



XIV Encontro Nacional da ANPUR

23 a 27 · maio · 2011 · Rio de Janeiro

XIV ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR
Maio de 2011
Rio de Janeiro - RJ - Brasil

NORDESTES NA CINEMATOGRAFIA BRASILEIRA E EM OUTRAS FALAS

Frederico Guilherme Bandeira de Araujo (UFRJ) - fredaraujo@uol.com.br
Professor Associado II - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR) / UFRJ

Ana Cabral Rodrigues (UFRJ) - anacro@gmail.com
Doutoranda - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional / UFRJ

Marina Cavalcanti Tedesco (UFF) - ninafabico@yahoo.com.br
Doutoranda - Instituto de Artes e Ciências Sociais / UFF

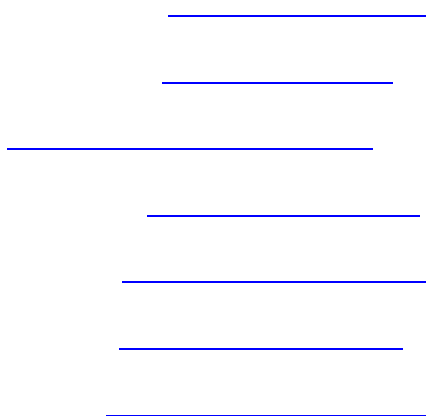
Carla Torres C. do Nascimento (UFRJ) - carlanascimento@hotmail.com
Pesquisadora - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional / UFRJ

Natalia Velloso Santos: (IPPUR/UFRJ-me (UFRJ) - n_velloso@hotmail.com
Mestranda - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional / UFRJ

Ana Brasil Machado - anabrgeo@gmail.com
Mestranda - Instituto de Geografia / UFRJ

Ricardo Gellert Paris Junior (UFRJ) - rparis.arq@googlemail.com
Graduando - Faculdade de Arquitetura / UFRJ

Nordestes na Cinematografia Brasileira e em Outras Falas



Resumo

O trabalho sintetiza resultados de investigação que interpreta construções de idéias de Nordeste, dos anos 1920 à década de 1990, presentes na cinematografia brasileira e em outros tipos de discursos, como documentos do planejamento estatal, manifestos e jornais partidários. Tomando a filmografia como fio condutor à pesquisa e à argumentação, o trabalho examina particularmente películas que constroem Nordeste focadas em temáticas do urbano, do sertão e do sertão/cangaço, sempre por intermédio da consideração de relações dialógicas dessas películas com outros discursos, sejam fílmicos ou de outra natureza. Especificamente são discutidos sob a perspectiva em pauta os filmes “A Filha do Advogado” (Jota Soares – 1926), “Lampião, Rei do Cangaço” (Benjamim Abrahão – 1936 / Alexandre Wulfes, Al Ghiu - década de 50), “O Cangaceiro” (Lima Barreto – 1953), “Vidas Secas” (Nelson Pereira dos Santos – 1963), “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (Glauber Rocha – 1964) e “Baile Perfumado” (Lírio Ferreira e Paulo Caldas – 1996); e os documentos “Manifesto Regionalista” (Gilberto Freyre – 1926), “Relatório do Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste” (Presidência da República – 1959) e “Jornal Novos Rumos” (Partido Comunista Brasileiro – 1959/1964).

Nordestes na Cinematografia Brasileira e em Outras Falas

Tendo em mente um olhar de conjunto sobre o amplo espectro que, de algum modo, remete a construções de Nordeste na cinematografia brasileira, espectro que se estabelece desde os primórdios da atividade cinematográfica no país e segue até o presente, sob os mais variados estilos fílmicos, pode-se considerar uma tipologia não enquadrável em periodização precisa, ainda que marcada por momentos de ênfase diferenciada. Essa tipologia comporta as seguintes modalidades de construção temática: Nordeste praieiro, Nordeste urbano, Nordeste canavieiro, Nordeste sertão, Nordeste sertão/cangaço, Nordeste sertão/misticismo e Nordeste mescla moderno/arcaico.

O trabalho não trata de todo esse conjunto, mas se fixa em exemplos de alguns dos tipos elencados, exemplos que consideramos emblemáticos face à problemática definida originalmente à investigação e às rasuras que nela ocorreram ao longo do desenrolar da própria pesquisa, como será exposto adiante. Particularmente foram realizadas interpretações, sempre através da constituição de relações dialógicas com outros discursos, fílmicos ou não, sobre películas que constroem Nordeste focadas em temáticas do urbano, do sertão e do sertão/cangaço, produzidas entre os anos 1920 e os anos 1990.

Símbolo da unidade desse longo arco de filmes constituídos como objeto de investigação é a sequência de *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas – 1996), o primeiro filme trabalhado ainda que o último em termos da cronologia de produção, em que Lampião e Maria Bonita, vestidos em finos trajes citadinos, assistem pacatamente em cinema de Recife a obra *A Filha do Advogado* (Jota Soares - 1926), a última examinada pela pesquisa. Não obstante a unidade que aí vislumbramos e que sinalizaremos no seguimento da exposição, esse amplo arco só pôde ser tomado pela pesquisa em decorrência dos deslizamentos através da qual a problemática formulada no projeto se reconstrói.

Essa reconstrução, portanto surgida e consolidada durante a própria pesquisa, em particular sobre a primeira reflexão, aquela focada no filme *Baile Perfumado*, como dito acima, tem por base a constatação, óbvia ao nosso pensar desde então, de que aquilo que estava assumido como dado – uma Questão Regional Nordeste formulada pelo Estado brasileiro, expressa emblematicamente no Relatório do Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste (GTDN) em 1959, e reiterada por interpretações acadêmicas críticas ou não –, em relação à qual discursos fílmicos se pronunciariam, não era mais do que também um discurso constituindo um determinado Nordeste. Assim considerando, e tendo por inspiração teórica a essa reflexão elementos do desconstrucionismo derridareano, explodimos as

idéias de contexto e origem e passamos a operar com remetimentos que interpretamos presentes nos próprios discursos enfocados.

