mas quer ser verdade.

Uma sala escura, poltronas vazias, somente a luz que rebate do ecrã é que ilumina a sala, na tela são projetados imagens de pessoas pobres, miseráveis, selvagens, bárbaras, fanáticas, violentas. Apenas uma pessoa se encontra na sala, sentada. Somente sua silhueta no contraluz nos revela alguma coisa, pelo pouco que enxergamos percebemos cabelos e barba compridos.

O plano vai sendo fechado na direção da tela, até que somente sua projeção esteja em quadro, um ser de estrutura estranha, pés gigantes e cabeça pequena, nu sob um sol que cega, escutamos o ronco do seu estomago com fome, ao redor somente terra batida e um cacto que se faz de companhia. Inerte, não se mexe e parece ali esperar que a morte chegue depressa e sem muita dor.

No início do século XX foi uma época em que se começou a discutir a questão da identidade brasileira. Tratava-se da mesma direção do que ocorria em outros países. 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. Elas dão um grito de liberdade ao antigo modelo concebido como arte no país. Aqui ainda se realizava uma arte nos moldes clássicos. A Arte Moderna<sup>14</sup> vem para possibilitar novas formas de expressão. Possibilita a quebra de barreiras institucionais, os artistas podem através da arte expor ideologias divergentes, vontades próprias e poder.

Se o início do século XX marca o começo de um sistema industrial de produção e consumo de massa, vai marcar também o início da produção de obra de

---

<sup>14</sup> O movimento surge aqui, no Brasil, como reflexo do que ocorreu na Europa e depois nos Estados Unidos.

arte com intenção de produto para satisfazer a necessidade do mercado (CAUQUELIN.2005). A arte Moderna no país floresce a partir das tentativas de quebrar com o academicismo<sup>15</sup>. Era o academicismo que orientava a arte nacional, até então a produção artística era vinculada a escolas e instituições.

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. “Elas funcionam proliferando o real, ultrapassando sua naturalização. São produtoras de uma dada sensibilidade e instauradoras de uma dada forma de ver e dizer a realidade. São máquinas históricas de saber” (ALBUQUERQUE.2009.p.41).

### **3.1. A Arte Moderna Conquista Espaços e Identidade**

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 média - e a antiga aristocracia (AGRA.2004).

O rompimento com a academia não tinha somente um estado libertador, do ponto de vista de criação, mas possuía um estado libertador no sentido financeiro (CAUQUELIN.2005). O espaço entre produtor e consumidor é habitado por de uma grande quantidade de figuras, como a do marchand e o galerista, passando pelos críticos, especuladores e colecionadores.

Uma disputa pela visibilidade. Elas descobrem na arte uma poderosa arma para conquistar espaço, conquistar poder. Dessa luta de classes quem se 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 classe média – burguesia industrial - começa lentamente a se colocar mais presente na sociedade e determinar gosto, comportamento e demanda

---

<sup>15</sup> A sua quebra tinha como intenção a realização de trabalhos independentes, ao mesmo tempo que preservasse e valorizasse a cultura nacional.

(CAUQUELIN.2005)<sup>16</sup>. É ela que com poder aquisitivo vai compor o panorama para o florescimento da Arte Moderna no país.

Na luta por espaço dois grupos privilegiados, a burguesia industrial e a antiga aristocracia, disputavam para ver quem estaria no centro de poder das artes, a disputa era tanto econômica quanto artístico-intelectual<sup>17</sup>. 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 deve seguir<sup>18</sup>.

O Rio de Janeiro era considerado colonial demais, a capital federal estava perdendo sua influência política para São Paulo que já era o centro econômico do país. A luta dos modernistas em acabar com o academicismo, nas artes, 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.

Os projetos modernistas vão contribuir para as próprias ambições de hegemonia política paulista. Por exemplo, a criação do Instituto Brasileiro de Cultura (IBC) que era subordinada ao Departamento Municipal de Cultura, dirigido por Mário de Andrade (ALBUQUERQUE.2009), que orienta sobre a formação do homem brasileiro para preservar sua unidade nacional. Era ali que os modernistas poderiam

---

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> Foi a aristocracia que financiou a Semana de Arte Moderna de 22, como também a construção do prédio da Bienal em 1951, onde ainda se realiza o evento; mas foram os industriais, principalmente a família Matarazzo, que patrocinaram a construção do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP), em 1947(AGRA.2004).

<sup>18</sup> Percebemos esta intenção no filme institucional, reproduzido no filme Cinema Aspirinas e Urubus e transcrito no Capítulo 03, onde se vende uma cidade que vai civilizar o país.



fazer seus códigos estéticos prevalecerem nacionalmente, para a confecção da imagem do homem brasileiro.

Para que no país se produzisse uma arte nacional era necessário antes de tudo que existisse liberdade de criação<sup>19</sup>, e acabar de uma vez com as amarras da academia e do Salão Anual<sup>20</sup>. Mário de Andrade (*apud* FABRIS.2006) acreditava que a arte que buscava uma identidade nacional deveria abordar temas que refletissem a nossa cultura, deveria ter um fundo social, um fundo religioso, um fundo sexual e nacional.

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 processos de colonização e identificar as partes não afetadas por ele, ou seja procurar um lugar onde não tivesse sido influenciado pela cultura europeia.

Oswald de Andrade publica em 1915 no artigo “em prol de uma pintura nacional” (FADEL.2006.p.38) e nesse artigo ele chama os artistas, de sua geração, a abandonarem as temas e paisagens que representam o modelo clássico de representação e absorver os assuntos e paisagens nacionais. Era uma tentativa de conceber arte com a cara do Brasil.

Mas como dar conta de uma única identidade em um espaço tão amplo e heterogêneo, num país latino de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, tendo recebido influências de culturas ditas primitivas (índigenas) e africanas (ZILIO.1997).

O Movimento Modernista 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. O Rio de Janeiro era muito português e São Paulo era muito italiano. Então se percebeu que para encontrar a nacionalidade intocada, por

---

<sup>19</sup> No instante em que a produção de arte no país não depende mais de instituições e escolas para ser legitimada, as possibilidades de criação aumentam muito.

<sup>20</sup> O Salão Anual acontecia em São Paulo e o prêmio era uma viagem de estudos à Europa, esse era o prêmio máximo que um artista no Brasil poderia conseguir.

outras culturas, era necessário adentrar o interior do país e procurar uma identidade que não fora afetada pela modernidade vinda do Atlântico, a Europa<sup>21</sup>.

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 nacional. Para se diferenciar o nacional do estrangeiro era necessário uma pesquisa que adentra-se o interior do país como fora feito por Heitor Villa-Lobos<sup>22</sup>.

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.

Foi Tristão de Ataíde (*Apud*, COELHO.2001) que disse que o Movimento Modernista Brasileiro atuou no sentido de romper com a submissão ao passado e à tradição. Embora, tenha contribuído para revalorização desse mesmo passado e da tradição. Como São Paulo era única cidade não folclórica e tradicionalista do país (ALBUQUERQUE.2009), o modernismo se alimenta do regionalismo paulista para colocar o interior como símbolo de nacionalidade.

o que o modernismo fez foi incorporar o elemento regional a uma visibilidade e divisibilidade que oscilavam entre o cosmopolitismo e o nacionalismo, superando a visão exótica e pitoresca naturalista. Esses elementos são retrabalhados ora para destruir sua diferença, ora ressaltá-la, apagando aquela distância produzida pelo olhar europeizado. (ALBUQUERQUE.2009,p.69)

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.

---

<sup>21</sup> 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 estados da Região Sul.

<sup>22</sup> 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.2006p.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)

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. Um movimento de renovação das artes que pretendia ser mais nacional do que o Brasil era<sup>23</sup>.

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.

O Brasil seria um país cindido entre a inteligência do Sul, mais bem aparelhada em seus conceitos de realidade; e, de outro lado, o “nortista”, fantasioso, imaginoso e sensitivo, delirante e compadecido [...] para Menotti Del Picchia, o paulista era aventureiro, autônomo, rebelde, libérrimo, com feição perfeita de dominador de terras, emancipando-se da tutela longínqua e afastando-se do mar, investindo nos sertões desconhecidos. Já o sertanejo nordestino, em luta aberta com o meio, era extremamente duro, nômade e mal fixo à terra, sem capacidade orgânica para estabelecer uma civilização mais duradoura. (ALBUQUERQUE.2009,p.120)

O Sul surge como caminho de libertação do nordestino. Mesmo que possa significar, inicialmente, o aprisionamento na máquina burguesa de trabalho, o nordestino será o selvagem que devido a sua condição suporta o subemprego, ou tem um emprego informal. Essa visão da região subdesenvolvida fortalece a identidade do Sul como área responsável por levar adiante o desenvolvimento do país, com suas indústrias e tributos. O sul deveria civilizar o nordeste que não consegue se constituir como civilização, mas mantém as tradições que tanto interessam os intelectuais.

Assim, o nordeste é entendido como último reduto da cultura brasileira, por não ter passado pelo processo de imigração em massa e, assim, manter suas tradições

---

<sup>23</sup> Por mais que se tentasse produzir uma arte nacional sem influencia de paisagens alienígenas, buscando no nordeste essa característica, São Paulo e Rio de Janeiro ainda eram muito cosmopolitas, mas não menos nacional, a nacionalidade estava ali também, mas o que interessava era uma nacionalidade que não se assemelhasse a identidade estrangeira, nossa identidade foi construída na diferença.

intocadas. Ele conservou sua cultura e preservou seus costumes. Acreditava-se que era a única área do país em que a máquina capitalista ainda não tinha destruído a sociedade, preservando assim sua beleza, sua inocência e santidade (ALBUQUERQUE.2009).

O nosso modernismo não queria romper com a tradição, assim como faziam as escolas europeias de arte. Contudo, queriam criar essa tradição, instituí-la. Os modernistas achavam que a consciência regional era a primeira manifestação de consciência nacional. Mário de Andrade disse que “o Brasil não possuía uma identidade cultural por falta de tradição” (ALBUQUERQUE.2009.p.63).

Nossa nacionalidade se esconderia no nordeste, esse discurso pegou o passado e com ele recriou a memória de uma região. Fez da história sua afirmação de identidade, colocando o sujeito no papel de responsável pela manutenção desse passado que em vias de extinguir deve ser preservado.

Luta-se pela manutenção da tradição, pelo passado que pode nos revelar a fonte da identidade nacional. A manutenção da tradição no nordeste serve também para promover a manutenção de lugares e espaços privilegiados, pela manutenção de privilégios que a modernidade poderia ameaçar. Essa tradição que é passada de geração para geração é baseado na cultura popular, que longe do contato com culturas distintas se fortaleceu. A tradição não sendo um conhecimento enraizado necessita ser protegido.

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.

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 sentimento de valorização. A importância da

preservação desse passado pelos sujeitos faz com que cada um seja um pouco responsável pelo seu não desaparecimento.

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas pra mim. Quero na arte ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mató [...] não pensem que esta tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrario, o que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailarinos russos, das gravuras japonesas e da musica negra. Paris está farta da arte parisiense. (ZILIO.1997.p.48)<sup>24</sup>

O interesse pelas culturas primitivas, em torno das sociedades exóticas é uma característica comum no inicio do século XX (ALBUQUERQUE.2009). Jornalistas, escritores e fotógrafos adentram o sertão para mandar à cidade grande notícias de seus conterrâneos distantes. Elaboram um arsenal imagético sobre a região, sempre explorando o exótico, ou seja, o não moderno. Procurando ilustrar a miséria das mais diversas formas para alimentar o sensacionalismo que tomava conta das culturas “desenvolvidas”<sup>25</sup>.

Foi somente depois da Semana de 22 que muitos artistas ditos primitivos passaram a ser valorizados. Eles apresentavam uma arte cuja característica era o gosto pelo genuinamente nacional, selecionavam elementos da tradição popular de uma sociedade e os combinava plasticamente com uma clara intenção poética.

Normalmente esses artistas eram autodidatas, por isso não possuíam os vícios acadêmicos tão criticados. Sua estética e seu estilo eram considerados puros. Como exemplo temos o Mestre Vitalino, que com seus bonecos de barro criou um estilo que se encontra em todas as feiras de artesanato sendo ícones.

Neste cenário, o cacto passa a ser um signo de brasilidade, do primitivismo, da aspereza de nossa realidade nacional, presente até nos quadros de Tarsila do Amaral. Assim como a imagem do nordeste passou a ser todo sertão, o cacto passou a ser a imagem que mais representaria a região, mesmo que nada tivesse a ver com as paisagens naturais de onde o cacto é predominante: a caatinga.

---

<sup>24</sup> Em 19 de Abril de 1923, Tarsila do Amaral escrevendo de Paris para a família.

<sup>25</sup> Entenda-se nesse caso como São Paulo e Rio de Janeiro.

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.

Este nacionalismo populista estudava o povo e a nação enquanto transposição de valores, do olhar da classe dominante para os populares. Seria ver a sociedade de cima para baixo. É a classe média olhando para o povo a partir das suas próprias crenças, normas e valores. Uma forma de apoderamento da imagem do povo para em cima dela manter privilégios e domínios.

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.220/221)

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

A classe média acabou sendo responsável pelo movimento cultural brasileiro, desenvolvendo “a imagem” do homem nacional, de forma intelectualizada, baseada em valores morais, em seu repertório e de seu pouco contato com o popular, seja através de livros, filmes, música ou um passeio pela periferia.

Enquanto isso a classe trabalhadora, os operários e camponeses elaboravam uma imagem que não correspondia muito bem com a proposta da classe média. Para o povo, faltava bagagem suficiente para elaborar uma cultura que não fosse folclórica

(ALBUQUERQUE.2009), era uma imagem que se diferenciava da imagem pretendida pela sociedade “educada”.

O que os intelectuais e artistas queriam era encontrar esse componente que pudesse dar conta dessa imagem nacional. A intenção era a permanente pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira, a estabilização de uma consciência criadora nacional e que todos esses elementos fossem conjugados num todo orgânico. O Movimento de Arte Moderna no Brasil conseguiu dar cara e herança a arte brasileira.

### **3.2. A Verdade e o Popular no Cinema Novo**

A Arte Moderna no Brasil foi além disso, ela 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)<sup>26</sup>, de todas as expressões artísticas do Modernismo, a que ainda era uma lacuna era o cinema, 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 comercial<sup>27</sup>. Sua principal crítica era para com os filmes da Chanchada.

Os cinemanovistas vinham preocupados em fazer uma transformação social, queriam provocar a revolução na população, queriam libertar o povo das amarras que os alienavam, sua preocupação era mais com o social do que com a estética. Para eles,

---

<sup>26</sup> Ismail Xavier no prefácio do livro de Glauber Rocha

<sup>27</sup> 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. Fui a busca cinema industria

o autoconhecimento deveria provocar uma atitude anticolonialista, uma negação da cultura colonial que equivocadamente era considerada com valor pela tradição nacionalista<sup>28</sup>.

Assim, o Cinema Novo estabelece uma recusa ao padrão industrial voltado para a reprodução das aparências<sup>29</sup> (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 comercial<sup>30</sup>.

Para Xavier (2003.p.130) “O Cinema Novo queria ir além da compaixão, das estruturas dramáticas de consolação, queria produzir conhecimento”. Para Glauber Rocha (VIANY.1999), o cinema deveria ser revolucionário. Seria através do cinema que eles conseguiriam imprimir a consciencia revolucionária na população, sonhavam em fazer um cinema popular.

Com a proposta de ser o cinema o reflexo de uma sociedade que caminha na direção da mudança de comportamento, para uma reflexão crítica, o Cinema Novo considerava-se um cinema popular. Se não for para todos, para a massa alienada das chanchadas, o efeito na sociedade não existiria.

---

<sup>28</sup> Para Glauber existiam duas formas concretas de uma cultura revolucionária: a didática, que era alfabetizar, informar, educar, conscientizar as massas ignorantes, as classes médias alienadas; e a épica, que era provocar o estímulo revolucionário (ROCHA.2004.p.99)

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> 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.



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 apareceria<sup>31</sup>.

O intelectual de esquerda, assim como os cinemanovistas, acaba usando o conhecimento como prisão e a liberdade condicionada ao aprendizado, criando uma dependência da “educação” para estar apto a participar do processo revolucionário. Este tipo de conhecimento está ligado aos domínios de poder.

Para Paulo César Saraceni (VIANY.1999.p.08) “o cinema novo é uma questão de verdade e não de idade”. Já Ismail Xavier (ROCHA.2003), diz que a questão da verdade no cinema está 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 loco<sup>32</sup>.

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.

Para os cinemanovistas, a verdade está intimamente ligada à realidade que deveria ser a base das produções. “O realismo crítico é o caminho. Nada a inventar, nada supor, nada adivinhar, constatar, exhibir, analisar, sugerir soluções, dentro da capacidade e da visão de cada cineasta” (VIANY.1999.p.08). Para o autor, tamanha é a força de assimilação do Brasil que nenhuma idéia exótica, nenhuma influência pernóstica, resistiria por muito tempo a uma completa e final abasileirização.