Desse modo, retomando o que antes estava sendo dito, a sequência relatada de Baile Perfumado nos enviou para A Filha do Advogado. O primeiro filme havia sido selecionado ainda dentro da perspectiva original, a do discurso fílmico que dissesse, em concordância ou dissenso, sobre o que identificamos como “a” Questão Regional Nordeste (QRN), formulação discursiva estatal e acadêmica que expressaria um fato territorial, político e social, por sua vez traduzido pelo conceito de Questão Territorial Identitária (Pierola, 2006)ⁱ. Baile Perfumado faria isso, ao nosso olhar naquele momento, porque, posterior à configuração da QRN considerada, reflete sobre o fenômeno do cangaço, que a antecede, em suas tramas sociais e políticas regionais, e, em especial, sinaliza seus ecos nacionais. A aceitação do remetimento para A Filha do Advogado só é possível rompendo com essa lógica, pois se trata de um discurso que em muito antecede à dita QRN. Tematicamente se trata de um referencial, trazido por discurso focado num Nordeste sertão/cangaço, mas que traz um Nordeste urbano.

A Filha do Advogado foi trabalhada por nós em relação dialógica com o Manifesto Regionalista (MR)ⁱⁱ formulado por Gilberto Freyre, discurso que, como o filme, foi lançado ao público no Recife em 1926. É freqüentemente interpretada como uma das principais realizações do chamado “Ciclo de Recife”. O Manifesto Regionalista tem sua importância política e cultural situada internamente ao campo reflexivo sobre identidade regional / nacional, e se dá pela singularidade inovadora em termos da compreensão do que possa ser dito como região e nação.

Enquanto discurso fílmico, A FILHA DO ADVOGADO é adaptação de um romance que se constitui como um característico melodrama. Sem ser trama ficcional, o Manifesto Regionalista não deixa de se utilizar de elementos argumentativos que provocam sentimentos nostálgicos, de perda. A cultura alimentícia, de traço rural e popular, opera aí como feixe emblemático do que seria uma identidade nordestina. Isso sem deixar de trazer também à baila a essa problemática tópicos como os das chamadas belas artes, do urbanismo, da arquitetura, da higiene e da engenharia. Mas é primordialmente através da culinária que é objetivado e destacado o que é visto como um dos problemas cruciais da região e da nação: o estrangeirismo imposto sem nenhum respeito pelas peculiaridades físicas e sociais dos domínios nacionais e regionais. O outro problema enunciado, também enquanto ameaça à nação, é o da divisão federalista do país, em detrimento do que seria sua partição natural por regiões.

A Filha do Advogado não toma esse caminho de problematização explícita do que é entendido como nacional ou regional. O filme nos diz Nordeste fundamentalmente por meio do dizer uma Recife moderna, locus de uma elite formada por profissionais liberais. De modo distinto, a Recife do Manifesto, dita uma “velha metrópole regional”, é apresentada como síntese de um Nordeste mescla de povo e elite. Povo formado por serviçais de origem no mundo canavieiro. Elite de senhores de terra do açúcar, mas também do gado e do algodão.

Essa regionalidade consignada no Manifesto também se pretende superadora de identidades estaduais. As regiões teriam fundamento natural ao qual se teria sobreposto o social. O Manifesto fala da nação através da região. A Recife aí apresentada como síntese regional e de um almejado Brasil de certa ordem, contrasta e aproxima-se da Recife de A Filha do Advogado, emblema de harmonia sem povo, também ordem, a espelhar idealizadas metrópoles de outra ou qualquer região, de outra ou qualquer nação.

O “final feliz” da história de A Filha do Advogado positiva-se por meio de uma purificação do mal que conspurcava efetiva ou aparentemente os protagonistas. Ao Manifesto não cabe propriamente falar de um final feliz (ou mesmo infeliz). Sua narrativa, como um todo, é marcada por certo sentido de ventura que se manifesta de diversos modos relacionados à suposta harmonia reinante naquilo que fundamenta a região: consonância entre as classes, consonância entre os mundos social e natural.

No caso de A Filha do Advogado, é a estruturação melodramática o que permite a costura de determinada visão da sociedade burguesa com certo propósito moralizante. É, desse modo, através de um drama privado, que poderia se desenrolar aparentemente em qualquer cidade moderna do século XX, que o filme constrói o particular, o Recife dos anos 1920 que idealiza a partir de certa visão de mundo. Diversas seqüências têm um apelo documental, provocando ao espectador a sensação de um “existir” determinada Recife como cidade moderna. Efeito similar é obtido no Manifesto por meio das detalhadas descrições de alimentos e seus modos de preparação, de imagens e sensações olfativas que emergem em perambulações do autor (Gilberto Freyre) pela cidade.

A cidade Recife narrada por A Filha do Advogado, como já dito, é cosmopolita, moderna e burguesa. Outras possíveis e imagináveis Recifes, sincrônicas ou diacrônicas, ou mesmo ubíquas, não constituem referências ou contrapontos à trama. O Manifesto, ainda que sinalizando em uma única e exclusiva passagem a desigualdade social e territorial do que designa Nordeste, não deixa de fazer prevalecer uma construção monista de Recife e Nordeste.