---

<sup>31</sup> “O bom cinema descobre a sua linguagem no momento em que descobre o real” (ROCHA.2003.p.21).

<sup>32</sup> 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, 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*.

num país como este (...), onde tudo é de Paulo Afonso e Amazonas pra cima, ainda existe quem queira fazer filme à sueca, à francesa e à italiana. Resultado: não fazem filmes sérios; fazem filmes chatos. Nossa verdade está aqui no Brasil, num país semidesenvolvido, recentemente saído da pré-história, onde todo mundo age emocionalmente [...] Nós precisamos matar, violentar, inclusive com requintes de perversidade. Essa é a nossa bárbara verdade. (VIANY.1999.p.149)<sup>33</sup>

A repercussão internacional do Cinema Novo deu a ele o estatuto de verdade<sup>34</sup> 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. Sendo assim, a verdade hegemônica vence e não adianta dizer, mostrar, cantar e escrever um outro nordeste que não seja esse alegórico.

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.

ora essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apóia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas, como a sociedade dos sábios outrora, os laboratórios hoje. (FOUCAULT.2009b.p.17)

---

<sup>33</sup> Depoimento de Miguel Torres (Ator) enquanto filmava Mandacaru Vermelho de Nelson Pereira dos Santos, em 1960, na cidade de Juazeiro da Bahia

<sup>34</sup> 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.

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.

Mas o Cinema Novo não se comunica efetivamente com ninguém fora de seu circuito hermeticamente fechado<sup>35</sup>, 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)

Tanto cinemanovistas quanto os modernistas pretendiam construir objetos puros. Imaginaram culturas nacionais e populares autênticas. Procuraram preservá-las da industrialização, da massificação urbana e das influências estrangeiras. A diferença entre essa arte “pura/autêntica popular” e a outra “moderna” definiu muito bem os espaços a se ocupar: o artesanato ia para as feiras e concursos populares enquanto as obras de arte foram para os museus e bienais.

Este é o sentimento de Glauber Rocha, quando reconhece o valor intelectual dos dois cineastas que realizaram *Aruanda*<sup>36</sup>. Para ele, são homens vindos da cultura cinematográfica para o cinema e não vindos do rádio, do teatro ou da literatura; são vindos do povo mesmo, com a visão de artistas primitivos, “criadores anônimos longe da civilização metropolitana”(ROCHA.2003.p.126). Seriam homens puros, sem estratégias e politicagens. Seriam puros assim como os ex-escravos que filmaram, sem as máculas de um estrangeirismo que os corrompesse e invalidasse a sua obra, mantendo nela seu caráter puramente popular.

---

<sup>35</sup> Intelectuais, artistas, críticos, cineastas e pequeno público (burguesia)

<sup>36</sup> Filme dirigido pelos paraibanos Vladimir de Carvalho e Linduarte Noronha. O filme que conta a história de uma comunidade quilombola isolada do resto do país, que mantém em suas tradições, o trato com a terra da mesma forma que faziam seus ancestrais. Para Glauber Rocha, a estética do novo cinema estava ali. Há entrada na imagem viva, na montagem descontínua. Um filme incompleto, gravado com câmera na mão, som direto e trilha sonora cantada em loco pelos próprios quilombolas torna *Aruanda* um filme cru, com estouros de luz nas externas, e escuro e úmido nas internas.

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.

Para Viany (1999), o Cinema Novo jamais deveria ser um cinema de elite e por mais que sonhassem com prêmios no exterior, sua obrigação era para com o público brasileiro. Por mais que eles tivessem ânsia de inovar em estilo e técnica, o seu compromisso primeiro deveria ser fazer filmes capazes de conquistar o público brasileiro.

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.2009b.p.23).

Esse diálogo com o povo não aconteceu de fato, nem na utopia dos desejos dos cinemanovistas, nem na intenção comercial de seus produtores. O que o Cinema Novo fez foi tomar a voz do popular para falar de suas angustias e descontentamentos.

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.220/221)

Então o intelectual surge como essa voz, como o salvador que vai “mobilizar” a população para uma revolução, uma revolução idealizada por ele. Pega-se elementos

culturais raros, colocados como relíquias em via de extinção diante do progresso, e dá-se um tratamento intelectual ao popular.

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 tratar<sup>37</sup>.

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

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.

### **3.3. A Violência do Nordeste**

CENA 02

EXTERNA - DIA - UMA ROÇA NO SERTÃO

O chão brilha com a forte luz que rebate do sol. O chão é seco e é cortado pela extremidade inferior de uma canga, quem carrega essa canga nos ombros no lugar dos bois é uma mulher grávida, uma idosa, um homem esquelético e um outro homem deficiente mental. Ouvimos gritos ao fundo e a imagem se define revelando ser o patriarca da família (barba e cabelos longos e brancos), com um chicote não mão acoita a família que ara a terra seca. A grávida cai no chão, ele bate ainda mais, o homem esquelético a levanta, olha para o patriarca com cara de indignação, este continua acitando a família até que o homem deficiente mental joga a canga dos ombros pega uma

---

<sup>37</sup> Esta será uma característica muito presente na atual produção cinematográfica brasileira, a voz do povo será exercida sempre pela boca da classe média.

espingarda e mata o patriarca. Neste momento cai uma chuva torrencial<sup>38</sup>.

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, os 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 os animais.

Para os cinemanovistas apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em suas lutas de libertação<sup>39</sup>. 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.

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

---

<sup>38</sup> Esta cena é um resumo do argumento do curta-metragem “A Canga” (2001), de Marcus Vilar.

<sup>39</sup> Glauber Rocha falando de sua Estética do Sonho. “Apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em nossas lutas de libertação. Dizia que nossa pobreza era compreendida mas nunca sentida pelos observadores coloniais” (ROCHA.2004.p.248).

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 práticas, 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 várias estratégias de poder que se cruzam; de várias convenções que são dadas, de uma ordenação consagrada historicamente. (ALBUQUERQUE.2009.p.217)

O Cinema Novo não realizou a sua utopia, seus filmes não tiraram a população de sua alienação e conseqüentemente o povo não provocou a revolução. Este novo cinema deveria despertar os ignorantes e neles causar a revolta, estes deveriam ser provocados a sair de seu estado de miséria.

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.

### **3.4. Discursos e Poder no Nordeste.**

Discursos são séries regulares e distintas de acontecimentos. Para Foucault (2009c), eles são práticas 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 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 não pára de nos interrogar, indagar, registrar e institucionalizar a busca da verdade, profissionaliza-a e a recompensa” (FOUCAULT.2009c.p.180). Finalmente 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 privilégios e domínios na região<sup>40</sup>. 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 e aprisionando suas outras expressões.

### **3.5. O Nordeste, Ainda.**

CENA 10

INTERNA - DIA - CASA DE ANTÔNIO

No fundo da casa tem um fogão a lenha com uma panela no fogo toda marcada de preto, um vapor denso sai da panela, a pouca luz que entra define somente o fogão, a panela, a parede branca e uma imagem de padre Cícero na parede ao lado. No primeiro plano uma mesa de jantar com quatro lugares e dois pratos vazios de acrílex. O ambiente é demasiado escuro, mas o sol do lado de fora é tão intenso que estoura uma luz branca rebatida sobre a mesa e os pratos, o silêncio na casa é sufocante.

CARTELA PRETA ONDE SE LÊ:

50 anos depois

CENA 11

---

<sup>40</sup> 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.

No fundo da casa tem um fogão a lenha com uma panela no fogo toda marcada de preto pelo fogo, um vapor denso sai da panela, a pouca luz que entra define somente o fogão, a panela, a parede branca e um chapéu de couro na parede ao lado, no primeiro plano uma mesa de jantar com quatro lugares e três pratos vazios de acrílex sobre ela. O ambiente é exageradamente escuro, mas o sol do lado de fora é tão intenso que estoura uma luz branca rebatida sobre a mesa e os pratos, o silêncio na casa é sufocante, somente quebrado pelo som da madeira estalando no forno.

É assim que o nordeste é visto, ou melhor 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.

Além de perpetuar as diferenças entre as regiões no país, legitima-se a distinção do nordeste como do necessitado de caridade e ajuda governamental, reforçando a sua identificação como o espaço impossível de ser representado por outros enunciados que não os que são úteis para a dominação de um espaço sobre o outro. São regras repetidas inúmeras vezes com a intenção e vontade de se tornar realidade, verdade.

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 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.

A simplificação do que é ser nordestino anula, mata aquilo que deveria se preservar. Conservação da história viva, acontecendo dia-a-dia, toda hora sem cessar. Destrói e violenta aqueles que não se enquadram na formatação padrão imagética do nordestino.

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<sup>41</sup>. E é essa voz que ainda escutamos no

---

<sup>41</sup> Aqueles que legitimaram sua visão.

cinema nacional contemporâneo<sup>42</sup>. As personagens ainda existem, a situação sertaneja ainda é a mesma, parece que o sertão não foi tocado pelo tempo.

Em cada sociedade se produz um sistema de verdades, onde os discursos são acolhidos como tal. As instâncias sociais, a reprodução constante de enunciados faz com que sejam sancionados e excluídos os discordantes, estes não tiveram visibilidade na história, não contaram sua versão.

Os derrotados foram narrados pelos vencidos e até hoje o nordeste é representado pela enormidade de enunciados prontos que comunicam mais com a burguesia do que com o povo.

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)

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

---

<sup>42</sup> Optei por utilizar como objetos de análise a filmografia da primeira década de século XXI (com a exceção de Baile Perfumado, 1997 )

## 4. Capítulo 03

### 4.1. A Máquina

Filme “A Máquina”, direção de João Falcão (2005); conta a estória de Antônio, que mora numa cidadezinha chamada Nordestina, perdida no Sertão, onde "Karina da rua de baixo" sonha em ser atriz e partir para o mundo, mas antes disso seu amor, "Antônio de Dona Nazaré", resolve ir para o mundo e trazê-lo para seu amor, enfrentando o desconhecido e a morte.

Antônio tem o poder de mexer com tempo, de fazer com ele o que quiser, voltar para o passado, ir para o futuro e congelar o presente. Ele resolve, então, ir para a cidade grande, e em um programa de televisão ele promete ir para o futuro em plena praça pública, na cidadezinha de Nordestina. Para provar que está, realmente, determinado a conseguir, promete enfrentar um carro com lâminas cortantes que viro em sua direção e irão matá-lo caso não desapareça em frente a todos, indo para o futuro. O filme começa:

CENA 01

INTERNA - DIA - HOSPÍCIO

ANTÔNIO, 70 anos de idade, cabelos brancos e manto cinza, andando e descendo uma escada larga em espiral, enquanto narra e é ouvido por alguns que pouco a pouco se aproximam dele.

ANTÔNIO

Lá de onde Antônio vem é longe que só a gota, longe que só a gota no tempo, que é muito mais longe que só a gota, do que longe que só a gota no espaço, porque vir de longe no espaço é lonjura besta que qualquer

bicho alado derrota. Agora vir de longe, no tempo é lonjura cabulosa, lonjura que pra ficar desimpusivel demora. Tudo era uma seca só, num tinha terra, num tinha céu, num tinha bicho, num tinha gente, num tinha nada. Era só breu.

Antônio vem de uma cidade chamada Nordestina, ela representa todas as cidadezinhas do Nordeste, assim como o nordestino é genericamente chamado de baiano e paraíba; respectivamente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Nordestina é na realidade a representação homogênea da diversidade da região. Ela é o cenário perfeito para os tradicionalistas que consideram a modernidade como algo danoso, é uma cidade que parou no tempo e esqueceu de entrar no mapa, ela fica muito longe do mundo, e, afinal de contas, longe no tempo é maior do que longe no espaço. E se a distância que separa Nordeste(ina) do mundo é o tempo, então não há velocidade de pau-de-arara que acompanhe esse trem.

O tempo vai marcar a vida de Antônio. Sua relação com o tempo começou com seu nascimento, ele chorou sem parar até os cinco anos de idade, e só parou no dia e na hora em que choveu. A chuva, nesse caso, é libertadora dos prantos de Antônio e redentora pra sua mãe que agora poderia finalmente fotografar todos os filhos, onze no total, antes que estes começassem a ir embora de Nordestina.

Assim o tempo toma Antônio como seu protegido. É Antônio que tem o poder de controlar o tempo, é ele que vai brigar pela manutenção do lugar atrasado, parado. É Antônio que corre atrás do mundo para Karina, ele é quem vai lutar para que aquela cidade, aquele passado permaneça e consiga sobreviver a todos que fogem dele.

Todos que saem da cidadezinha dizem querer conhecer o mundo, Nordestina não pertence ao mundo, ela é uma sociedade que vive a margem, que nem no mapa existe. A risca que separa a cidade do mundo é uma cerca imaginária que tenta segurar todos os seus filhos em Nordestina, que produz sensações diversas, alegria na vontade de mundo e tristeza no abandono de suas raízes; do seu passado que morre a cada dia mais, a cada vez que um filho desta terra resolve partir o Mundo.

EXTERNA - NOITE - OFICINA DE ANTÔNIO

ANTÔNIO e KARINA conversam sobre conhecer o mundo.

KARINA

Eu vou ser lá do mundo como se eu fosse de lá, tu vai  
vê se eu num vô

ANTÔNIO

Tu num vai não Karina, tu é a cara desse lugar, por  
tu até que tu ia sim, mas tu sabe o que é que esse  
lugar fazia? Ia com tu, por mais que tu andasse, por  
mais que tu corresse, por mais que tu voasse, por  
mais que tu dissesse: fica aí nordestina, me  
esquece!. E nordestina atrás de tu: Karina, Karina,  
Karina!

Assim como Karina o lugar do nordestino é bem definido, seu espaço de pertencimento é bem determinado e a ele não cabe ser do mundo, por onde vá o nordestino ele sempre pertencerá a esse espaço, será um embaixador, seu passado será motor para seu presente e futuro, sua identidade está atrelada à terra, seu espaço ainda é o interior, onde a sua cultura encontra um terreno fértil para se manter.

Para Antônio a vida em nordestina é satisfatória. Vive-se com pouco, mas é o pouco que seus antepassados viviam, e graças a eles Antônio está aqui para contar sua história, até o momento em que decide trazer o mundo para Nordestina; para ele um bom e importante emprego até então era trabalhar em um cartório e ter talão de cheque.

Cabe ao retirante ter um subemprego e/ou muitas vezes um emprego marginal, que fica fora da esfera capitalista, dos tributos e taxas, nem para a economia nacional o imigrante contribui, pelo menos os prédios continuam a ser construídos e as portarias a serem preenchidas. Como a personagem Severino de “O Homem Que Virou Suco” e Antônio de “O Caminho das Nuvens”.

Para Karina, que sonha em ser atriz, é só lá no mundo que as coisas acontecem de verdade, Karina na sua “alienação” acaba por reforçar o “mundo”, que

no caso é o Rio de Janeiro, como o lugar de produção de verdade. Quando o filme acontece na cidade de Nordestina, o cenário é artificial, a cidade é uma cidade cenográfica, suas luzes, chão, paredes, postes, tudo é dissimulado, mas quando a trama se volta para o Rio de Janeiro as cenas são gravadas em locações, em shoppings, praias, túnel. As imagens carregam uma verdade, pois reconhecemos facilmente aqueles lugares. Não é uma imagem fabricada, uma imagem produzida como a Nordestina.

Karina só terá a revelação de seu destino depois dos esforços de seu amado, Antônio, em fazê-la ficar em Nordestina; somente no final da trama, na resolução do conflito, nos últimos minutos é que ela descobre que a felicidade pode ser encontrada em sua cidadezinha. Esta não precisa correr o mundo para se encontrar, pois o seu lugar de pertencimento é Nordestina, ela não precisa realizar o mesmo caminho que muitos fizeram em direção aos grandes centros urbanos do país, pois eles não conseguem receber os tantos que chegam sem rumo, sem teto.

CENA 74

EXTERNA - NOITE - ESTRADA

ANTÔNIO indo embora de Nordestina, freia seu carro bruscamente em frente a placa de boas vindas a Nordestina, abre a porta, sai do carro, serio e descontente.

ANTÔNIO

Triste da cidade que não consegue dar conta de sua  
única finalidade.

Quando o seu carro parte, a câmera sobe e mostra a lua, faz um giro de 180 graus e mostra a face oposta da lua e desce, ai já estamos no Rio de Janeiro. A dicotomia entre as regiões é claramente evidenciada neste plano sequência, os dois mundos opostos, um o lugar do atraso em processo de desaparecimento que contrasta com a exuberância e diversidade de uma cidade grande, mais claramente um *Shopping Center*.