Ao espelhar de maneira exemplar as características do gênero hegemônico da produção cinematográfica americana de sua época _o melodrama_, A Filha Advogado realiza dois desempenhos discursivos: valoriza a cultura estrangeira através da forma cinematográfica, e inscreve dramas morais na cidade/sociedade da época por meio do argumento narrativo. Essas características são as que, em nossa visão, conotam a peculiaridade do dizer Nordeste aí constituído. É dessa forma, distanciando-se dos Nordeste predominantes seus contemporâneos _aqueles Nordeste do universo rural, da rudeza de homens e coisas, de senhores, servos e rebeldes, do heróico, do fanatismo_, que tece o seu próprio Nordeste. O universo de A Filha do Advogado é urbano, cosmopolita.

A estrutura e a dinâmica urbana aí mostradas dizem ainda mais diretamente uma Recife desterritorializada. Não há, portanto, nenhum apelo a supostas singularidades regionais a caracterizar essa Recife de A Filha do Advogado, como, ao inverso, é feito no Manifesto Regionalista. A Recife constituída no filme, a um estranho àqueles enquadramentos e ângulos, poderia ser tomada como qualquer outra cidade que se inscrevesse no perfil urbano moderno. Contudo, esse aparente desenraizamento da cidade é exatamente, a nosso ver, o que a (re)territorializa e a torna predicado do Nordeste constituído no discurso A Filha do Advogado. É como urbe similar a Paris, New York, Rio de Janeiro ou São Paulo que essa Recife regionaliza a partir de si, capitaneando e sobredeterminando um mundo rural, deslizando da representação tradicional que a diz marcada pelo campo enquanto pólo comercial de economias rurais.

Interpretamos que a Recife emblema do Nordeste constituído no Manifesto é distinta e intrinsecamente crítica a uma Recife como a de A Filha do Advogado, ainda que ambas possam ser ditas como trama de legado e novidade. Para o filme a marca da tradição, ainda que já marcada pelo moderno, não extrapola ao campo dos valores morais regentes das relações societárias, seja no âmbito do privado (enquanto domínio do afeto), seja no âmbito do público (enquanto domínio das relações de trabalho, das relações jurídicas, das práticas religiosas, da produção e da transmissão dos saberes, etc.). Em direção inversa, consideramos que, no olhar fundado nas posições expressas pelo Manifesto essa perspectiva da construção fílmica poderia ser dita limitada e determinante de desvio condenável. Limitada porque não teria em conta a complexidade mais larga e profunda, emergente da história social e das relações com a natureza, que constituiria Recife e Nordeste. O desvio condenável a que isso levaria seria o de considerar a cidade e a região como puramente um espelho do que lhe é exógeno, sem ter em conta que o novo que daí advém é amoldado numa diversidade cultural harmônica, fusão de legados europeus, africanos e nativos, traduzida objetivamente nas formas e modos de sociabilidade, como a

família patriarcal, o personalismo nas relações políticas, o não monetarismo pleno nas relações de trabalho, os modos de apropriação e transformação da natureza, a arte culinária, a música, a dança, etc. Enfim, constituindo o estrangeirismo como modo da modernização que implica em desvalorização do que é próprio em função do que é de fora.

Em síntese, interpretamos o Manifesto Regionalista, como um discurso que afirma Nordeste por meio da lógica da perda costurada por uma estética da nostalgia e uma ética da dominação. Em acepção contrária, dizemos A Filha do Advogado como um discurso sintonizado acriticamente com o novo, afirmando uma Recife e um Nordeste de valores morais conservadores através de uma estética modernista.

O discurso por nós identificado como construindo uma Questão Regional Nordeste (QRN) ao final dos anos 1950, o referido Relatório do GTDN (Presidência da República, 1959), ao mesmo tempo reitera e contradiz delineamentos dos Nordestes de A Filha do Advogado e do Manifesto. Destacadamente, contradiz pelo fato de tomar como fundamento de sua construção, ainda que de modo não explícito, o conflito de classes ancoradas na estrutura agrária. Nos dois discursos abordados não há tal conflito, pelo menos como algo estruturante. No Manifesto há sinalizado um conflito da região, como um todo homogêneo, e seus outros territórios nacionais, em termos do modo de construção da nação. Mas o problema da modernização presente de modo distinto nos dois, tanto em termos da emergência de novas classes, quanto da transformação de costumes ou mesmo do tema do cosmopolitismo urbano a romper ou requalificar de modo determinista referentes regionais, parece antecipar questões e processos considerados cruciais à configuração da QRN esboçada no Relatório.

Aquilo que orienta sub-repticiamente esse discurso toma forma explícita em outro dos filmes investigados: Vidas Secas (Nelson Pereira dos Santos – 1963). Aqui as relações de dominação no sertão são ao mesmo tempo objeto de denúncia e chispa sutil à perspectiva de mudança realizada pelos despossuídos do campo. O filme, ícone do chamado Cinema Novo brasileiro e praticamente contemporâneo ao aludido discurso da QRN, foi por nós trabalhado em relação dialógica com outro clássico da cinematografia brasileira: O Cangaceiro (Lima Barreto – 1953)ⁱⁱⁱ. A contraposição nos pareceu fértil pelo fato de que, ainda que realizado em período compreendido no diagnóstico que fundamentou a QRN elaborada no Relatório do GTDN e de que trata Vidas Secas, a película de Lima Barreto, focada em temática sertão/cangaço, tem como fio condutor trama passional, não abordando de modo explícito conflitos calcados nas relações de dominação entre classes.

O Cangaceiro é uma produção do período marcado pela chamada “Guerra Fria” no contexto internacional e, no âmbito do país, pelas tensões geradas pelo projeto nacionalista e industrializante do então eleito Presidente Vargas. No campo cinematográfico, a insipiente, inconstante e precária produção existente desde o início do século até a época, ainda que por vezes singularmente venturosa e buscando caminhos próprios, debatia-se entre o desejo mimético de tornar-se uma indústria ao modo norte-americano e, sem sê-lo, realizar grandes produções à imagem da estética, das temáticas e dos modos narrativos dominantes no cinema daquele país, como as obras da emblemática companhia Vera Cruz, realizadora de O Cangaceiro. Este filme caracteriza-se pelo tom épico atribuído à temática do herói solitário e deslocado frente ao meio social, imerso em trama moral e afetiva que se desenrola em ambiente natural inóspito.

Vidas Secas (1963), ainda que produzido somente cerca de dez anos após, realiza-se e vem ao público em conjuntura onde as questões latentes no início dos anos 50 haviam se radicalizado ao extremo. No campo das relações internacionais a Guerra Fria adquirira temperaturas elevadas, especialmente pela proximidade física do centro hegemônico do auto-denominado “mundo livre”, os Estados Unidos, com Cuba e a Revolução aí acontecida em 1959. Nos domínios da nação brasileira, as crescentes tensões no campo a nas cidades haviam se desdobrado em crise institucional com a renúncia do presidente Janio Quadros e a assunção ao poder de João Goulart, sob fortes constrangimentos determinados pelas elites terratenentes e industriais, corroboradas pelos militares. No campo, a produção baseada no latifúndio e no trabalho informal passara a ser contestada de forma organizada e radical. Na região já à época designada oficialmente como Nordeste, então território de contrastes sociais extremos, as Ligas Camponesas^{iv} ameaçavam direta e concretamente o poder dos proprietários de terras e usinas de açúcar. Nesse quadro, o governo, tensionado entre moderados e radicais, elabora um diagnóstico e um plano de desenvolvimento à região _o citado Relatório do Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste (GTDN)_ em que a Reforma Agrária, bandeira emblemática dos movimentos populares do campo, não é sequer mencionada. A Questão Regional Nordeste que nesse documento então se esboça por intermédio de um conjunto de vetores, configura para o Estado e elites uma questão nacional, posto que, entendida como ameaça ao poder das oligarquias agrárias nordestinas, era vista como possível disruptora ao pacto político que sustentava a nação. No domínio cultural a efervescência política objetivava-se em intensa atividade de iniciativa de setores médios, em parte voltada explícita e diretamente a funções didáticas dirigidas às populações pobres do campo e das cidades. O movimento cinematográfico intitulado Cinema Novo emerge nessa conjuntura assumidamente voltado à temática da

dominação e das perspectivas de transformação na especificidade brasileira. *Vidas Secas*, baseado na obra literária homônima de Graciliano Ramos, é uma de suas expressões mais simbólicas. Narra a saga de uma família no sertão nordestino durante o período de um ano, no início da década de 1940, premida pela severidade da natureza e pela crueza das relações sociais.

Os dois filmes, a nós, dizem Nordeste porque remetem a signos associados à região pelo ideário nacional hegemônico na atualidade. Os dizeres Nordeste que, fundados nessa multifacetada herança, vislumbramos em cada um dos dois filmes apresentam entre si tópicos em comum e radicais diferenças. O primordial ponto partilhado é a tematização de Nordeste através de construções do sertão. Mas a partir daí já se estabelecem distinções. *O Cangaceiro* refere-se a uma época sem limites precisos, indicada apenas pelo fato da existência de bandos de cangaceiros^v. É folhetim de estética romântica, aventura moralista e conservadora, ambientado num sertão nordestino desviante do padrão difundido como tal, pleno de traços estéticos e narrativos do western americano. *Vidas Secas* é drama social, discurso denúncia e proposição política de transformação a partir de situação de desapossamento quase que absoluto, ao modo da “estética da fome”, como teorizada por Glauber Rocha^{vi}. Narra cruamente o drama de uma família sertaneja, em período explicitamente datado, o ano entre 1942 e 1943, quando a derradeira figura mítica do cangaço (Corisco) já havia sido morta pelas Volantes. Não há cangaceiros, portanto, neste sertão de paisagem monótona e árida, presente em cada passo da narrativa e essencial à sua estruturação. O sertão de *O Cangaceiro*, se nas sequências iniciais mostra-se território de natureza semidesértica, logo se transmuta em espaço florestado, com rio piscoso navegado por índios. Nesse mundo sertanejo, atípico então por sua natureza mista de aridez e prodigalidade, de escassez e fartura, vige uma ordem social própria, a do cangaço, enquanto legalidade prática despótica, arcaica, conservadora, distinta daquela instituída pelo Estado Nacional, apresentada como modernizadora. No sertão de carência e privação de *Vidas Secas*, a ordem vigente, também opressora e arcaica, é a própria instituída pelas elites e garantida pelo Estado em todo seu domínio. Não há dois universos de soberania. Assim, o sertão e o Nordeste ditos por esse intermédio dizem Brasil. Em *O Cangaceiro* o Nordeste dito como sertão é um mundo exótico, um álter interno da nação a ser submetido.

O Nordeste sertão problema social que aflora em *Vidas Secas*, se por um lado é tópica crucial à análise que fundamenta a QRN delineada do Relatório do GTDN, é objeto tratado no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha – 1964), também um dos ícones do Cinema Novo, numa perspectiva tensionada pelo intuito da utopia libertária^{vii}.

Em Deus e o Diabo um Nordeste/Sertão é construído no limite, tanto da tensão social como das condições naturais. Situação que o Relatório do GTDN polidamente não deixa de apontar, ao falar da “escassez relativa de terras aráveis e a inadequada precipitação pluviométrica”. Mas a partir dessa constatação base, os desdobramentos que encaminham são bastante diversos. Em Deus e o Diabo, o sertanejo, emblema de nordestino e metáfora de brasileiro explorado, é claramente portador da virtualidade de uma nova sociedade, livre de Deus e do Diabo, mas fruto amadurecido da vivência desses dois universos, apresentados respectivamente como movimento messiânico e cangaço. No entanto, diferentemente do Relatório do GTDN, esse falar Sertão/Nordeste/Brasil ignora algo central na análise estatal, aquilo que aí é designado como desigualdades regionais no país.