E é para onde Antônio primeiro se dirige. Ele um “marginal”, dentro do templo do capitalismo, que se espanta com as luzinhas de natal, que piscam e



desaparecem sincronizadamente. É lá que ele encontra seu irmão mais velho, Valdene, que assim como tantos outros fugiram de Nordestina, para ele sobrou a tarefa de assegurar o controle dos que não se enquadram naquele espaço, Valdene se tornou um segurança, ele persegue Antônio até descobrirem que são irmãos. Antônio conta suas intenções e Valdene, que o leva para a televisão, para o mundo, e é esse mundo que Antônio pretende levar para Karina.

Ao chegar na televisão, Antônio participará de um programa sensacionalista, e se propõem a viajar no tempo, ir para o futuro. Ele estará na praça principal de frente a um carro com duzentas lâminas que irão em sua direção, e deverá desaparecer, viajar no tempo antes que o carro o alcance. O que comove o público e chama a atenção de toda a mídia é a possível morte de Antônio, o suplício dele será em praça pública, seu corpo deve sofrer para que o mundo chegue ao Sertão, é o sofrimento que gera libertação, é graças ao suplício de Antônio que Nordestina entrará no mapa, ganhará o direito a existência, sua salvação é a salvação de sua terra e de todos que nela sobrevivem também.

Esta é “Uma história em que os sonhos contradizem a realidade, as condições geográficas e políticas ameaçam conter a vida, e o amor desempenha o papel de elemento transformador<sup>43</sup>”. Quando Antônio parte em sua empreitada para trazer o mundo ao Sertão, ele aceita o risco de matar, profanar aquilo que tanto tem prezado e sido filho. Ele é filho do tempo, ele é que tem condições de transitar pelo passado, presente e futuro, mas faz uma escolha pela manutenção do passado, do antigo. Preserva aquilo que afugenta e repulsa seus filhos, conserva os domínios e poderes que o tempo lhe dá, e somente faz uso para proveito próprio.

Antônio termina os seus dias, 50 anos depois, em num hospício, cercado, punido por suas credices e maluquices, preso, o vigiado pelas lentes de um *flash-forward* que mostra Nordestina acabada, um deserto inabitável, que só foi possível porque ninguém acreditou em suas palavras, ninguém teve fé em seus poderes de viajar no tempo; sua missão é encontrar o Antônio do passado e dar a ele provas concretas de sua passagem, o destino de Nordestina, do Nordeste está nas mãos de seu tradicionalista mais querido.

---

<sup>43</sup> Na sinopse encontrada no DVD original do filme, lançado para vendas no varejo.

Nordestina pertence a um mundo imagético, que já está subjetivado na sociedade, desde sua concepção como cenográfica, que lembra muito as montagens de cidade cenográfica feitas para o São João em todo a região; sua semelhança com algo familiar é perceptível, até o sotaque estranho ao nordestino, mas habituado pelo bom telespectador Global, este sim reconhece esse sotaque artificial, genérico e alegórico que inunda filmes como “O Auto da Compadecida”, “Lisbela e o Prisioneiro” e até “Baile Perfumado”.

Mas nada disso é surpresa já que é justamente a televisão, que invade Nordestina no dia do feito de Antônio, é a televisão que vai validar Nordestina como pertencente ao mundo, que vai reconhecer aquele lugar como atrasado, de costumes selvagens e povo ignorante, afinal não são o jornal, a novela, os humorísticos que perpetuam esses clichês.

#### **4.2. Romance**

Filme “Romance”, direção de Guel Arraes (2008); conta a estória de Pedro, um diretor e ator de teatro em São Paulo, que encena “Tristão e Isolda”. Nos testes ele conhece Ana, com quem contracenava, os dois se apaixonam, e com o tempo ela começa a fazer sucesso na televisão. Pedro enciumado resolve colocar um fim no relacionamento. Anos depois Ana, que já é uma atriz bem sucedida, convence Pedro a trabalhar em um novo projeto com ela na televisão. É aí que Pedro resolve filmar, Tristão e Isolda, no interior do Nordeste, e escolhe, para o papel principal, uma pessoa do local, um sertanejo que possa impregnar com mais verdade Tristão.

CENA 37

INTERNA – DIA – ESCRITÓRIO DO PRODUTOR NO RIO DE JANEIRO

PEDRO debruçado sobre a mesa do Produtor, com um catálogo nas mãos concorda em dirigir o filme e explica sua proposta de releitura do clássico Tristão e Isolda.

PEDRO

Então na nossa versão nordestina para o romance de Tristão e Isolda, os trovadores provençais vão ser os cantadores nordestinos; os cavaleiros medievais, como Tristão, vão ser os vaqueiros; os reis e rainhas, como Marcos e Isolda, vão se tornar os grandes proprietários de terra, os donos de fazenda de gado.

ANA

Os personagens são maravilhosos.

O filme que Guel Arraes nos apresenta é um exemplo de como as relações de poder e manutenção de privilégios confeccionam a imagem do Nordeste atrasado. Ele começa com os ensaios da peça Tristão e Isolda, cuja história é resumida no início do filme, deixando para o Nordeste somente o desenvolvimento da trama. Os ensaios são regados a bons vinhos e restaurantes, acontecem em uma São Paulo chuvosa e noturna, contrastando bastante com seca do Sertão paraibano, onde a outra metade do filme se desenrola.

Os ensaios em São Paulo são quase sempre interrompidos pela modernidade que bate a porta do teatro, a construção de uma estação do metrô que acontece em frente pode atrapalhar a estréia do espetáculo. A diferenciação entre as duas regiões fica muito bem delimitada, enquanto o Sertão é claro, iluminado, com luzes estouradas; roupas e objetos que prevalecem as cores quentes como amarelo, laranja e vermelho; já as cenas que acontecem em São Paulo são com tons escuros, o preto e cinza predominam. Parte do filme é narrado/cantado em repente, o filme canta um “romance de amor de vida e de morte”. Nesta encenação o Nordeste ainda é Norte.

Reis e rainhas, cantadores nordestinos, vaqueiros e coronéis fazem parte de um Nordeste mitológico, armorial<sup>44</sup>. Eles pegam o popular e dão uma característica erudita, é como se o Nordeste fosse a Europa Medieval, que tanto encanta os olhos exóticos das personagens, é mais uma vez os intelectuais maravilhados com a força do nordestino em sobreviver num terreno tão inóspito, vêem na sua rigidez geográfica a força que sustenta esse povo tão sofredor. Ali a modernidade já não atrapalha a vida,

---

<sup>44</sup> Movimento Armorial é uma iniciativa artística que tem como objetivo criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste Brasileiro

uma lembrança de um tempo mais fácil, uma nostalgia do primitivo, uma preciosidade que merece ser preservada.

CENA 45

INTERNA - NOITE - TEATRO

PEDRO e ANA ensaiam o texto que querem gravar no Sertão.

PEDRO

No Sertão de cem anos atrás como na idade média, os casamentos não se faziam por amor, se faziam por obrigação, por conveniência.

O espaço nordestino ainda é o da tradição, de valores morais atrasados, antigos, que no mundo civilizado já estão em desuso. Ora se a Idade Média vai de mais ou menos 400 dc até 1400 dc<sup>45</sup> o que se conserva aqui é algo que existia mesmo antes do Brasil ser descoberto.

Esse discurso do olhar civilizado para os não civilizados reforçam a supremacia de um espaço sobre o outro, um que vem disciplinar sobre a nova moral social, o caminho do progresso; e do outro os que carregam arduamente e bravamente as raízes de uma cultura não afetada pela colonização e modernidade. Mas se essa cultura ainda mantém traços medievais, podemos dizer que a cultura que os tradicionalistas tanto querem defender é na verdade uma cultura européia atrasada, em desuso, decadente, esse pensamento tem em seu maior expoente o escritor paraibano Ariano Suassuna.

Quando a equipe do filme chega para gravar no Sertão, que na verdade é Cariri, escolhem o Lajedo de Pai Mateus<sup>46</sup> para cenário, e nas pedras resolvem levantar acampamento, a estrutura montada no “Sertão” é muito *high tech*, fazendo um enorme contraste com a realidade do lado de fora. Tudo é muito claro e bem

---

<sup>45</sup> Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Idade\\_M%C3%A9dia](http://pt.wikipedia.org/wiki/Idade_M%C3%A9dia).

<sup>46</sup> O Lajedo de Pai Mateus é uma formação rochosa localizada na cidade de Cabaceiras, no estado da Paraíba, ele é composto com grandes pedras arredondadas que chegam a pesar 45 toneladas.

estruturado com móveis e decoração que lembram os bons hotéis das grandes cidades, com predominância do bege e branco, a modernidade vem para o Sertão, a artificialidade vem para modificar a realidade.

Esse discurso fica claro quando a personagem Rodolfo é apresentado ao seu motorista, o Edmilson. Rodolfo é um ator muito famoso e conhecido por suas manias e temperamento rude, é assim que ele se refere a Edmilson em conversa com a produtora Fernanda.

CENA 123

INTERNA - DIA - CARRO DA PRODUÇÃO

RODOLFO e FERNANDA voltam para o aeroporto improvisado depois de um dia de muito trabalho.

RODOLFO

FERNANDA você fez algum convênio com instituição pra empregar deficientes mentais por meio salário?.

Edmilson representa o típico nordestino. Ele é o simplório e ignorante morador da região, ele é o oposto do intelectual, do artista erudito que se tenta mostrar na produção de Tristão e Isolda, ele é o único nordestino que está no set de gravação e que tem um papel narrativo dentro do filme. Em sua pré-produção, Pedro resolve utilizar alguém da região para fazer o protagonista desta adaptação, mas Fernanda, junto com Orlando, resolve dá uma golpe na produção e usar um ator carioca para fingir ser um sertanejo. Orlando fará este papel.

E para tanto foi necessário somente se comportar em cima do arquétipo do bom sertanejo, com fala doce e conhecimento vulgar, somado com um bocado de estereótipos ele satisfaz não somente a produção do filme, como também faz com que Ana se apaixone por ele. Orlando é a personificação daquilo que esperam, ele é o representante imagético do nordestino dócil, diferente daquele nordestino representado pelo Edimilson, o criado subalterno sem educação, estúpido e inepto. O bom nordestino é aquele ilusório, aquele que existe somente na imaginário, aquele

que satisfaz as necessidades do discurso, da produção de verdades, um nordestino erudito, um rei em pleno Sertão.

O filme *Romance* procura explorar o tema do Sertão de forma intelectualizada (romântica), se resolvendo como cultura popular, coloca o sertanejo nessa dicotomia entre o culto e o vulgar, a representação fica a cargo do culto enquanto o popular representa o vulgar, ele não se resolve como proposta que se pretende à Armorial, cai na mesmice, na uniformidade e repetição dos clichês e estereótipos que tentam dar conta de um identidade já desgastada em um ambiente acre.

### **4.3. Deserto Feliz**

Filme “Deserto Feliz”, direção de Paulo Caldas (2007); conta a estória de Jéssica, uma jovem de 14 anos que vive com sua mãe e padrasto em Deserto Feliz, uma cidade do Sertão pernambucano. Após ser constantemente violentada pelo padrasto, e de sua mãe fazer vista grossa, ela decide fugir, para isso resolve se prostituir em postos de gasolina e pagar carona em um caminhão com destino ao Recife. Ao chegar lá, sua única forma de sobrevivência é continuar se prostituindo. Sua vida pode mudar agora, já que ela conheceu Mark, um turista alemão, e nele ela vê a saída para uma vida melhor.

A família de Jéssica vive na zona rural de Petrolina, que fica à margem do rio São Francisco, e, do outro lado fica o município de Juazeiro, na Bahia, juntos formam o maior aglomerado urbano do semi-árido e tem a segunda maior população e o maior PIB do interior de Pernambuco. Mesmo assim, a família dela parece viver como se vivia há cem anos atrás, onde na casa não existem portas entre os cômodos, a carne é conservada do lado de fora, ainda se lava roupa em bacias, o fogão ainda é a lenha, e a luz que entra pela janela e pelos buracos no teto são as únicas fontes de iluminação na casa de dia.

Essa família não é a típica família de miseráveis que sofrem com a seca, os pais de Jéssica trabalham nos centros urbanos e ela frequenta a escola, todo esse contato com a urbanização não faz os mais civilizados, ainda apresentam uma selvageria comum nos discursos sobre o nordestino, isso fica bem claro na cena em

que o padrasto monta a enteada como se fosse um bicho, vemos somente grunhidos e gemidos misturados com os sons da cama de madeira batendo na parede, quando finalmente vemos que é Jéssica embaixo do padrasto, ela está imóvel com olhar atônito. Sua mãe é conivente com toda essa situação. Cansada de comer cuscut com bode todo dia e das investidas de seu padrasto ela resolve fugir para Recife.

CENA 23

INTERNA - DIA - QUARTO DE JÉSSICA

JÉSSICA deitada de bruços na cama com um caderno a sua frente e uma caneta não mão, ela escuta e canta junto uma musica em seu rádio enquanto copia a letra em seu caderno.

JÉSSICA

Perdidos em um barco sem destino, náufragos de amor  
proibido, atracados pelos mares da paixão, perdidos  
em um barco a deriva, almas gêmeas de uma vida,  
esperando de uma vez a nossa terra prometida.

A música que Jéssica canta no seu quarto, em Deserto Feliz, é reflexo de sua desorientação, sua insatisfação com vida nessa cidadezinha, esperando o dia em que possa sair de lá em direção à sonhada liberdade, mas para conseguir isso ela se prostitui; a violência agora é ela que pratica, na ânsia de sair daquela situação, a saída é a mesma encontrada por Hermila em “O Céu de Suely”, por Bia em “Olhos Azuis” e por Maria em “Anjos do Sol”.

Quando Jéssica resolve se prostituir, ela o faz num posto de gasolina na saída da cidade, seus clientes são atendidos num quartinho na lateral do posto, na porta feita de ripas de madeira está escrito: “suíte presidencial 100% gostosa voute sempre ok! faco gostoso”

Chegando em Recife, Jéssica vai morar em Boa Viagem num prédio conhecido por todos da cidade, por abrigar prostitutas e traficantes, o Holiday. Lá, ela conhece Jaqueline e Pâmela, duas outras garotas de programa que vão morar com ela, serão comandadas pela cafetina Dona Vaga. O sonho das meninas é se casar com “um gringo branquelo, levar uma vida de madame”.

A cidade grande sempre representou o lugar de melhoria da qualidade de vida para o sertanejo, é com esse pensamento que ele larga sua terra e tenta a sorte partindo para o desconhecido. Esse foi o desejo de Jéssica, e de muitas outras meninas e meninos, esse também foi o desejo de Dona Vaga, ela passa os dias sentada no corredor do prédio a pensar na vida e em sua aposentadoria, ela fica olhando para o horizonte para a cidade sem foco ao fundo, não perde a chance de dar um boa cusparada nessa cidade demonstrando toda sua insatisfação.

Na primeira parte do filme, o Sertão é praticamente silêncio e introspecção das personagens, seguindo a premissa dos filmes do cinema novo com as internas escuras e as externas estouradas e claras, enquanto na outra parte do filme que se passa em Recife, o filme adquire uma outra dinâmica, mais verbal e menos introspectiva, as personagens vivem conversando amenidades, como se vivessem em um estado de “alienação”, onde tudo é bom e divertido, a cidade é retratada somente pelas suas praias e inferninhos noturnos onde prevalece a prostituição. É um urbano miserável que causa flagelo aos que se arriscam a investir nele.

E é em um desses inferninhos que Jéssica conhece Mark, um alemão que vem à cidade para curtir drogas e prostitutas. É através dele que as meninas, principalmente Jéssica, começam a acreditar que a vida pode tomar outro rumo, fugir do imobilismo a que estavam condenadas tanto no Sertão quanto na cidade grande, a Europa surge como possibilidade de salvação para Jéssica, ela vive entre o desejo de partir e a experiência de permanecer aprisionada, nesse universo.

É nesse sentimento ambíguo que ela projeta a sua vida na Alemanha, vivendo uma vida de dona de casa e morando em super e belo apartamento, seu imaginário é o oposto de sua realidade quente e áspera, ela vislumbra uma Alemanha fria; sente solidão, percebe que o deserto pode ter varias caras, e descobre que o seu deserto é o mais feliz, sua terra é o seu lugar.

Jéssica termina o filme cantando a mesma musica que cantava em Deserto Feliz, quando tinha esperança de sair daquela situação, quando queria mudar de vida.

CENA 178

INTERNA - DIA - KITNET DE JÉSSICA (HOLIDAY)



JÉSSICA em pé sobre a cama usando somente uma larga camisa e uma calcinha, canta alegremente fingindo segurar um microfone e olhando pela janela que dá de frente para o mar.