O Nordeste construído no Relatório do GTDN, por outro aspecto, aproxima-se daquele presente em Deus e o Diabo na medida em que diz a região como espaço da desordem e da ilegalidade, onde as práticas religiosas e o banditismo se mostram em parte responsáveis pelo atraso, não compondo o ideário desejado ao futuro. Mas se para o filme a radical experimentação da opressão ali permitida é vista como capaz de desdobrar-se por si em transformação, para o Relatório a mudança que leve à superação do arcaísmo ali vislumbrado só é possível a partir de ação oriunda de fora, decorrente do agenciamento de um sujeito racional modernizador, o Estado. Idéia, por sinal, também presente em O Cangaceiro.

Apesar da problematização otimista das vivências do messianismo e do cangaço em meio à violência da opressão de classe, curiosamente Deus e O Diabo, assim como o Relatório do GTDN, não faz nenhuma referência direta a movimentos políticos classistas, enquanto experiência necessária. Especialmente não faz qualquer alusão, realista ou metafórica, nem ao movimento camponês que, originário no Nordeste, dominou o espaço político no Brasil rural nos anos 1950 e início dos 60, as Ligas Camponesas, nem ao sindicalismo rural, também de presença significativa à época.

A relação dialógica dessa obra cinematográfica com as postulações e as perspectivas político-partidárias, especificamente com a posição do Partido Comunista Brasileiro (PCB) expressa em seu jornal *Novos Rumos*^{viii}, permite-nos considerar que o Nordeste fábula, pulsante e contraditório de Deus e o Diabo, manifesta-se a partir de uma lógica diversa daquela do Nordeste construído no jornal. O Nordeste de Deus e o Diabo não se encaixa na racionalidade das estatísticas e muito menos em toda a racionalidade dos fundamentos e dogmas marxistas que embasam a Questão Regional Nordeste formulada PCB e suas perspectivas etapistas à revolução. Também nos possibilita interpretar que, mesmo com

objetivos gerais formalmente semelhantes ao discurso pecebista _objetivos de revolução, transformação, emancipação_, o Nordeste Deus e o Diabo traduz isso enquanto uma particular materialização da Estética da Fome glauberiana. O filme, à nossa compreensão, busca subverter a visão de mundo racionalista/legal/estratégica/planificadora dominante, da qual se alimenta Novos Rumos em seu “nordestar”, e também o Relatório do GTDN, como visto. Na perspectiva de Deus e o Diabo não há explicação racional, de qualquer viés, capaz de dar conta da tragédia da pobreza e das possibilidades de mudança radical.

Se bem existe um traço sentimental no Nordeste de Novos Rumos _pois no jornal é possível perceber o uso de uma linguagem emocional ufanista, e até dramática, para dizer de um Nordeste miserável e do sofrimento do nordestino explorado do campo_, esse território é construído, principalmente, a partir da utilização de pesquisas estatísticas, de comparações, de críticas a projetos de planificação, de estratégias políticas e legalistas de médio e longo prazo, a partir de critérios de análise conectados a visões de progresso e de desenvolvimento.

Não obstante, a visão do jornal apresenta certas identificações com o Nordeste dito em Deus e o Diabo, em torno de pontos como: i) as características físicas e climáticas do sertão e suas consequências sociais às populações do campo; ii) a extrema desigualdade de condições de vida, de trabalho e, também, de oportunidades existente no interior do território que entendem como Nordeste; e iii) a existência de fatores internos àquele território de ordem histórica, econômica e social que mantêm toda uma estrutura agrária e oligárquica baseada no latifúndio e sustentada, principalmente, pela elite terratenente, pela Igreja e pelo poder público local.

Apesar desses pontos de identificação podemos dizer que a visão de mundo expressa em Novos Rumos permitiria considerar o Nordeste Deus e o Diabo como território limitado, insuficiente, incompleto, empobrecedor e, portanto, parcialmente não verdadeiro. Não só porque no Nordeste de Deus e o Diabo não há referências à zona urbana e ao operariado urbano da região, mas também porque, dentro do próprio universo problematizado pelo filme, não são manifestadas as especificidades que conformam o grupo dos explorados do campo. Em Novos Rumos, o nordestino explorado é também o assalariado agrícola da zona canavieira e o operariado que vivia nas grandes cidades. Na zona rural do Nordeste de Novos Rumos existe uma variedade de mecanismos de exploração sobre o homem do campo, como a meia, a terça, o cambão, o engano do lápis, o barracão, a partilha. No Nordeste de Deus e o Diabo apenas é referido brevemente este último, ainda que como ponto importante à narrativa, enquanto partilha do gado na base do quarto^{ix}. Considerado

elemento fundamental da manutenção da estrutura arcaica de produção do campo e da exploração do camponês em nível nacional, o capital internacional e sua ligação com os grandes latifundiários também não figuram no Nordeste desse filme. A ausência ou a superficialidade na abordagem desses grupos sociais, das dinâmicas e dos mecanismos de exploração, aspectos tão explicitamente presentes no Nordeste de *Novos Rumos*, representariam aos nossos olhos, para essa visão de mundo do PCB, uma simplificação reducionista e alienada.