JÉSSICA

Perdidos em um barco sem destino, náufragos de amor  
proibido, atracados pelos mares da paixão, perdidos  
em um barco a deriva, almas gêmeas de uma vida,  
esperando de uma vez a nossa terra prometida.

#### **4.4. Árido Movie**

Filme “Árido Movie”, direção de Lírio Ferreira (2005); conta a estória de Jonas, o homem do tempo de uma grande rede de TV, que mora em São Paulo mas está rumo à sua cidade-natal, Rocha, localizada no interior do Nordeste. O motivo de sua viagem é a morte de seu pai Lázaro, com quem teve pouquíssimo contato e que foi assassinado inesperadamente, pelo índio Jurandir para proteger a honra de sua Irmã Wedja. Jonas enfrenta problemas para chegar à cidade e recebe carona de Soledad, uma videoartista que está fazendo um documentário sobre o discurso das águas no Sertão, paralelamente a isso três amigos de Jonas: Verinha, Falcão e Bob partem a sua procura no Sertão com a intenção de dar apoio nesse momento difícil e também curtir a melhor maconha do Sertão. Ao chegar a Rocha, Jonas encontra uma parte da família a qual não conhecia, estes vão lhe cobrar que vingue a morte do pai.

CENA 01

INTERNA - NOITE - ESTUDIO DE TELEVISÃO

JONAS em pé de frente a um cromaqui azul, os dois estão fora de foco e em primeiro plano temos uma mão operando uma filmadora.

JONAS

É parece que as coisas não mudam muito, a sexta-feira  
será de muita chuva na região sul e sudeste do  
Brasil, a grande massa de ar seco que vem causando  
longo periodo de estiagem no Nordeste continua  
estacionada nessa região

Pois é Jonas, parece que as coisas não mudam mesmo, esse é o primeiro texto do filme e nos apresenta já de cara o discurso da seca na região, a cena seguinte já é o assassinato de Lázaro, as duas ações acontecem ao mesmo tempo, no hotel em que Lázaro é morto tem uma televisão ligada no jornal em que seu está dando a previsão do tempo de Jonas.

Em seu texto, de telepronter, Jonas finaliza a matéria dizendo que “Pelo menos por enquanto não há previsões de mudanças”, é assim que o Nordeste vai ser mostrado nesse filme, um região ainda atrasada, onde parece que as coisas não mudam muito e não existe previsão de mudança. Quando Jonas aparece na tela da TV dando a previsão do “tempo”, o Nordeste a que está se referindo é a região toda, não existe no mapa uma diferenciação da area que está sofrendo com estiagem, aparece sim toda a região, entendemos que ela toda sofre com seca, do litoral ao auto-Sertão.

Percebemos logo o discurso sobre a seca sendo mais uma vez o tema para se falar de Nordeste, a repetição, a regularidade e tratamento dado a tema vão colocar limites bem definidos para aqueles que representam a cidade grande e para aqueles que representam o interior, o Nordeste.

Jonas está andando pelas ruas de São Paulo, debaixo de um chuvaral, quando recebe o telefonema com a noticia da morte do pai, a seguir temos os creditos iniciais do filme com uma vista aérea da cidade do Recife com uma visão panorâmica sobre o mar indo ao encontro de uma praia, e ao fundo uma música tocando “o Sertão vai virar mar, e o mar vai virar Sertão”, retratando toda uma simbologia nostálgica de uma das melhores safras do cinema nacional, o cinema novo, isso funciona como homenagem aquele cinema, essa intenção é reforçada pelo nome escolhido a cidade do interior: Rocha<sup>47</sup>.

Quando a panorâmica sai do oceano e entra no continente vemos a parte histórica da cidade, temos ai uma valorização do antigo, prevalecendo o pedaço não moderno da cidade. Cortando para na cena seguinte, Jonas dentro de um taxi, e descobre que a seca não é privilégio do Sertão, ela está também na capital, Recife está ficando mais quente, não tem agua no bar e nem casa de Bob, a seca chegou a capital. A estiagem causa dor não somente ao sertanejo, mas também ao morador urbano, não existe escapatória.

---

<sup>47</sup> Homenagem ao diretor Glauber Rocha.

A relação de dominação de um espaço sobre o outro fica evidente no filme todo, poucos minutos antes da hora em que Lázaro morre e Jonas trabalha, vemos um baile onde se escuta a melodia de que “toda a cidade dorme”, menos São Paulo que tem mais gente na rua andando do que pessoas dançando no tal baile. A separação entre cidade pequena e cidade grande; entre sudeste e Nordeste é clara, se “a sexta-feira será de muita chuva na região Sul , a grande massa de ar seco que vem causando longo período de estiagem no Nordeste continua estacionada na região”<sup>48</sup>

Jonas é o homem do tempo, não possui os poderes sobrenaturais de Antônio de “A Máquina”, mas é o representante midiático do tempo, ele é que a função de anunciar as mudanças de tempo, ele é que vai transitar entre o cosmopolitismo da cidade grande e o tradicionalismo do interior.

Jonas resolve ir para Sertão sozinho e de onibus, seus amigos depois de uma noite de cachaça resolvem ir atrás dele para dar apoio e aproveitar a maravilha do Sertão: maconha. Em sua viagem no tempo Jonas tem dois encontros com a religiosidade do povo nordestino, o primeiro é um beato que cita o batismo de Jesus nas águas e sua revelação do céu se abrindo; o segundo encontro é com Madame Bernadete, que em praça pública, de uma cidadezinha onde Jonas faz uma parada, ela está cercada por uma pequena multidão, e junto com seu assistente faz adivinhações e previsões do futuro. Ao ver Jonas, se refere a ele como o homem da cidade, como se os outros que estão ao redor não fossem da cidade, ela preve que Jonas, o “ moço da cidade grande, do inevitável ninguém foge, não há futuro para o moço”, a partir dali Jonas será somente passado. Tudo isso está sendo observado pelas lentes de Soledad, mulher que acabara de conhecer e que lhe oferece carona até Rocha, tendo somente que parar em Deserto Feliz para entrevistar um senhor.

Soledad para em Deserto Feliz<sup>49</sup> pra entrevistar um senhor que com uma forquilha consegue achar água no deserto, ele é o típico representante do pensamento mítico-religioso, de que deus e a natureza são responsáveis pela falta de água e pela descoberta de água. Para achar água é necessário contar com a sorte e com deus, “a sorte que é uma benção divina, se manifesta na própria natureza, e é ela que é a cara de meu deus aqui na terra”.

---

<sup>48</sup> Cena 01 do filme, esse texto é lido pelo protagonista, é a apresentação do filme.

<sup>49</sup> Deserto Feliz é o nome do filme de Paulo Caldas, de 2007. Foi junto com Paulo Caldas que Lirio Ferreira, diretor de “Arido Movie”, dirigiu o filme “Baile Perfumado”

CENA 29

EXTERNA - DIA - BEIRA DA ESTRADA

Um senhor de cabelos brancos anda por cima de pedras na beira de uma estrada, ele segura nas mãos um pequeno galho de madeira que se desbifurca tornando-se um galho só na ponta (forquilha), caminha em direção a Soledad que filma tudo.

SENHOR

Quem tem o dom da palavra tem o pensamento, quem tem  
o dom da força tem a fazenda e quem tem o dom da  
forquilha tem a água

Neste momento, Jonas descobre ao tentar fazer uma ligação de celular, que a modernidade ficou para trás, está adentrando no tunel do tempo, está voltando para o passado, para suas raízes, ele nem imagina que sua vida será abalada, será confrontado por uma nova moral, ele terá que fazer justiça com as próprias mãos.

O Sertão é elemento de fascínio para três jovens burgueses da classe média pernambucana, Bob, Falcão e Verinha. Para eles a maior referência do Sertão é a sua capacidade de produção da erva, numa viagem ao paraíso do THC, a viagem dos três ao Sertão é, muito mais uma visita ao zoológico humano do interior do estado, do que realmente apoiar seu colega.

Todas essas personagens forasteiras se encontram no Bar/Borracharia “OPOSTO”, além de servir como cenário para as festividades dos três amigos, é o refugio do índio Zé Elétrico, responsável pela manutenção dos costumes ancestrais de seu povo. Seu bar corresponde, imagetivamente, à música tocada no começo do filme, onde se previa o mar virar sertão e o sertão virar mar, seu bar é todo decorado com coisas achadas na região, ele é todo decorado por objetos marinhos como estrela do mar e conchas, é todo pintado com temas marítimos, ele é mais um beato que profecia outra religião.

Jonas, finalmente, tem o encontro com sua família que o esperava de caixão aberto para o sepultamento de Lázaro, e somente depois das despedidas do morto é que Jonas toma conhecimento das reais intenções de sua família. Assim, como o

personagem Tonho de “Abril Despedaçado”, Jonas vai ter que vingar a morte do pai fazendo justiça com as próprias mãos, olho por olho, dente por dente

É assim que Jonas reage ao convite de seus tios e avô, “parece que as coisas pararam no tempo aqui”, ele até o final vai demonstrando estranheza nos costumes e tradições daquele lugar, enquanto Soledad, Bob, Falcão e Verinha só se satisfazem com o lugar. Ninguém está interessado em fugir dali, somente o senhor do tempo, aquele que prevê interperes, é que não se conjuga com o lugar, mantém sempre uma distancia saudevel daquela sociedade doente e arcaica.

O filme ainda faz uso de um benzedor de águas que cria uma comunidade cuja função é levar todos para Jupiter, para os que aceitarem o Meu Velho como salvador. O filme ainda conta com uma viagem alucinogena de Jurema, proporcionada pelo Zé Elétrico para Jonas.

O filme constroe uma miscelania de personagens, de tipos da região, não se aprofunda em nenhum e deixa claro que quem fala é um olhar estranho ao Sertão, talvez os mesmos olhos atônitos de Jonas, ou os olhos blasé dos três aventureiros do mundo canabinótico.

Essa relação fica ainda mais clara quando Jonas e Soledad voltam a São Paulo, que obviamente chove muito, afinal é necessário demarcar territorios de dominação. Soledad realiza uma exposição multimidia daquilo que conseguiu captar enquanto esteve no Sertão pernambucano. Ela, intelectualizada, olha para o popular e dele consegue extrair somente estética, se apodera da imagem do outro e cria, recria, reforça um discurso que opta pela miseria e pela falta. Mais uma vez o corpo suplicado vira espetáculo pelos olhos ávidos pelo exótico, pelo primitivo. Usa o suplício dos necessitados para satisfazer os outros que falam por eles.

#### **4.5. Narradores de Javé**

Filme “Narradores de Javé”, direção de Eliane Caffé (2003); conta a estória da pequena cidade de Javé e de seus habitantes. O povoado de Javé corre o risco de desaparecer, a construção de uma usina hidrelétrica nos arredores da cidade vai inundar o municipio. A resposta à notícia, a população resolve partir para a defesa, resolve elaborar um documento mostrando às autoridades os grandes acontecimentos históricos e heroicos que fizeram parte da fundação de Javé, para

que assim ela possa escapar da destruição. O escolhido para escrever as histórias no livro é Antônio Biá, ex-carteiro que fora expulso da comunidade por falar de todos, agora só poderão contar com ele.

O filme já começa dando o saldo do seu desfecho, Javé não suportou e afundou sob as águas, é isso que descobrimos logo de cara. Quando um jovem vem correndo pelo Sertão com um mochilão nas costas, ele tenta para pegar uma barca e atravessar um rio, chega atrasado e na espera pela barca do outro dia ele escuta a história de Javé.

O jovem, aventureiro e moderno, é o contraste naquela situação. Ele representa a invasão e a velocidade com as quais as coisas estão acontecendo. Ele escuta música eletrônica e é muito educado ao pedir uma água de coco para a mulher atrás do balcão; ela lê um livro e é impedida pelo filho, Souza, que fecha o livro e acrescenta "oxi depois de velha resolveu aprender a ler", Zaquel retruca que as vezes é bom, Souza finaliza dizendo "bom pra que?"

Esta abertura do filme existe para apresentar o conflito, antes mesmo da trama, é graças a deixa de Souza que Zaquel explica porque é bom as pessoas saberem ler. Ele começa a "narrar" o acontecido em Javé.

CENA 03

INTERNA - DIA - IGREJA

O sino toca convidando todos a irem para a igreja, chegando lá uma confusão se arma, todo falam ao mesmo tempo, uns querendo falar mais alto que outros, ZAQUEL pede silêncio e confirma que a barragem vai ser construída e que Javé está no caminho das águas, ele pede que todos escutem o VADO que esteve com ele e pode explicar melhor tudo.

VADO

Os engenheiros abriram os mapa na nossa frente e explicaram tudinho nos por menor, tudo com os numeros, as foto, um tantão delas, e explicando pra gente os ganhos e os progressos que a usina vai trazer, vão ter que sacrificar uns tantos pra beneficiar a maioria. A maioria eu num sei quem são, mas nois é que samos os tanto do sacrificio

Embate de forças entre o pensamento científico, do progresso e desenvolvimento; e o pensamento popular, da conservação e manutenção de espaços e tradições, nesse contexto a ciência vem para acabar com conhecimento vulgar, vem para acabar com Javé, é o progresso de uns tantos que vem para acabar com a vida de uns poucos.

Agora, a população para se salvar vai ter que se sujeitar a pedir ajuda a Antônio Biá para produzir um documento científico com toda a história de Javé e de seu povo. Javé precisa ser disciplinada, instruída, senão vai desaparecer. A educação é libertadora, terão que contar com único intelectual da região para salvá-los, algo parecido com o projeto do Cinema Novo, onde os intelectuais (realizadores) estavam dispostos a provocar a revolução, não iram fazer a revolução, mas criariam um pensamento revolucionário, condicionariam a população a lutar por seus ideais, essa é a luta de Zaquel, Vado e agora de Biá e do povo de Javé.

Antônio Biá é um misto de rebelde metafísico e um rebelde anarquista. Ele incorpora a rebeldia do beato e do cangaceiro, é ele o intelectual que vai criar história, contar causos com a intenção de salvar a cidade do afogamento. Um mentiroso foi escolhido para contar as verdades que salvariam o lugar, para quem vive num estado de seca o pior que pode acontecer é um dilúvio.

A relação direta com o Cinema Novo e com o Neo-Realismo fica clara na opção de escolher o povo para se interpretar. Este é um filme que conta a história do povo, contado pelo povo, interpretado pelo povo; é popular, mas comanda pelo intelectual sertanejo, aquele que é considerado anormal pela população, é aquele marginal expulso da cidade. É ele que cria as alegorias, detém o poder e o destino da cidade, é ele que no final tambémm condena a cidade ao fim, quando opta por fingir escrever o livro e não o fazer de fato.

O filme é a todo momento marcado pela memória. Todo o embate de versões da mesma história é fruto da memória, pelo poder de ser antepassado dos que fundaram Javé, as verdades produzidas pelos moradores do vilarejo são compostas de memória, uma memória mítica, incerta. O registro dessa memória é feita através da oralidade. Ela é declamada pelos seus mais antigos moradores, mas é Antônio Biá que se apropria dessa história para poder contar a sua, toma a fala do outro para perpetuar a sua verdade.

O filme faz do discurso da mentira uma dramaturgia realista, um filme

documental, carregado de verdades e discursos, mas para a população a verdade só terá função se for científica, ela não pode ser inventada, é aí que a disputa entre os mais antigos se fortalece, são eles que representam um passado incerto, glorioso e bravo, formador de uma civilização pura e original, são os pequenos fragmentos da uma nacionalidade esquecida, perdida no meio do Sertão.

É nessa história que teremos que acreditar, a formação de um povo que lutava contra a coroa, o império. A luta deles, através da valentia e coragem. Andarilhos em busca de um lar, é uma história que lembra “Vidas Secas” e “O caminho das nuvens”, os bravos sertanejos que se jogam no mundo, na aventura de dias melhores.

Antônio representa os muitos intelectuais que vêem o popular com certo ar de superioridade; acima de sua porta escrito: “proibida a entrada de analfabetos”. O intelectual da cidade grande, o engenheiro das obras, ainda se surpreende com a procissão das beatas, pega sua *handycam* e registra o seu olhar para com o exótico. O destino de Javé já está escrito, não no livro de Biá, mas nos planos do governo, agora mais do que nunca a máxima faz sentido, e o mar vai virar sertão o sertão vai virar mar.

CENA 171

EXTERNA - NOITE - NO MEIO DA RUA

Todos estão irritados por BIÁ não ter escrito nada no livro. Pegam e arrastam ANTÔNIO para o meio da rua. Um alvoroço que não se consegue entender nada, até que BIÁ grita e pede a voz.