Como afirmado, no Nordeste de *Deus e o Diabo* o misticismo religioso e o cangaço são as únicas formas de consciência/resistência retratadas de maneira direta e clara. No entanto, em nossa interpretação, julgados pela lógica de *Novos Rumos* esses movimentos sociais seriam considerados inadequados aos tempos modernos e aos meios necessários à transformação da realidade, não se encaixando nos modos de organização das Ligas e dos sindicatos. Não constituiriam mais do que formas rudimentares, informais e ilegais de reação à exploração que não permitiriam por si só a objetivação de uma classe para si.

Entendemos que a lógica de juízo presente em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* não reconhece como emancipador o discurso de *Novos Rumos*. Talvez, assim sendo, seja esse o mais grave elemento de “condenação” ou atribuição de sentido negativo por parte daquela visão de mundo sobre o Nordeste de *Novos Rumos*. A essa visão, a revolução que pudesse aí advir não seria efetivamente libertadora, mas alcançaria apenas a modernização das formas de exploração no sentido do estabelecimento das relações propriamente capitalistas, na qual Nordeste se constituiria numa questão de mercado, indústria regional e exploração ianque, onde a fome é racionalizada em números, onde o sofrimento do homem explorado e sua miserabilidade são quantificados em índices de renda per capita, consumo de energia, níveis de produção siderúrgica, enfim, formas de dizer subdesenvolvimento consideradas confortáveis, digeríveis, despidas do real impacto que significam e que, geralmente, vêm acompanhadas de chamadas chocantes e citações ufanistas sobre o povo e o território. As soluções propostas no Nordeste de *Novos Rumos*, em nossa análise, poderiam ser objeto de crítica inversa, mas de mesma natureza quando avaliadas pela lógica de *Deus e o Diabo*. Isso porque, na perspectiva deste filme pareceria inimaginável construir uma reação à altura da violência sofrida pelo trabalhador do campo a partir da organização de comícios, protestos pacíficos, guerras judiciais, assembléias e, sobretudo, a partir da aliança com o grupo opositor, representado em *Novos Rumos* até pela parcela de fazendeiros em conflito com certos aspectos da política monopolista norte-americana. Não obstante todo esse antagonismo, identificamos em ambos os discursos certos traços comuns de razão e emoção na construção do que cada um constitui como Nordeste.

Muito embora a Questão Regional Nordeste do Estado se tenha imposto hegemônica em relação a aquela construída pelo PCB e a delineada em Deus e o Diabo, as três não deixam de basear-se na afirmação de certos valores em comum: desenvolvimento e progresso. Além disso, têm por fundo partilhado a exploração no campo (o sistema latifúndio/minifúndio), agravada pelo ambiente inóspito causado pelo fenômeno da seca.

*

O conjunto das interpretações expostas acima aporta construções de Nordeste efetuadas por discursos em modalidades audiovisuais e escritas que, focados e produzidos em diferentes épocas, fundam suas elaborações em temáticas, ou do drama de costumes urbano, ou do drama social rural, ou ainda da cultura, tomadas em perspectiva seja da afirmação ou do questionamento de valores, seja da transformação social revolucionária ou desenvolvimentista através de caminhos endógenos ou traçados de fora. No entanto, o primeiro discurso trabalhado _o filme Baile Perfumado (1996)^x_ pode ser considerado paradoxalmente como uma síntese ou fechamento da investigação pelo fato de constituir-se como uma narrativa que transita costurando, ainda que com ênfases distintas, esse conjunto de temáticas fundamentos de distintos Nordeste ou Questões Regionais Nordeste^{xi}.

A interpretação desenvolvida foca um viés do dialogismo configurado no interior de Baile Perfumado por intermédio da inclusão de trechos originais das filmagens feitas do filme Lampião, Rei do Cangaço, Benjamim Abrahão (1936). Viés correspondente à compreensão de Baile sobre Lampião. Ambas são películas que produzem construções Nordeste. A dos anos 30, entretanto, fundamenta sua construção problematizando exclusivamente sertão/cangaço. Baile, em outro contexto, explode essa restrição aportando uma complexidade maior ao Nordeste que afirma. A interpretação feita indica que no discurso Lampião constituído por Baile há uma construção humanista e apolínea do sertão/cangaço, já híbrida de tradição e modernidade, enquanto universo nordestino. Constitui assim, uma contraposição dialógica, à época, aos discursos do Estado/Polícia que desenham o cangaceiro como bárbaro e o sertão como inóspito. Baile Perfumado, como discurso pleno, responde à condição de integração subordinada com que Nordeste é construído pelo ideário hegemônico em tempos de globalização. Trama então, nos anos 90, um Nordeste dos anos 30 já multifacetado, em que barbárie/humanidade, Apolo/Dionísio, tradição/modernidade se desfazem enquanto polaridades excludentes.

Baile Perfumado é, para nós, uma construção Nordeste, em plena década de 1990, que se contrapõe a metafísicos Nordeste de tempos passados e presentes, de discursos do cinema, do Estado, da academia, da literatura. Contrapõe-se, não com uma invenção

distinta, discordante, negadora ou oposta, mas através de uma urdidura de ditames já ditos ou em enunciação, e ainda outros que imagina foram pensados em silêncio ou serão ainda ideados adiante aqui ou acolá. Contrapõe-se com uma urdidura movente, que não é soma _nem somatório, nem corpo_, mas devir rizomático e, e, e, ... que não termina na última cena e muito menos se inicia com os créditos da apresentação. Entendemos que, aos que o experienciam, Baile Perfumado não faz uma construção de Nordeste restrita ao tempo do que narra ou da projeção, nem ao indefinível futuro que aí se poderia supor começar. O faz através de tudo isso e mais e ao mesmo tempo provocando um remetimento crítico, recriador, à memória de, e a imaginados, Nordestes.