ANTÔNIO BIÁ

Voces acham que escrever essa história vai parar a represa? Num vai não. E sabe por que? Porque Javé é só um buraco perdido no oco do mundo, e dai? E dai que Javé nasceu de uma gente guerreira, dionisiaca, esse aqui é um lugar miseravel, de rua de terra, oh! De gente apocada e ignorante como eu, como voces tudinho. E o que nos somos é só um povinho ignorante, que quase não escreve o proprio nome, mas inventa histórias de grandeza pra esquecer a vidinha rala, sem futuro nenhum. E voces acham? Acham mesmo que os



homem vão parar a represa e o progresso por um bando  
de semi-analfabeto? Num vão não! Isso é fato, é  
científico.

Antônio faz todo um discurso que comove e cala todos ao redor, ele chama a população de anfíbios, se referindo a viver na terra e na água. Essa história dos narradores de Javé, dos narradores de uma época que acabou, dos narradores de um tempo que não existe mais, dos narradores da extinção, dos narradores do Nordeste, daqueles que criam, inventam e repetem histórias, a mesmas histórias, discursos e estereótipos.

Alguns ficam para ver as águas subindo e cubrindo a cidade, o que lhes resta é resignação para seguir em frente, mas no final quem mais sofre é o intelectual Antônio, é ele que não consegue deixar o passado, é ele que mergulha nas águas e mistura, suor, lágrimas e dor.

#### **4.6. O Céu de Suely**

Filme “O Céu de Suely”, direção de Karim Ainouz (2006); conta a estória de Hermila, uma jovem de 21 anos que, com seu filho ainda de colo, volta de São Paulo para sua terra natal, Iguatú, no interior do Ceará. Ela espera que seu companheiro volte dias depois, mas ele desaparece. Hermila se vê sozinha e com Mateuzinho para cuidar, desesperada para sair de Iguatú ela resolve fazer uma rifa de seu próprio corpo, assume o nome de Suely, e com o dinheiro vai pra o lugar mais distante possível de Iguatú.

O filho pródigo a sua casa torna, as coisas não mudaram muito na sua cidade desde que Hermila saiu de lá. Os amigos são os mesmos, as ruas são as mesmas, tudo permanece igual esperando a filha que não tarda em retornar, essa é a história de muitos que se eventuraram pelo Sul/Sudeste, mas que não se acostumaram com a vida de lá.

Hermila não tem motivos para voltar para Iguatú, não tem honra para lavar, não há promessa nem redenção para ela, não vai a Iguatu atrás de libertação, nem nada do gênero, sua volta é circunstancial, a vida em São Paulo era boa, mas muito cara, já a vida em Iguatú é horrível, ela não reconhece seu pertencimento àquele lugar.

No filme Iguatú é vendida como uma cidadezinha que cresceu ao redor de

um posto de gasolina, cuja rodovia corta a cidade ao meio, mas na realidade Iguatú é uma cidade de 92 mil habitantes, que fica a 380 quilômetros de Fortaleza, possui 70 indústrias e é o principal pólo econômico da região<sup>50</sup>, mas nada disso aparece no filme.

O Sertão é sempre mostrado como rural e atrasado, ele nunca rompe com o imagético que o sustenta, por mais que o cinema vá ao Sertão e que se tente atualizar sua imagem, ele sempre estará preso a clichês, como o caso da menina do interior que para sair da miséria resolve se prostituir<sup>51</sup>. Até quando o cinema nordestino vai a cidade é o ranço do estereótipo sertanejo que o alimenta.

Hermila está de volta a sua terra depois de morar em São Paulo, ela está buscando uma nova identidade, sua vida se confunde entre o pensamento que está no Sudeste e seu corpo no Nordeste, o silêncio e o tempo são os ingredientes que ajudam nesse processo e que marcam muito bem as diferenças entre as duas regiões. O nordestino sempre estará a margem da sociedade, enquanto Suely rifa “uma noite no paraíso”, seu companheiro trabalha fazendo e vendendo CD e DVD pirata.

CENA 38

EXTERNA - DIA - CALÇADA DA RUA

HERMILA liga para MATEUS de um orelhão na rua, fala de sua adaptação e a de MATEUZINHO.

HERMILA

“Não na verdade ele deve tá chorando mais pelo calor  
né?”

Acho que ele tá estranhando.

É ... acostuma nada, eu não me acostumo,  
imagine ele.

O filme tenta empregar um realismo a imagem, ele se apodera do tempo e

---

<sup>50</sup> Fonte: wikipedia. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Iguatu\\_%28Cear%C3%A1%29](http://pt.wikipedia.org/wiki/Iguatu_%28Cear%C3%A1%29). Visualizado em 02/03/2012.

<sup>51</sup> esse tema foi abordado nos filmes: Deserto Feliz; Olhos Azuis; Viajo porque preciso, volto porque te amo; Baixio das Bestas; Anjos do Sol; Meteoro.

constroe com ele um caminho em que Hermila se encontra com Suely, ela constantemente busca essa identidade, saber a que lugar pertence, a necessidade de identificação no filme é muito grande, usa-se o mesmo nome dos atores para as personagens, todos.

Para onde vão os que tentam sair do Sertão? A mobilidade deles é pelos moto-táxi e pelos caminhões que cruzam a cidade de passagem. Jéssica, a garota de programa do posto de gasolina, também tentou ir de lá com 14 anos, mas acabou voltando. A história de Jéssica nos lembra outra Jéssica que também se prostituía em posto de gasolina, e que fugiu do Sertão quando tinha 16 anos, ela é a protagonista de “Deserto Feliz”.

CENA 113

INTERNA - DIA - RODOVIARIA

HERMILA vai em direção ao guiche de uma empresa de viação.

HERMILA

Oi!

ATENDENTE

Diga!

HERMILA

Qual é a passagem que voce tem pra mais longe?

ATENDENTE

Mais longe, como assim?

HERMILA

O lugar mais longe daqui.

ATENDENTE

Tem pro Rio Grande do Sul, para em Porto Alegre e em Pelotas.

E é para um porto alegre que Hermila vai. João que, inutilmente, tentou fazer

com que ela ficasse, que não se vende-se, prometendo amor, casa, comida e roupa lavada, vai fazer sua última tentativa: ele vai atrás dela no ônibus que já está na estrada. A moto se perde no horizonte seguindo o ônibus, vê-se somente o horizonte aberto, o destino gritando e preenchendo a tela, quando João volta e passa pela lente ele está sozinho e Hermila está no caminho, o que resta é somente a placa na saída da cidade onde está escrito “aqui começa a saudade de Iguatú”, esperando mais um/a filho/a voltar.

#### **4.7. Casa de Areia**

O filme “Casa de Areia” de direção de Andrucha Waddington (2005); conta a estória dos 60 anos da trajetória da vida de três gerações de mulheres da mesma família. Começa em 1910 quando Vasco compra uma terra no meio do deserto, no Maranhão. Após, ele leva a sogra e a mulher, grávida. Lá, ele pretende montar uma fazenda, mas o ambiente é aspero demais. Áurea, a esposa, deseja voltar para São Luis, porém ele insiste no sonho. Pouco depois ele morre e Áurea, junto com Dona Maria, resolve sair dali. Mas como? O tempo passou e pessoas passaram pela vida delas. Três gerações que lutam para sair daquele lugar.

O filme começa com a cena clássica de abertura: no horizonte, lá distante, surge uma tropa com carros de boi, burros, carroças e andarilhos que cortam a tela de canto a canto. O filme transcorre no meio do deserto nordestino. A dor do deserto é metáfora para a dor do sertão. Enquanto no sertão a areia é dura e fixa na terra, assim como seu povo; no deserto, a areia faz murada. Se no sertão a terra nunca sai do lugar, no deserto ela persegue as personagens do filme, implacável e devagar, dia após dia. O branco cobre o horizonte até o céu. O chão é espelho com brilho intenso e sem sombra. Este vive numa eterna mobilidade levando tudo que encontra no caminho. O vento é o único som natural. Ele machuca a pele, tem natureza monótona. O tempo parece esticar-se ao máximo.

A areia que invade as casas é a mesma que invade a alma, como uma amulheta do tempo que silenciosamente carrega a todos. As únicas marcas que o tempo deixa estão nos corpos daquelas mulheres. A paralisia afetou muito mais do que conseguimos ver. O corpo reclama o isolamento que sofre o espírito.

Ninguém impede as duas de saírem de lá com exceção do tempo lento e

reflexivo. O silêncio toma conta das duas e o suplicio delas é demarcado pelo espaço. A filha pergunta para a mãe que horas são e ela responde que não sabe nem em que mês estão. Vivem em um universo paralelo, entre o céu curvo, azul, e o chão móvel, que as tira do prumo.

Os únicos modos possíveis de se perceber a passagem do tempo ou é quando a civilização visita aquele lugar ou é quando cientistas aparecem para comprovar a teoria do espaço curvo ou é quando aviões da segunda guerra passam por lá. Mas, até mesmo quando a modernidade aparece para resgatá-las é o deserto que as enterra mais ainda, reforçando pertencimento e perenidade.

A trama inicia-se no mesmo ano da trama “Abril Despedaçado” (1910). As duas famílias encontram-se sobre o mesmo solo movediço que pouco a pouco também as destrói. Os vestígios do movimento são apagados ou pelo tempo ou pelo vento.

A vida nesse espaço existe sem variação. As distâncias são medidas em tempo e não em extensão. Maria compara a própria vida com as dos bichos dizendo que poderia ter criado as meninas - que ela abortou – em um cercadinho, como gado. Bichos são os homens que fugiram de lá, levando tudo o que as duas mulheres conquistaram lutando pela sobrevivência.

O desejo dessas mulheres de sair deste lugar acompanha cada geração porvir. É o mesmo caminho/desejo de muitos nordestinos que se lançam no desconhecido. São muitas as analogias entre a vida dessas duas mulheres e a vida do retirante flagelado. O filme vai ao máximo, ou ainda, leva ao exagero para narrar a vida dessa família miserável, que luta contra a natureza e sem possibilidade de vitória.

Diz um dos cientistas com seu violino nos braços: “o silêncio é triste, a música é a alegria da vida”. É no silêncio que elas levam a vida. É na ciência e no progresso que a alegria traz novos sons, que de tão distantes na memória parecem ser miragem, alucinação, fuga da realidade.

CENA 79

INTERNA – DIA – CASA DE ÁUREA

ÁUREA convesa com LUIZ<sup>52</sup>, e lhe suplica.

---

<sup>52</sup> Militar que ela conheceu a muitos anos e que volta para o deserto para resgatar o corpo de um piloto.

ÁUREA

Leva a minha filha daqui

LUIZ

Como!

ÁUREA

Leva ela daqui, fica com ela se você quiser.

LUIZ

Sou casado

ÁUREA

Deixa a menina numa cidade, num lugar qualquer, onde ela possa começar uma vida dela, por favor, leva ela daqui.

Ela num tem nada com isso aqui, ela é muito infeliz aqui.

Luiz leva Maria, filha de Áurea. Décadas depois, ela retorna. Maria vem visitar a mãe no final da trama e conta-lhe todas as novidades que ela perdeu. Áurea surpreende-se ao saber que o homem pisou na lua, por exemplo, e pergunta o que encontraram lá. “Nada, não encontraram nada, somente areia”.

#### **4.8. Abril Despedaçado**

O filme “Abril Despedaçado” de direção de Walter Salles (2001); conta a estória de Tonho, um jovem de 20 anos que vive com a família em uma fazenda, no sertão nordestino, em 1910. Eles estão envolvidos em uma disputa de terra e a vingança é o motor da vida dos dois grupos familiares. Tonho precisa fazer justiça, vingando a morte de seu irmão. A hora de matar e morrer é determinada pela cor amarelada do sangue deixado na camisa do morto, que fica depois de um mês.

Tudo isso é visto e narrado pelo irmão mais novo de Tonho, Pacu. O menino tenta conservar sua inocência e fantasias neste ambiente carregado de severidade,

onde incessantemente é reprimido.

A primeira informação que o filme repassa é o lugar onde a história passa: o sertão nordestino de 1910. Os fatos não se desenrolam em um espaço específico, mas em uma geografia específica: ele acontecesse em todo o sertão nordestino. Ou poderia acontecer, assim como a cidade Nordestina de “A Máquina”. O sertão nordestino que nos surge é um sertão genérico, sem a complexidade e heterogeneidade da região. No caso do filme, a região será ilustrada a partir da luta dessas duas famílias rivais e seu código de moral.

Toda a história é narrada pelos olhos de uma criança, contrastando com o dia-a-dia duro daquela família. A ternura do olhar de Pacu é constantemente confrontado pela rigidez da vida que leva. Ele nunca recebeu um nome dos pais e sempre foi chamado de Menino. Somente após a visita de andarilhos é que ele recebe, a contragosto, o nome de Pacu.

Ao ser chamado de Menino, Pacu representa toda a infância nordestina perdida pela severidade da vida naquele ambiente e com aqueles costumes. O pequeno infante sertanejo simboliza toda a dureza da região e justifica o por quê tantos cangaceiros, beatos, ignorantes enchem a região com seu sangue e delírios.

Menino é o primeiro a questionar a lógica da violência e da tradição da região. Como representante da razão, o pequeno senhor da paz tem dois caminhos a percorrer, ou ele será condicionado a mudar de ideia - como Tonho - ou ele não sobreviverá naquele ambiente. Ele, Pacu, não tem a força necessária para mudar o destino da família que morre mês a mês e a única solução para sobreviver é sair do sertão.

Na luta por vingança e justiça com as próprias mãos, o sertanejo utiliza um código moral diferente. Não segue as leis dos homens, mas as de Deus. A alma do morto só descansa quando ele for vingado. Paco, que narra a história, diz “em terra de cego quem tem um olho só todo mundo acha que é doido”. Imerso naquele ambiente, Tonho não consegue desvencilhar-se de sua obrigação de irmão e decide fazer justiça olho por olho.

CENA 13

EXTERNA - DIA - MOENDA DE CANA

PACU tenta carregar uma pilha de cana, mas não consegue e é amparado por TONHO, que pega a pilha e leva para ser moida. Ouvimos os pensamentos de PACU.

PACU

A mãe costuma dizer que Deus não manda pra gente um fardo maior que do nois pode carregar. Conversa fiada, às vezes ele manda um peso tão grande que ninguém guenta.

Nós vive em RIACHO DAS ALMAS, fica no meio do nada, de certo mesmo só precisa ter ciencia de que fica em cima do chão e debaixo do sol. E o sol daqui é tão quente, ôi mas é tão quente que as vezes a cabeça da gente ferve que nem rapadura no tacho

A chamada pela presença de Deus é constante, mas Ele não está naquele lugar, já desistiu dali. O Riacho das Almas<sup>53</sup> refere-se às mortes que a seca causa. As almas dos flagelados percorrem o caminho atrás de água. Como não encontram, muitas ficam pelo caminho. O filme preza pela representação realista da seca com uma fotografia de excelência para captação das nuances de uma região árida.

Suas vidas estão representadas metaforicamente pela roda de bois que giram sozinhos no mesmo lugar. Ali, tudo é limitado: os movimentos, as palavras, a visão. Homens e bois se equivalem, pois o ser humano vive em condições social, biológica, e mítica que limitam e o definem. Para Tonho, morrer não parece ruim nesta rotina tão vazia de perspectivas.

O sobrenome Breves, de Tonho, indica o destino traçado. Breve é o destino daqueles que vingam, breves dias na terra e breve serão as vidas de Tonho e Pacu. É nesse ambiente rudimentar que a família Breves leva a vida. Os pais ignorantes não deixam Pacu ler as figuras de um livro: “larga isso aê Menino, num tá vendo que isso faz mal pra vista”.

É o progresso que deixa essa familia cada vez mais na “lama”. As usinas a vapor provocaram o barateamento da rapadura produzida pela familia Breves. A única

---

<sup>53</sup> Na realidade Riacho das Almas é um municipio do agreste pernambucano, mudou seu nome devido a uma enchente do rio que alagou o cemitério e levou alguns dos mortos enterrados, seu significado é o oposto do que filme quer passar. Não é falta de agua que nomeou a cidade, foi o excesso dela.



solução para Tonho é sair daquele lugar.

Pacu sonha com as imagens de peixes e de sereia que vê no livro. Imagina o mar como o lugar de sua redenção. A água pode salvar aquela gente, mas pode também destruir. Se a economia daquela família é baseada na produção de cana-de-açúcar para confecção da rapadura, como fazer isso no sertão onde não há abundância de água para a planta crescer? A água não vêm ajudá-los, veem para acabar de uma só vez.

É perto do final do filme que Tonho tem o próprio “prazo de validade” expirando. A qualquer momento ele pode ser morto pela família inimiga. Inesperadamente, a chuva cai e junto com ela cai a família Breves. O assassino, atrapalhado pela chuva, acaba matando Pacu no lugar de Tonho. Com a chuva o drama em Rio das Almas fica mais real, quer dizer, é pela chuva que a “estabilidade” da família é abalada. A chuva vem para lavar e carregar os mortos pelo riacho em direção ao mar.

CENA 126

EXTERNA – AMANHECER – FAZENDA DOS BREVES

PACU caminha calmamente por uma estrada enquanto tenta lembrar a história do livro que seu pai tomou dele. Ao lado, MATHEUS o espreita, esperando pelo momento certo de dar o tiro.

PACU

Agora tu já sabe a minha história, mas continuo sem  
me lembrar da outra, diacho ...

A sereia vei buscar... É isso, tó me lembrando. Um  
dia a sereia veio buscar o menino pra viver mais ela.  
Ele gostou, ela virou o menino em peixe e levou ele  
pra viver debaixo do mar. No mar ninguém morria, lá  
tinha lugar pra todo mundo, no mar eles viviam tão  
felizes, mas tão felizes, que eles não conseguiam  
parar de dar risada.

É para o mar que Tonho vai depois de descobrir o corpo de Pacu. Ele faz uma caminhada de um dia a pé, percorrendo um caminho parecido com o de Antoine Doinel em “Os incompreendidos”. Tonho procura a paz, a liberdade e o litoral, onde

ninguém morre e todo tem um lugar para serem tão felizes que não conseguem para de dar risada.

#### 4.9. O Caminho das Nuvens

O filme “O Caminho das Nuvens” de direção de Vicente Amorim (2003); conta a estória de Romão. Trata-se de um homem que busca um emprego com rendimento de mil reais. Ele pega a esposa e cinco filhos para irem ao Rio de Janeiro de bicicleta. É a busca pelo emprego dos sonhos, em uma jornada de 3 mil e 200 quilômetros.

A primeira cena é a cartela “baseado numa história real”. O filme tem intenção de verdade, ou seja, está dizendo que daqui para frente tudo que mostrar-se-á é o retrato da realidade.

Inspirado na história do caminhoneiro Cícero Ferreira Dias, a personagem Romão leva a família em uma empreitada maior do que a distância entre a Paraíba e o Rio de Janeiro.

Ele vai até o Juazeiro do Norte para receber as bênçãos do Padre Cícero.

O início do filme deixa a impressão que o começo da caminhada é no meio do nada, ou ainda, no meio do mundo. A primeira cena que vemos é em uma praça, na beira da estrada. Rose lê uma placa para seu marido analfabeto que diz “Praça do Meio do Mundo”.

CENA 01

EXTERNA - DIA - PRAÇA DO MEIO DO MUNDO

ROMÃO com a família recebe um pouco de comida de um caminhoneiro. Este está partindo e dentro de sua boleia tem uma conversa com ROMÃO, que está na estrada com sua família.

MOTORISTA

Bom, pra Juazeiro do Padre Cícero você vai reto aqui  
até chegar num posto, mas é chão viu?  
chegando lá você se informa melhor , mas eu tô te  
avisando, é muito chão.

ROMÃO

Eu num tenho medo de chão não moço, ainda mais com a  
fé que eu tenho do meu Padre Cícero

MOTORISTA

Fé de que o padin vai te dar um salário de mil real  
por mês?

ROMÃO

O seguinte é esse seu moço, eu sou um homem destinado

MOTORISTA

Mil real, qual é o pobre que ganha mil real

ROMÃO

Menos que isso eu não dou de comer pro meus menino,  
padin vai me ajudar a ter essa graça alcançada.

O plano inicial do filme, as nuvens, seguido do título nos diz algumas coisas. A primeira característica a ser observada é a sugestão fílmica de que a família vai seguir o caminho que as nuvens percorrem. As nuvens tem um caminho natural, são levadas pelo vento. É o percurso da natureza desenrolando-se. Assim, a vida desses e de muitos flagelados retirantes segue o caminho natural, sendo o sentido Sul / Sudeste. Eles vão seguir um sonho, uma utopia que os levará para outro caminho que não aquele ao qual pertencem.

As nuvens e o discurso de Romão para o caminhoneiro indicam que este filme trata também do misticismo que toma conta de todo o nordeste, indicado no desvio do caminho de Romão - saído da Paraíba em direção ao Rio de Janeiro, ele dá uma volta de 484 quilômetros para pegar as bênçãos de seu Padin. O misticismo acompanhará aquela família do começo ao fim. Nunca saem da alienação, pelo contrário, a visita em Juazeiro tem um toque delirante com todas aqueles romeiros, imagens e crucifixos. Além disso, Romão ainda consegue operar um milagre somente possível àqueles de muita fé e alma limpa.

Cegos! Estão todos cegos! Romeiros e Romão, a população que ora é incapaz de dar uma ajuda, oferecer um pão. A alienação dos romeiros é a mesma de Romão, seu nome deixa clara a ligação.

A relação com o Cinema Novo é clara. De uma só vez se faz referência a “Vidas Secas” e “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Se a saída da alienação, para os cinemanovistas, era a violência, Romão não pretende utilizá-la. Não será esta a saída para o camponês semi-escravo. Ele se alimenta e se segura na fé, inabalável.

Os beatos e os profetas tinham a função de anunciar a condenação para os que desrespeitavam os códigos tradicionais. Mas para Romão a revelação nunca chegará. Com a fé em seu “padin”, ele alcançará a graça. Entretanto, logo será impelido a ter outros desejos que faz o observador do filme questionar se ele realmente quer um emprego de “mil real”.

Durante a viagem, a família enfrenta dificuldades óbvias de quem se propõe a um desafio assim. Passam fome e sede, vivenciam a solidariedade e a indiferença do povo, reconhecem com naturalização o ambiente em que estão imersos sem estranharem a pobreza, a sede e a fome. A única voz destoante é a de Antônio, filho mais velho, ao questionar o pai sobre Deus. Ele insiste em ficar pelo caminho, conseguir qualquer emprego e logo recomeçar a vida.

Antônio representa o estático, enquanto seu pai não se prende a nada, somente em um sonho delirante. Romão diz ser o papel do homem o do trabalhador. Ele passa o caminho todo conseguindo emprego para os filhos pequenos e para a mulher, até faz Rose pedir esmola. Mas emprego de menos de “mil real” ele não quer. Será que o herói realmente quer trabalhar ou ele é mais uma dessas personagens marginais apoiadas na miséria para justificar sua inoperância?

CENA 47

EXTERNA – NOITE – ESTRADA

ROMÃO e sua família encontram GIDEÃO<sup>54</sup>

GIDEÃO

Inté o Rio de Janeiro de bicicleta

ROSE

Vê se não é doídice desse homem seu Gideão

GIDEÃO

Pois eu vou é pra São Paulo e é de após, é chão né  
não? Mas eu chego lá, já fui de João Pessoa até  
Petroлина de após. Agora tô vindo de Fortaleza,  
cheguei até aqui, pra São Paulo é só mais um tiquinho

---

<sup>54</sup> Andarilho que oferece ajuda a família de Romão.

ROMÃO

Mas o senhor tá sozinho né? Se fosse eu sozinho aí  
pra qualquer lugar

GIDEÃO

Qualquer lugar?

ROMÃO

Ia

GIDEÃO

Pros Estados Unidos? Pras Europa?

ROMÃO

Até pro Japão meu amigo, seu eu souber que no Japão  
tem um serviço de mil real pra eu, eu vou daqui até o  
Japão e ainda fico de olho puxado.

É um caminho natural, assim como o das nuvens, o do nordestino em direção  
ao Sul do país. Tanto que existem confrontos pelo caminho, assim como o de  
Gideão com Romão.

A estrada percorrida pela família de Romão ganha uma naturalidade que  
serve apenas como meio do caminho entre uma ação e outra. A história é contada nas  
paradas, nos postos de gasolina e nas pequenas cidades. Quando eles se movimentam  
são invisíveis e a única coisa que realmente marca essa família pela estrada é a trilha  
sonora de Roberto Carlos, cantada por Rose e pelos cinco meninos. Romão é o único  
que não se permite cantar como prazer, apenas ao ato sexual. A apatia não é privilegio  
do sertanejo, ela também está dentro das cidades grandes.

CENA 111

INTERNA - DIA - RODOVIARIA

ANTÔNIO pega o dinheiro que achou na igreja e se dirige à

rodoviária da cidade mais próxima.

ANTÔNIO

Tem ônibus pro Rio?

ATENDENTE

Hein? Fala pra fora muleque

ANTÔNIO

Rio, tem ônibus pro Rio de Janeiro?

ATENDENTE

Aqui tem ônibus pra tudo quanto é lugar meu filho, tá vendo esse cata corno aí? Esse vem de São Luis do Maranhão e só para em São Paulo, catando e entregando corno de toda espécie e qualidade, de todas as cidades por onde passa, até o Rio de Janeiro. Seu doutor vai querer uma passagem?

ANTÔNIO

Quanto é?

Fazendo o trajeto oposto que Dora e Josué fizeram em “Central do Brasil”, Romão e sua família festejarão somente quando chove numa noite em que estão abrigados dentro de um ônibus abandonado. Mesmo quando Antonio consegue comprar as passagens rodoviárias para o Rio de Janeiro com o dinheiro achado em uma caixa de doativos dentro de uma igreja, não existe motivo para festejar. Para o pai, aquela desonra é motivo para castigo divino. Porém, o dinheiro era para ajudar os pobres e necessitados, e não estavam eles nesta condição?

No caminho até o Rio de Janeiro, o mundo parece pós apocalíptico. Nunca encontram ninguém pelas estradas, somente nas paradas. Mas, este cenário muda marcando decisivamente a diferença entre os espaços Norte subdesenvolvido e Sul desenvolvido. Neste segundo, as estradas estão engarrafadas, sendo possível andar mais rápido de bicicleta do que de carro. O semblante deles é o oposto daquela desolação de antes.

Eles chegaram ao Eldorado, menos Antônio que ficou pelo caminho para

trabalhar como pedreiro. Ele vai ser o único que conseguirá um emprego formal. Ele que não queria fazer a viagem nem acreditava na salvação divina vai representar a solução para os alienados: a construção civil. Mesmo emprego de Deraldo em “O Homem que Virou Suco”.

A família de Romão entristece-se quando descobre que a realidade do Rio de Janeiro não é diferente da realidade que viviam. Eles passam a morar na periferia e ficam com a sensação de que foi à toa tanto sacrifício. Romão não conseguiu o emprego de “mil real”. Ele é mais um trabalhador informal, na marginalidade. Agora, ele vende água, refrigerante e balas no Cristo Redetor. Sua mulher e filhos cantam Roberto Carlos nos trens que dão acesso ao Cristo. Apesar disso tudo, Romão ainda sonha em ir mais longe. Quem sabe, agora, Brasília. Se sua fé em Deus foi abalada não se sabe, mas ele ainda matém a fé nos coronéis da capital federal.

#### **4.10. Olhos Azuis**

O filme “Ohos Azuis” de direção de José Joffily (2009); conta a estória de Marshall, chefe do Departamento de Imigração do Aeroporto JFK, em Nova York. Em seu último dia de trabalho, antes de se aposentar, bebe em serviço e resolve atrapalhar a vida de alguns imigrantes. Entre eles está Nonato, professor, empresário e residente há dez anos nos Estados Unidos. Nonato e Marshall não terão mais suas vidas depois daquele dia.

O filme faz uma crítica à xenofobia. Utiliza-se da imigração para falar sobre preconceito, autonomia de um espaço sobre o outro e dos miseráveis iludidos pela melhoria da qualidade de vida que entram em um espaço alienígena.

Ele é todo costurado pela ignorância e preconceito, que levam Marshall ao ódio e à culpa. O filme tenta mostrar constantemente o malefício do preconceito com as diferenças. Retrata as ações de Marshall como fruto da ignorância, mas o recurso utilizado para ilustração é baseado também no preconceito e clichês sobre o nordeste. Identificam-se os instrumentos de dominação e as diferenças historicamente construídas entre os dominados e os dominantes.

O filme é narrado em *flashback*. A história é fragmentada com a intenção de não revelar o verdadeiro desfecho: a morte de Nonato pelos agentes federais. Isso por causa de Marshall, que vai preso e quando fica livre tem uma única ideia na cabeça: a

redenção.

Quando Marshall chega ao Recife, temos uma cadência de estereótipos sobre o nordeste e sobre o Brasil. O gringo chega em pleno carnaval, cambaleando e bêbado. Pelas esquinas ele é amparado por Bia, bela, de bom coração e prostituta. Daí em diante vemos uma sucessão de equívocos. Entre eles, a prostituta que fugiu da seca é moderna e bilíngue. Ela não conhece Marshall, mas o leva para casa e o trata com muito “carinho”, dispondo-se a acompanhá-lo na busca pela redenção e pela filha de Nonato.

Recife é retratado somente pelo carnaval decrepito das ruas, com poucos transeuntes bêbados e pelas praias. Nada é mais simbólico para um estrangeiro do que o carnaval e a praia. Porém, para Marshall, “Guatemala, Peru e Brasil é tudo a mesma coisa, todos querem entrar nos Estados Unidos para ferrar com tudo”. A visão estrangeira sobre o país é a oficial dado pelo turismo.

CENA 82

INTERNA - DIA - CARRO NA ESTRADA

BIA e MARSHALL estão indo em direção à Petrolina. Ela puxa um baseado do bolso e oferece a ele, que recusa com desdém, ela argumenta.

BIA

Estamos no século XXI gringo

MARSHALL

Voce tem certeza?

MARSHALL olha pela janela enquanto comenta, BIA se vira e ao seu lado passa um caminhão cheio de trabalhadores na caçamba, com roupas cinzas da fuligem da cana queimada. Sérios e com o olhar perdido.

Não é exatamente assim, no sertão: a miséria também é cartão postal para os gringos. Os maiores sucessos de bilheteria do cinema nacional são explorações da



miséria e da violência. O suplício ainda é campeão de bilheteria. Atualmente, o cinema que fala do nordeste está cheio de gringos do primeiro mundo, principalmente Estados Unidos e Alemanha. Eles não fazem parte somente da trama como também da produção. É um produto voltado para o mercado internacional, como alguns exemplos: Deserto Feliz, Cinema Aspirinas e Urubus, O Céu de Suely, Olhos Azuis, O Caminho das Nuvens, Abril Despedaçado, Central do Brasil, Narradores de Javé, Casa de Areia, As Três Marias, Meteoro e Baile Perfumado.

São produções que tem como tema um nordeste arcaico e subdesenvovido. O foco é o mercado internacional. O exemplo mais ilustrativo é o filme feito para gringo ver, “Manda Bala” (2007) de Jason Kohn. É um documentário que busca dar conta de toda uma cultura brasileira. Porém, pelo olhar de um repórter americano. A sequência de enganos e interpretações equivocadas, carregadas de puro preconceito, culmina no discurso de que a violência no sudeste do país acontece por causa da imigração em massa do norte e nordeste. Este pensamento dialoga com o de Marshall em outros níveis geográficos. O brasileiro imigrante é o retirante nordestino, o miserável/flagelado que sonha em viver no primeiro mundo sulista.

CENA 139

EXTERNA - DIA - CASA DO AVÔ DE BIA

BIA e seu AVÔ<sup>55</sup> sentados na soleira de sua casa.

AVÔ

O que ele tem?

BIA

Ele tá morrendo

AVÔ

Morrer todo vivente morre. Me diga uma coisa, ele é teu homem?

BIA

É um amigo vô.

---

<sup>55</sup> Ele teve onze filhos que se mudaram para São Paulo.

AVÔ

Se ele morrer aqui a gente enterra ali, debaixo daquela algaroba, é um bom lugar pra descansar, é lá que eu quero ser enterrado.

BIA

Ele não vai morrer agora, é forte, vai aguentar

AVÔ

Existem coisas piores do que morrer, viver demais é muito dolorido, a gente fica enquanto os outros vão, uns vão pra São Paulo, uns morrem e outros viram puta, eu jurei pra mim mesmo que nunca mais ia olhar a tua cara.

BIA

Tambem jurei que nunca mais voltava aqui, mas foi uma emergencia vô

AVÔ

Deus está esticando meus dias pra me fazer passar de novo por essa humilhação.

O avô acredita ser castigo divino a vida que a neta leva, a prostituição. É o reflexo da miséria do sertanejo. São onze flagelados que partiram para o primeiro mundo. Para o sertanejo, o Sudeste do país é o primeiro mundo.

A demarcação das diferenças e das territorialidades fica evidente na composição adotada pela fotografia. Quando o carro de Marshall e Bia percorre as estradas do sertão é um automóvel esportivo e luxuoso<sup>56</sup>, aparece em quadro junto com a estrada marcando a distinção, aquele veículo não pertence àquele ambiente. É o alienígena pousando no desconhecido, aterrizando em solo lunar.