Baile Perfumado, portanto, como o interpretamos, constrói Nordeste dessa maneira, dizendo de seu presente ao presente de cada experiência de si, através de narrativa de uma época que não lhe é contemporânea, mas a dos imaginariamente longínquos anos 30 do século XX. Constrói Nordeste assim, não como fruto inexorável de um hoje externo e dado, mas sendo isso e também construtor dessa epistemologia contemporânea que o constitui. Baile fabula aventuras e desventuras do imigrante / mascate / fotógrafo nascido no Líbano, Benjamim Abrahão, em sua auto-determinada busca de imagens fotográficas e cinematográficas do grupo de cangaceiros de Lampião. Mas porque dizemos que essa narrativa, dentre outras possíveis performances, constrói Nordeste? A nós ela faz isso muito explicitamente pelo acionamento direto ou indireto de referências socialmente difundidas entre setores iniciados na historiografia brasileira, mas também nos versados no cancionero e na literatura popular, de ícones comumente suscitados pelas expressões “Nordeste”, ou “Região Nordeste”, tais como paisagens de vegetação agreste e pecuária extensiva, a figura opressiva de senhores da terra, a figura singular e mítica de Padre Cícero, a cidade de Recife, certos tipos de música atual e de outras épocas, um modo de falar e, obviamente, Lampião e toda a saga do cangaço em seu embate/aliança com o latifúndio e o Estado.

Vemos então a estética de Baile Perfumado configurando, assim, uma estética da mistura que expressa uma ética em que é destacado e ajuizado positivamente o que é obscurecido nos discursos socialmente predominantes sobre o cangaço, do momento originário desses movimentos ao presente, a dimensão humana e política do movimento. Uma ética, por conseguinte, também da mistura, tão robinhoodiana quanto perversa: Lampião dança, lê jornais, usa perfume, reza, compra coiteiros, faz alianças com coronéis, representa cenas para serem filmadas, mata a sangue frio, realiza uma justiça própria, vai ao cinema em Recife; nas cenas finais, já morto na seqüência narrativa, aparece sobrepairando paisagem sertaneja ao som do tempo presente de Chico Science, em alternância com imagens originais em que, vivo, representa a si mesmo; em flashback, também ao final, Abrahão

chega ao Brasil afirmando que os “inquietos” podem mudar o mundo. É com essa estética e com essa ética que Baile Perfumado constrói Nordeste, é com elas que constitui o Lampião, Rei do Cangaço que incorpora dialogicamente construindo a si, é através delas que diz um Sertão/Nordeste/Brasil multifacetado e movente.

E com esses dizeres, damos estes trâmites por findos.

Filmografia

A Filha do Advogado (Jota Soares – 1926)

Baile Perfumado (Lírio Ferreira e Paulo Caldas – 1996)

Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha – 1964)

Lampião, Rei do Cangaço (Benjamim Abrahão – 1936 / Alexandre Wulfes, Al Ghiu - década de 50)

O Cangaceiro (Lima Barreto – 1953)

Vidas Secas (Nelson Pereira dos Santos – 1963)

Bibliografia

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz (1999). A invenção do Nordeste e outras artes. Recife, FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez.

ARAUJO, Frederico Guilherme Bandeira de (2010). Relatório ao CNPq do Projeto “Construindo a Questão Regional Nordeste: discursos da cinematografia brasileira”. Rio de Janeiro, IPPUR/UFRJ.

ARAUJO, Frederico Guilherme Bandeira de e outros (2007). *Para 'compreender' o discurso: uma proposição metodológica de inspiração bakhtiniana*. Rio de Janeiro, GPMC/IPPUR/UFRJ. Trabalho apresentado na Sessão Livre “Epistemologias e Metodologias para o Discurso Território”, realizada durante o XII Encontro Nacional da ANPUR, Belém (PA), 2007.

- ARAUJO, Frederico Guilherme Bandeira de; MACHADO, Ana Brasil; MENDES JÚNIOR, Walcler Lima; NASCIMENTO, Carla Torres Cavalcanti do; e TEDESCO, Marina Cavalcanti (2009a). "Nordestanças na Cinematografia Brasileira: Lampião, Rei do Cangaço / Baile Perfumado". Anais do 14º Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste (CISO), Recife.
- ARAUJO, Frederico Guilherme Bandeira de; RODRIGUES, Mayco Barroso e SANTOS, Natalia Velloso (2009b). "Duas ou três palavras sobre palavras e imagens que dizemos dizer nordeste". Anais do 2º Simpósio Imagem e Identidade e Território (SIIT II), Rio de Janeiro.
- ARAUJO, Luciana Corrêa de (2006). "Melodrama e vida moderna: o Recife dos anos 1920 em *A filha do advogado*". *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, v. 3, 2006, p. 113-128.
- CÂMARA, Antonio da Silva (2006). Figurações, mitificações e modernização: visões do Nordeste na cinematografia brasileira dos anos 1990. ANPOCS.
- CUNHA FILHO, Paulo C., Ed. (2006). Relembrando o Cinema Pernambucano (dos arquivos de Jota Soares). Recife, Fundação Joaquim Nabuco.
- CUNHA, Euclides da (1938). Os Sertões (campanha de Canudos). Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- DEBS, Sylvie (2007). Cinema e literatura no Brasil. Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional. Belo Horizonte, Interarte.
- DELEUZE, Gilles (1992). Conversações. 1972-1990. Rio de Janeiro, Editora 34.
- DELEUZE, Gilles (2004). A Imagem-Movimento. Cinema 1. Lisboa, Assirio & Alvim.
- DELEUZE, Gilles (2005). A Imagem-Tempo. São Paulo, Brasiliense.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1995). Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1, Rio de Janeiro, Editora 34.
- FACÓ, Rui (2009). Cangaceiros e Fanáticos: gênese e lutas. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- FERREIRA, Vera e AMAURY, Antonio (1999). De Virgolino a Lampião. São Paulo, Idéia Visual.
- FINAZZI-AGRÔ, Ettore (2001). Um lugar do tamanho do mundo. Belo Horizonte, Editora UFMG.