O filme conta as histórias daqueles que desejam se movimentar, sair do lugar, procurar novos espaços, sair do imobilismo. Apesar de não ser a necessidade deste cinema, que se reforça no preconceito e clichê ao mesmo tempo que o critica. O

---

<sup>56</sup> Muito comum nos EUA.

cinema não sai do lugar, gira sempre em torno do próprio rabo, levanta poeira e tem a sensação de que está distante de onde começou. É o cinema de pura ilusão.

#### 4.11. Baile Perfumado

O filme “Baile Perfumado” de direção de Paulo Caldas e Lício Ferreira (1997); conta a história de Benjamin Abraão, um mascate libanês que viveu no Brasil na década de 1930. Depois de ser secretário particular de Padre Cícero, Abraão obteve vários contatos locais. Decide então ir atrás de Lampião e o bando para gravar as únicas imagens realizadas deles. O filme foi feito com muito custo e o Estado Novo proibiu a exibição. No isolamento, Abraão acaba sendo assassinado.

O tema abordado é o mais filmado no cinema nacional: o cangaço. Foi Lima Barreto quem fez o cangaço surgir, e fazer sucesso, nas telas com o filme “O Cangaceiro” (1953). Ele inaugurou também o *nordestern*, que deixou até hoje uma herança convencional e falsa sobre os princípios de violência desenvolvidos com a mais banal das intenções comerciais. É um tema que muito repetiu-se.

Baile Perfumado tenta fazer um documentário, sendo fiel a uma dada realidade. Transporta o imaginário do sertanejo para a zona da mata, utilizando-se de fatos reais para dar o caráter documental, mais verdadeiro. Busca falar do nordeste pelas vias da tradição, apesar de modernizar a linguagem. Entretanto, é realmente necessário utilizar da tradição para falar do nordeste?

A opção pelo cangaço já impossibilita qualquer experimentação imagética da região. Elementos como a violência, o banditismo, a religiosidade exagerada, marcada pela presença do santo brasileiro Padre Cícero, e, por fim, o olhar estrangeiro de Benjamin que tudo vê com enorme satisfação e alegria.

O cinema brasileiro usufruiu muito bem da saga do cangaço, mas desvirtuou a personalidade de Lampião ao desprezar a complexidade e o fenômeno de banditismo social. Usou fórmulas maniqueístas para a representação. O Padre Cícero vira Padre Cincero na boca de Abraão.

Abraão convence Lampião a gravar o filme oferecendo-lhe muitas glórias e muito dinheiro. Lampião não chegou a viver essa fama em vida, mas muitos cineastas sim, a partir do nome e da história do rei do cangaço. A visibilidade que Lampião conseguiu foi ter sua cabeça cortada e exibida com outras do seu bando por 31 anos, em Salvador, no Museu Nina Rodrigues. Somente em 1969 elas foram enterradas.

A violência e o banditismo não são sucesso somente nas telas, mas na vida real também. A história estapola a concepção de verdade/realidade, pois pertence ao imaginário nordestino. A marca vai além, representando-se socialmente um herói, como se percebe, por exemplo, em restaurantes regionais.

Trata-se de uma unidade simbólica de presença marcante na cinematografia brasileira. O sertão é utilizado pelo Cinema Novo como instrumento para mobilização e princípio para a revolução social. Já a produção atual procura inovar em linguagem, mas não se aprofunda na questão social que tanto motivou outros cineastas, o imaginário sobre o cangaço é tão grande que o não posicionamento nessas representações acaba por legitimar a imagem estereotipada e raza sobre o movimento do cangaço e o nordeste.

CENA 66

EXTERNA - DIA - NO MEIO DO MATO

LAMPIÃO junto com seu bando bota quatro cabas de joelhos, que sob a mira de armas e facões escutam seu discurso.

LAMPIÃO

Eu num afirmei a esses caba que eu num tolero esse tipo de comportamento, me desobedecendo em coisa que eu já tinha assuntado. Eu não afirmei que não queria saber de vcs de conversa com os home da rodagem?

Tu sabe o que eu faço com os peste que me traz essa desconfiança, hun? tu sabe?

LAMPIÃO abre a gargante de tres enquanto o sangue espira na sua cara, olha para o último.

LAMPIÃO

Tu tá vendo o que é que eu faço com os home de sua qualidade, seu cão, tu tá vendo num tá?  
Eu nunca vi caba macho corado na minha frente. Tu não vai comer terra, só pra tu contar o que que acontece

com quem desobedece o Capitão Virgulino Ferreira da  
Silva, vulgo Lampião: Governador do Sertão!

A solução encontrada para os cangaceiros é a alienação na violência ou no misticismo. Por outro lado, os “macacos<sup>57</sup>” tem um tom cômico. O Tenente Lindalvo Rosas tem o mesmo tom do Cabo Setenta de “O Auto da Compadecida” (2000). Com o uso de gírias a todo momento, ele parece querer marcar uma territorialidade já que poucos fora do nordeste conseguem entender o vocabulário.

O discurso sobre o Cangaço e sobre o nordeste, em *Baile Perfumado*, opta pela tradição. É como se Ariano Suassuna apresentasse um programa na MTV, onde a aparência é moderna, mas o conteúdo não.

Os sinais de modernidade são apresentados a partir do contraste entre a cidade e o mato. No primeiro lugar encontramos o luxo que impressiona Lampião como o cinema, a fotografia, o jornal, o rádio, o telégrafo, o automóvel, a metralhadora, o uísque escocês e o perfume francês. A violência é do mato, onde há a cena da morte de Abraão, o assassino sujo de sangue da cabeça aos pés, descamisado e, tranquilamente, comendo uma fruta. Parece um bicho que aproveita deliciosamente a caça que matou.

Nos filmes, quando os cangaceiros ou outro levante de “arruaceiros” invadem as cidades é na verdade um levante rural que invade o espaço urbano. É o medo que a população de Fortaleza sentiu quando os flagelados começaram a chegar aos montes. É a imagem do próprio nordestino que sai do mato trazendo a barbárie, a miséria para as cidades.

O Nordeste não consegue sair do sertão. O discurso sobre o nordestino o afasta e o restringe de existir se não for sob tais estereótipos. A região não existe fora do sertão. Mesmo quando pensado o litoral, trata-se com o ranço da miséria. Sem representação própria e sem visibilidade do cotidiano, todo nordestino que não se encaixe nesse maniqueísmo está inevitavelmente desabrigado.

#### **4.12. Amarelo Manga**

---

<sup>57</sup> Era como os cangaceiros chamavam a Volante.

O filme “Amarelo Manga” de direção de Cláudio Assis (2002); conta várias estórias intercaladas que se passam em um único dia, na periferia de Recife. Lígia, uma garçonete sem muita perspectiva de vida. Kika, uma evangélica casada com Wellington Kanibal, um açogueiro que mantém um caso com Dayse. Dunga é um faz tudo no Hotel Texas. Ele é apaixonado por Wellington. No hotel moram um padre, uma ex-prostituta e Isaac, um homem que sente prazer em atirar nos mortos. Eles nunca esquecerão esse dia.

Amarelo Manga é um filme sobre personagens marginalizadas da periferia do Recife. Mais que isso, a personagem principal é a cidade do Recife, sendo o ambiente por onde esses marginais transitam e relacionam-se. O filme tem uma atração pelo burlesco e pelo horrível. Retrato dos restos urbanos, dos pedaços podres da cidade e das pessoas.

A angústia de Lígia é não saber o próprio destino. Não ter poder de projetar-se. Ela vive paralisada no tempo e no espaço. As imagens do Recife corroboram com esse discurso da cidade pobre, fétida e caótica. É isso que Lígia vê quando abre a porta do bar em que trabalha. Para ela não existe esperança, nem nela nem no próximo.

CENA 17

INTERNA - DIA - ABATEDOURO

Peças de carne penduradas enquanto ainda sangram, homens com machados e facões. WELLINTON com avental vermelho de sangue e machado na mão.

WELLINTON KANIBAL

Sou capaz de matar um homem. Entre todas as espécies  
que habitam o mundo, o homem é o bicho que mais  
merece morrer

O pensamento de Kanibal é dominante no filme. As personagens não ligam para a morte ou para o sofrimento. Elas atacam, gritam, chutam, mordem, atiram, passam a mão. Isaac e Kanibal não acreditam no homem. O padre é o único que não acredita na podridão do homem, apesar de não ter fiéis. Somente os cães seguem o

padre para todo lugar. Todos reclamam da vida, assim como Ranulpho de “Cinema, Aspirinas e Urubus”.

Aqui, o discurso não é mítico-religioso. A razão é fundamental. Todos são pecadores, o padre, o Kanibal, o Isaac, a Kika, a Dayse, o Dunga e até os religiosos perdem-se e encontram na razão motivos para pecar. Todos eles não acreditam no homem.

Amarelo Manga faz uma opção pelo realismo, colocando Recife numa decadência que provoca estranhamento até pra quem é recifense. Ninguém passa pela lente sem ter algo para falar. As personagens sentem uma estranha necessidade de falar sempre, mesmo quando não tem nada a dizer. O silêncio faz falta, pois é texto sobre texto. Não se consegue digerir nada porque logo em seguida vem mais uma lavagem goela abaixo.

É possível que a situação higiênica de Recife é um discurso de reforço ao significado do amarelo, do escarro e das feridas purulentas. Recife é ilustrado como um espaço não civilizado e sim como um esgoto onde se misturam pessoas e vermes. Wellington destrincha a carne e com a roupa cheia de sangue a joga na caçamba de um carro, que leva para o Hotel Texas. Lá, ele a pendura no varal para Dunga cozinhar. É a mesma carne que ele leva pra casa e provoca em Kika um estado de vômito. O gato come o vômito e estas cenas enchem-nos de uma necessidade pela higienização. É necessária uma limpeza.

Kika é a única personagem que possui uma casa fora do caos em que reina o filme. Ela representa a pureza e a sensibilidade. É por ela que Kanibal esforça-se para ser um homem melhor. Ela representa a centralidade, pois não vai aos extremos como os outros personagens; ou melhor, não iria. Porém, apesar de ser ela a razão, no final do enredo, ela torna-se pura emoção, virando também uma pecadora. Kika abomina a traição e os menores da rua a chamando de canibal. Contudo, é justamente nisso que ela se tornará. Isso porque arrancará a orelha da amante de seu marido, Dayse. Depois entregar-se-á à luxúria com um desconhecido, Issac. Ninguém em Amarelo Manga escapa de ser visceral ou bicho.

Recife é mostrada como uma grande periferia, um lugar parado no tempo. Neste espaço, as relações sociais são arcaicas. O instinto aflora a todo momento. Vemos uma cidade que nos lembra Havana com carros estilosos e velhos ou casario antigo. Qualquer elemento moderno ou de classe média foi retirado do filme. Até o centro onde circulam todas as classes. É somente o “povão” que é mostrado. Eis uma

tarefa não muito fácil para a fotografia já que esse ambiente é frequentado por toda a população de Recife, das classes A até a F. Todos transitam por este espaço.

A dor do nordestino também invade a cidade. No Hotel Texas chegam os imigrantes. Ele é uma triagem onde vemos o futuro ser desenhado para eles. Se o sertão é o purgatório, a cidade grande vai ser o inferno e de cor amarelada. Os poucos segundos em que aparecem os prédios e as avenidas da cidade são usados como ecos dos gritos de “Merda” que Dunga grita. A cidade não traz solução para ninguém, ao contrário, ela é o espaço onde se perdem inocência, valores e moral. A praia é repleta de cruzeiros, tornando o mar um lugar de luto.

CENA 106

EXTERNA - NOITE - RUA

Escutamos um poema sendo declamado enquanto a mercedes amarela de ISAAC roda pela noite do recife, PD<sup>58</sup> das rodas girando, girando até pararem em frente ao bar onde LÍGIA trabalha. ISAAC sai do carro e percebemos que quem está lendo o poema é um dos boêmios do bar.

BOÊMIO

Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos  
tamborettes, dos cabos das peixeiras, da enxada e da  
estrovenga. Do carro de boi, das cangas, dos chapéus  
envelhecidos, da charque.

Amarelo das doenças, das remelas dos olhos dos  
meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das  
verminoses, das hepatites, das diarréias, dos dentes  
apodrecidos...

Tempo interior amarelo. Velho, desbotado, doente.

O carro roda, gira uma vez, depois outra, um dia após o outro e a vida segue sempre igual. Essa é a mensagem do filme que se passa em 24 horas e termina da mesma forma que começa. Assim é o nordeste: purulento, amarelo, do cabra safado, do pus que escorre de suas virtudes. Ele é velho e desbotado. Ele é passado e

---

<sup>58</sup> PD = Plano Detalhe



institucionalizado. São os intelectuais do bar que dão cor ao amarelo, descrevendo a saturação ocre. O sertão também é ocre assim como a cidade. Ela enferruja pelo desuso e pelo mal trato. São os intelectuais que tem a visão completa do todo, que significam o desbotado da vida, longe do brilho do ouro. É a hepatite que colore a cidade.

Foi Oswald de Andrade (*apud*, ZILIO,1997,p.114) que disse “a situação revolucionária desta bosta mental sul-americana apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário, era o boêmio”. Talvez seja coincidente ou homenagem, mas foi nos bares que o Cinema Novo criou corpo, nas esquinas de Copacabana e do Catete. Os intelectuais que deram voz ao povo brasileiro, cara ao cinema nacional e ao nordestino.

Em outro momento percebemos a herança que Amarelo Manga carrega do Cinema Novo. Depois de Kanibal ser pego com a amante pela mulher, ele caminha desnortado pela rua, sem rumo e sem saber aonde ir. Ele acaba entrando em uma igreja evangélica e, como em transe, frente ao pastor, ele gira e gira, alienado, ele gira ao redor do próprio eixo. Também assim acontece com corisco, em “Deus e o Diabo na Terra do Sol”

O nordestino vive, em Amarelo Manga, dando voltas em torno do próprio rabo. O filme encerra com uma sequência de imagens da população iniciando um novo dia, após o outro e o outro. Neste caso, anônimos sem voz e amuados. Do mesmo modo, as personagens do filme iniciam mais um dia, entretanto, as personagens dos globais são verborrágicas. O povo não lamenta nem se queixa nem reclama, os outros se apoderam da voz, tomam o discurso para si.

Os desválidos são vistos como em um zoológico humano, decorados pelas fezes e verminoses humanas. Eles são observados pela elite que não se revela no filme como se não existesse na cidade. Os miseráveis são cercados e presos naquele universo sem saída, representam estáticos e passivos a passagem do tempo, ou melhor, a inércia, a paralisia e a ferrugem.

#### **4.13. Cinema, Aspirinas e Urubus**

O filme “Cinema, Aspirinas e Urubus” de direção de Marcelo Gomes (2005); conta a estória do encontro de Johann com Ranulpho, em 1942, no meio do sertão nordestino. Os dois pertencem a mundos diferentes sendo o primeiro um alemão

fugido da 2ª Guerra Mundial. Ele dirige um caminhão e vende aspirinas pelo interior do país. Ranulpho, por sua vez, é um homem simples que sempre viveu no sertão e está desesperado para ir ao Rio de Janeiro. Aos poucos surge entre eles uma forte amizade.

CENA 01

EXTERNA - DIA - NO MEIO DA ESTRADA

Tudo está branco, somente vemos um pedaço do retrovisor que reflete a imagem de Johann atrás do volante de um caminhão, a imagem vai se tornando mais nítida e aos poucos define o caminhão, a estrada e o céu, enquanto ouvimos pelo rádio a canção Serra da Boa Esperança.

RADIO

Serra da Boa Esperança, □ esperança que encerra, □ no  
coração do Brasil, □ um punhado de terra, no coração  
de quem vai, □ no coração de que vem, □ Serra da Boa  
Esperança, meu último bem.

Parto levando saudades, □ saudades deixando, murchas,  
caídas na serra, □ bem perto de Deus. □ Oh, minha  
serra, eis a hora do adeus, vou-me embora deixo a luz  
do olhar, no teu luar. □ Adeus!

O filme fala da saudade de quem deixa sua terra pela esperança de dias melhores. Saudade dos que deixaram o coração do Brasil, o sertão - mais uma vez colocado como símbolo de brasilidade. Este é o lugar onde um alemão é mais exótico do que o próprio sertão. Lugar de onde todos, menos Johann, querem fugir.

Esse filme não é somente sobre a saudade dos que foram ou saíram do sertão, mas trata da saudade de uma época melhor, de um cinema do passado, da imagem branca e quente que também é vista em “Vidas Secas”. O caminho percorrido e a fuga são os mesmos do filme de Nelson Pereira dos Santos, de 1963. É um filme simples, calmo, quase calado no qual se mostram toda a descendência, o patrimônio e o legado do Cinema Novo. O céu tem a mesma cor do chão, branco e queimado de sol, assim como “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Cinema, Aspirinas e Urubus toma a guarda desse passado, conserva e administra essa fortuna, é um curador do sertão.

Ranulpho quer ir para o lugar de onde Johann veio. Seu destino é o Rio de Janeiro porque ele deseja sair daquele buraco. Há o desejo por fazer o mesmo caminho de Fabiano<sup>59</sup>. Ele é um daqueles tantos moribundos do sertão que espera os urubus comerem sua carne. Seu sonho de uma vida melhor, no Rio de Janeiro, na fábrica das Aspirinas, é somente mais uma tentativa de progresso. Anteriormente, Ranulpho tentou mas foi vencido pela fome e pelo medo de morrer de fome. Ele teve que deixar a cidade grande para voltar ao sertão. O filme vende o bom paraíso no Sul/Sudeste e a esperança do futuro fora do Nordeste.

CENA 33

EXTERNA - NOITE - NO MEIO DA RUA

RANULPHO e JOHANN montam a estrutura na praça da cidade e exibem filmes promocionais com a intenção de vender aspirinas para os sertanejos.

RANULPHO

Esse povo é cismado, pirangueiro, mesquinho do tempo do ronca. Como é que o moço vai convencer eles a comprar um remédio novo pra esse povo atrasado?

O filme está sendo exibido, a população está espantada, admirada com toda aquela beleza. Primeiro veem a imagem de uma cachoeira com as águas abundantes batendo nas pedras e respingando para todo lado. Logo em seguida aparecem imagens da cidade de São Paulo com a seguinte narração.

NARRADOR

A cidade de São Paulo se apresenta aos olhos do forasteiro, ainda pouco informado, como produto inequívoco de extraordinárias virtudes humanas, nelas se encontram a primeira vista, os exemplos de disciplina, de energia e de habilitação que caracterizam a vida dos povos chamados a cumprir no mundo uma extraordinária missão civilizadora.

---

<sup>59</sup> Personagem principal de "Vidas Secas".

A resposta à pergunta de Ranulpho é o cinema. Este tem o poder de convencer qualquer um, criando verdades e necessidades, como a aspirina. Se antes o sertanejo não precisasse dessa farmacologia, agora ele precisará. Essa disciplina civilizatória é a mesma utilizada nos Campos de Concentração do Ceará, onde os costumes tradicionais eram considerados ignorância e a medicina representa o progresso da civilização. Assim, marcam-se as diferenças entre as duas regiões, sendo São Paulo vendida como o lugar que vai civilizar a nação, principalmente o forasteiro. Isso porque lá ele encontrará a disciplina necessária para se tornar civilizado. Ranulpho deseja fazer o mesmo caminho que Romão em “O Caminho das Nuvens”.

É no caminho percorrido, no lugar não civilizado, que a miséria e o subdesenvolvimento viram paisagens. Tornam-se cenografia, pois tratam da natureza social e cultural. Por tudo isso as figuras do sertão, as casas, os animais, a vegetação e a vida improvisada formam um contraste com a vida urbana e civilizada que o cinema traz.

O filme tem os mesmos tom, temperatura e silêncio do sol sertanejo. É um *road movie*, mas quem dá ritmo ao filme é o tempo, o dia que se repete igual, um após o outro, lento e implacável, assim como o sol. Enquanto para Johann nada é pior que a guerra, para Ranulpho nada é pior que o sertão. O gringo acha interessante a seca e a miséria, contudo o sertanejo não vê nada demais nisso. Constantemente o contraste entre os dois seres surge na tela

Ranulpho vem de uma cidadezinha chamada Bonança. Ele, como um bom sertanejo, não tem a cordialidade ou a ingenuidade. Ele é seco como sol, desconfiado e sério. Ele é o marginal que vagueia procurando encontrar-se, tentando fugir dos urubus que constantemente fazem-lhe sombra. É o oposto do simpático e disposto Johann, que trás consigo o remédio para o corpo: a aspirina, e o remédio para a alma: o cinema.

## **5. Conclusão**

CARTELA PRETA ONDE SE LÊ:

Esta não é uma obra de ficção, dados foram modificados  
para proteger os envolvidos.

CENA FINAL

INTERNA - DIA - NORDESTE

Um novo dia se inicia, com os primeiros raios do sol e o orvalho nas folhas uma nova vida surge. Verde junto à grama, saindo da semente, se arrastando pelo chão, o pequeno galho tem pressa.

“nenhum passado é maior que o presente” (FOUCAULT,2008)

A frase de Foucault é emblemática, afirma muita coisa do que vimos aqui nesse trabalho. Nosso futuro não pode estar condicionado ao passado, nosso futuro nos reserva uma infinidade de possibilidades e não podemos ficar resumidos a um “único” passado, a uma única história. Existem outras histórias sobre o Nordeste que precisam ser contadas.

Neste trabalho foi possível ver, ao menos, um pouco do processo que formatou a imagem do Nordeste atrelada ao atraso. O papel das Artes foi fundamental para que esse apoderamento imagético fosse incorporado à sociedade e subjetivado por toda uma nação, inclusive os próprios nordestinos. Uma versão da história que parece se impor aos personagens e não ser feita por eles.

A classe média foi, sim, a responsável não somente pela produção das tais obras, como também pela recepção. O que conhecemos do Nordeste antimoderno e de seu povo miserável foi elaborado por essa classe. A voz do Nordeste sempre veio pela voz do outro. Encantados com as tradições e cultura popular, a construção imagética da região, vai ser elaborada por intelectuais que admiram o passado, vêm em sua preservação a preservação da identidade nacional.

O objetivo deste trabalho foi verificar como a imagem do Nordeste vem sendo, constantemente, repetida, simplificada e estereotipada. Os objetos escolhidos foram treze produções cinematográficas da primeira década do século XXI. Eles surgiram para verificar o jogo de aparecimento e repetição dos discursos usados para falar da região.

Em sua análise, conseguimos separar algumas características que poderiam mostrar o uso repetitivo e assertivo sobre a região. Percebemos a fragilidade das regras e da prática. Onde a miséria é preponderante, ela é colocada como natural, assim como o Nordeste não existe sem a seca, ela também não existe sem o suplício, o sofrimento dessas personagens marginais.

As práticas e/ou relações de poder foram importantíssimas para entendermos melhor o poder disciplinador sobre o Nordeste, neste caso a disciplina não anulou o nordestino, ela o criou. O Nordeste foi fabricado pelas políticas públicas dos campos de concentração (físicos ou sociais), pelas artes, pelas relações sociais e disputas de poder. O nordestino é o mais importante efeito dessas práticas discursivas.

O que o poder disciplinar anulou foi a possibilidade de outros futuros para Nordeste, ao atrelá-lo sempre ao passado. Os discursos sobre a região foram usados como verdades, as instâncias sociais receberam o discurso do Nordeste, da miséria e seus efeitos específicos de poder; subjetivando conceitos, verdades e realidade nordestinas.

Assim, uma forma de ver e sentir a região vai marcar todas as expressões artísticas no Brasil. Esse discurso é repetido em telenovelas, programas humorísticos, telejornais, impressos periódicos, programas políticos, na música e no teatro. No cinema, as câmeras multiplicam a perspectiva de controle, o universo criado pelo cinema deu legitimidade ao sofrimento do nordestino.

Os discursos evocados pelo cinema fazem, até então, uma interpretação rasteira do Nordeste e de seu povo, subjugando-os. São interpretações equivocadas que não ajudam, ao contrário, prestam um desserviço ao Nordeste ao não esclarecer as questões sociais ao povo, apenas ilustram uma forma de ver a região aos olhos burgueses.

Para Bernardet (2007), os cineastas partem para as filmagens já com os esquemas sociais, com seus problemas prontos. Para ele, as histórias foram elaboradas para ilustrar idéias preconcebidas sobre a realidade, não deixam a menor possibilidade para uma representação mais rica, onde parece ter sido construída para poder funcionar muito bem com o problema que ele expõe.

Mas se durante todo momento questiono as “verdades” dos Movimentos de Arte Moderna e do Cinema Novo, isso não significa que são mentira? A miséria e o subdesenvolvimento existem no Nordeste, como existem em todo o país. O que questiono é a existência de somente uma verdade para a região. Questiono a falta de uma pluralidade, de outras verdades.

Pessoas “normais”<sup>60</sup> não tem existência no Nordeste, é impossível ver outra coisa nas personagens que não sua pobreza, essa é a única coisa que sabemos deles. Não se vislumbra a possibilidade de o nordestino ser igual a um paulista, um carioca ou um gaúcho. Ouvimos diferentes versões de uma mesma história, e a consequência dessa única história é retirar a identidade das pessoas ao, enfatizar como somos diferentes no lugar de mostrar como somos semelhantes, somos brasileiros.

Para Miguel Torres<sup>61</sup> “estamos desenhando bichinhos na parede das cavernas. Ainda vamos rir muito de todos esses clássicos”.(apud.ROCHA.2004.p.57). Ainda não rimos, o que o cinema contemporâneo faz é tipo de arrogância bem intencionada, piedade para com os pobres<sup>62</sup>.

O cinema que vemos ainda é baseado no clichê, na regularidade dos estereótipos. É a dor na seca que move as personagens. Vemos uma divisão nacional feita por regionalismos, onde a diferenciação dos espaços ainda é importante. Os discursos e os usos da seca como uma ancora que segura a região no passado impedindo de alcançar o cosmopolitismo. A cultura popular ainda é fermento, o intelectual ainda vê tudo com exotismo. A tradição serve para a manutenção dos privilégios sociais.

---

<sup>60</sup> A anormalidade está naquele que não obedece as regras sociais, neste caso os marginais que enchem a tela dos cinema se afastam da norma, mas pela sua constante repetição acabam se tornando a regra, então para as personagens do cinema nacional normal é ser anormal.

<sup>61</sup> Ator paraibano que fez: Três Cabras de Lampião, A Morte Comanda o Cangaço, Mandacaru Vermelho, Cidade Ameaçada, Depois do Carnaval, A Rosa-dos-Ventos, O Primo do Cangaceiro, Rua Sem Sol e Agulha no Palheiro.

<sup>62</sup> Encontramos também na análise desse corpo de objetos uma outra nomenclatura para o Zé (nome muito comum utilizado para batizar o sertanejo), em quatro dos treze filmes o protagonista se chama Antônio. Presente nos filmes A Máquina, O Caminho das Nuvens, Abril Despedaçado e Narradores de Javé.

O nordestino e o Nordeste ainda estão em um campo de concentração, com seu espaço demarcado e seu pertencimento também. Não cabe outra conduta, outra moral, outra vida, outra realidade. Ele está condicionado a viver no imaginário e ser subjetivado pelos discursos que não revelam nada de novo.

O Brasil tem caminhado para a realização de filmes que pouco fogem dos temas abordados pelo Cinema Novo: o Sertão e Favela. Os suburbanos enchem as telas do Brasil, eles são vistos e filtrados pelas lentes da burguesia, que consciente disso os usa para reclamar sua própria indignação.

Isso revela uma fragilidade em trabalhar outros temas; em fugir da norma, da repetição; em sair da seca da tradição e de buscar uma narrativa que se detenha no passado. Talvez essa fragilidade esteja em produzir um cinema autosuficiente, pois dos treze filmes analisados, doze<sup>63</sup> são produzidos através de lei de incentivo. O Cinema Nacional é tão necessitado de ajuda estatal quanto os retirantes que preenchem suas narrativas<sup>64</sup>.

A Agência Nacional do Cinema (ANCINE) financiou os filmes: A Máquina; Romance; Deserto Feliz; Árido Movie; Cinema, Aspirinas e Urubus; Casa de Areia e Olhos Azuis. A Eletrobrás: A Máquina; Árido Movie; Narradores de Javé; Amarelo Manga; Casa de Areia; O Caminho das Nuvens e Baile Perfumado. A Petrobras: A Máquina; Romance; Deserto Feliz; Árido Movie; Narradores de Javé; Cinema, Aspirinas e Urubus; Amarelo Manga; Casa de Areia; O Caminho das Nuvens e Olhos Azuis. O Ministério da Cultura: Árido Movie; Narradores de Javé; Cinema, Aspirinas e Urubus; Amarelo Manga; Abril Despedaçado e O Caminho das Nuvens. O Banco do Nordeste (BNB): Árido Movie; Narradores de Javé; O Caminho das Nuvens e Baile Perfumado. O BNDES<sup>65</sup>: A Máquina; Romance; Deserto Feliz; Árido Movie; Narradores de Javé; Cinema, Aspirinas e Urubus; Amarelo Manga; Casa de Areia; O Caminho das Nuvens e Olhos Azuis;

---

<sup>63</sup> Somente o filme O Céu de Suely que não tem creditado no seu começo ou fim a participação de bancos, governos, entidades de fomento, ou a participação em leis de incentivo a cultura.

<sup>64</sup> Todos os dados foram retirados dos próprios filmes, já que por lei são obrigados a creditar no início de cada produção quem de alguma forma possibilitou financeiramente a obra.

<sup>65</sup> O Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) é um órgão vinculado ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior e tem como objetivo apoiar empreendimentos que contribuam para o desenvolvimento do Brasil. Desta ação resultam a melhoria da competitividade da economia brasileira e a elevação da qualidade de vida da sua população.



Além disso, ainda temos os Governos Estaduais e Municipais. A Prefeitura de São Paulo: *Amarelo Manga*. O Governo de Pernambuco: *A Máquina*; *Deserto Feliz*; *Árido Movie*; *Cinema, Aspirinas e Urubus* e *Baile Perfumado*. O Governo da Paraíba: *Romance*. A Prefeitura do Recife: *Deserto Feliz*; *Árido Movie*; *Cinema, Aspirinas e Urubus* e *Amarelo Manga*. A Prefeitura do Rio de Janeiro: *Narradores de Javé*. O Governo do Maranhão: *Casa de Areia*.

Ora, qual a intenção da Prefeitura do Rio de Janeiro e da de São Paulo em financiar os filmes *Narradores de Javé* e *Amarelo Manga* respectivamente? É de conhecimento de todos das dificuldades de se fazer cinema no país, ainda mais quando as leis e editais para cultura privilegiam em suas portarias trabalhos que tratem da questão popular e da tradição, mesmo querendo fugir desses temas a impossibilidade de financiamento também pode ser uma das variáveis não observadas por este trabalho para a confecção dos enunciados e discursos sobre o Nordeste<sup>66</sup>.

Percebemos nessa nova produção do cinema nacional uma cooperação que pode ser vista, ou não, como um movimento, e se for qual a sua direção? É a atual situação em que se encontra o cinema, pouco dinheiro, falta de um incentivo profissional, que presenciamos a participação de um cineasta no trabalho de outro<sup>67</sup>.

Assim, Paulo Caldas que dirigiu e escreveu *Deserto Feliz* e *Baile Perfumado*, acabou roteirizando *Cinema, Aspirinas e Urubus*, filme dirigido por Marcelo Gomes que roteirizou *Deserto Feliz*. Mas Karim Ainouz também fez o roteiro de *Cinema, Aspirinas e Urubus* e *Abril Despedaçado* e escreveu e dirigiu *O Céu de Suely*. E Hilton Lacerda roteirizou *Árido Movie*, *Baile Perfumado* e *Amarelo Manga*.

Há entre eles muito mais do que uma cooperação. Eles dividem também discursos, por mais nítida que seja a diferenciação que podemos fazer entre seus trabalhos, o Nordeste, matéria-prima deste cinema, é apresentado sempre pelo mesmo viés. O Nordeste para eles ainda é o da miséria e o de marginais, a presença do Cinema Novo é clara e marcante, estamos vendo um cinema fundamentado nos anos 60.

---

<sup>66</sup> Para tanto alguns filmes foram buscar parcerias com outros países. *Deserto Feliz*: Brasil e Alemanha; *Narradores de Javé*: Brasil e França; *O Céu de Suely*: Brasil, Alemanha, Portugal e França e *Abril Despedaçado*: Brasil, França e Suíça.

<sup>67</sup> Esta cooperação também acontecia durante o Cinema Novo.

A arte, mais do que qualquer outra expressão, tem as ferramentas para modificar essa situação. Podemos mudar realidades, podemos mudar experiências, podemos mudar vidas. O Nordeste reclama outra existência, ele necessita ser realmente sentido, ele clama por uma nova imagem. Muita água já caiu no sertão e ainda me pergunto hoje para que tanto ontem?

## **6. Bibliografia**

AGRA, Lucio. História da Arte do Século XX: idéias e movimentos. 2<sup>a</sup> Edição. Editora Anhembi Morumbi, 2004. São Paulo – SP.

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de Jr. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4<sup>a</sup> 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. 4ª 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. 4ª 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.

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.
- POZENATO, Kenia; GAUER, Mauriem. *Introdução à História da Arte Ilustrada*. 4ª Edição. Ed. Mercado Aberto, 2001. Porto Alegre – RS.
- PROENÇA, Graça. *História da Arte*. Editora Ática, 2006. São Paulo -SP.
- 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.