- FREYRE, Gilberto (1926). Manifesto Regionalista
<http://www.arq.ufsc.br/arq5625/modulo2modernidade/manifestos/manifestoregionalista.htm>.
Acesso em agosto de 2009.
- JULLIER, Laurent e MARIE, Michel (2009). Lendo as imagens do cinema. São Paulo, Senac-SP.
- MELLO, Frederico Pernambucano (1985). Guerreiros do Sol: o banditismo no Nordeste do Brasil. Recife, FUNDAJ, Editora Massangana.
- METZ, Christian (2006). A significação no cinema. São Paulo, Perspectiva.
- NASCIMENTO, Carla Torres Cavalcanti do (2009a). Deuses e Diabos em Terras de Furtado. Monografia (Graduação em Comunicação Social / Radialismo) – ECO/UFRJ.
- NASCIMENTO, Carla Torres Cavalcanti do (2009b). Nordeste: razão e sensibilidade. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – IPPUR/UFRJ.
- NEMER, Sylvia (2007). Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual. Casa Rui Barbosa. Rio de Janeiro.
- NORONHA, Jurandyr (2008). Dicionário de Cinema Brasileiro. De 1896 a 1936. Do nascimento ao sonoro. São Paulo, EMC.
- OLIVEIRA, Francisco de (1981). Elegia para uma re(li)gião: SUDENE, Nordeste. Planejamento e conflito de classes. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO (1959/1964). Novos Rumos
- PIEROLA, Ramiro Rojas (2006). Estado, Territorialidades e Etnias Andinas: luta e pacto na construção da nação boliviana. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, IPPUR/UFRJ.
- PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA (1959). Relatório do Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional.
- ROCHA, Glauber (1965). Uma Estética da Fome.
<http://www.dhnet.org.br/desejos/textos/glauber.htm>. Acesso em agosto de 2010.
- SILVA NETO, Antônio Leão da (2006). Dicionário de Filmes Brasileiros: curta e média-metragem, Ed. do Autor, São Bernardo do Campo (SP).
- XAVIER, Ismail (2003). O olhar e a cena - Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac & Naify.

Notas

ⁱ Questão Territorial Identitária (QTI) definida por PIEROLA (2006) como um tipo de questão concernente à incidência particular de forças sociais no campo de embate, de tal modo que constituam uma singularidade reorientadora dos rumos do processo, como um “acontecimento” nos termos definidos por Alain Badiou: episódio notável que traz a possibilidade da instauração de “verdades” e da constituição de sujeitos sociais e territórios singulares em determinado momento histórico.

ⁱⁱ Cf. ARAUJO, RODRIGUES e SANTOS (2009b).

ⁱⁱⁱ Trabalho intitulado “Nordestes em disputa: O Cangaceiro / Vidas Secas”. Parte do Relatório ao CNPq do Projeto “Construindo a Questão Regional Nordeste: discursos da cinematografia brasileira” (ARAUJO, 2010).

^{iv} As Ligas Camponesas foram uma organização política de base camponesa, surgida no Nordeste na segunda metade dos anos 50. Espreado-se por quase todo o país, no período imediatamente anterior ao Golpe Militar de 1964 era um dos principais protagonistas da luta contra o latifúndio, tendo por bandeiras o fim da exploração do trabalhador rural e a Reforma Agrária.

^v Grupos armados, agindo por conta própria em aproximação e/ou afastamento do Estado e do latifúndio no sertão nordestino, denominados cangaceiros, têm origem no último quartel do século XIX. O período 1877-1879, marcado por seca extrema, é, em geral, apontado como marco dessa emergência. O fenômeno social dura até o início dos anos 1940. Em 1942, Corisco, o último líder cangaceiro é morto pela polícia. O auge do cangaceirismo é o período 1914-1922, ainda que Lampião, o personagem de maior fama, tenha seguido em intensa atividade até 1938, quando também é morto pelas “volantes” e seu bando desbaratado. Cf. Facó, 2009.

^{vi} “Uma Estética da Fome” é a tese/manifesto apresentada por Glauber Rocha durante a Resenha do Cinema Latino-Americano, realizada em Gênova, em 1965. Aí o autor afirma que na perspectiva do Cinema Novo “o comportamento exato de um faminto é a violência e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? (referindo-se ao personagem de Vidas Secas)”. Cf. Glauber, 1965.

^{vii} Reflexão sobre essa película, realizada em dialogismo constituído exatamente com o Relatório em pauta, foi desenvolvida na monografia “Deuses e Diabos em Terras de Furtados” (NASCIMENTO, 2009a).

^{viii} Reflexão sobre Deus e o Diabo na Terra do Sol, realizada em dialogismo constituído com o discurso do PCB expresso em seu periódico Novos Rumos, foi desenvolvida na dissertação de mestrado “Nordeste: razão e sensibilidade” (NASCIMENTO, 2009b)

^{ix} No sistema de “partilha” tradicional e vigente à época no sertão nordestino, o vaqueiro responsável pelo rebanho, como pagamento pelo serviço prestado ao proprietário, em geral recebia um quarto do número total de cabeças, após cinco anos de serviço.

^x Baile Perfumado (Lírio Ferreira e Paulo Caldas – 1996), interpretado em dialogismo com Lampião, Rei do Cangaço, fotografado por Benjamin Abrahão em 1936 e posteriormente montado por Alexandre Wulfes e Al Ghiu nos anos 1950.

^{xi} Cf. ARAUJO e outros, 2009a.