

III. “A invenção do Nordeste”

3.1. O conceito de região: da Geografia ao discurso

Desde o momento em que se pode analisar o saber em termos de região, de domínio, de implantação, de deslocamento, de transferência, pode-se apreender o processo pelo qual o saber funciona como um poder e reproduz os seus efeitos. Existe uma administração do saber, uma política do saber, relações de poder que passam pelo saber e que naturalmente, quando se quer descrevê-las, remetem àquelas formas de dominação a que se referem noções como campo, posição, região, território. E o termo político-estratégico indica como o militar e o administrativo efetivamente se inscrevem em um solo ou em formas de discurso.⁸⁹

Esta citação é parte de uma resposta de uma das entrevistas do filósofo Michel Foucault publicadas no livro *Microfísica do poder*. Nesta entrevista especificamente, o pensador francês mostra que as determinações espaciais são estratégias que se camuflam em formas de discursos e estão eminentemente ligadas as relações de poder. O conceito moderno de “nação” - que advém das franjas do romantismo no século XIX e emerge concomitante a consolidação do Estado-nação europeu⁹⁰ - é uma boa ilustração dessa postura estratégica. Olhemos tal conceito rapidamente.

De acordo com o historiador Eric Hobsbawm, havia apenas três critérios práticos no século XIX que autorizavam um povo ser classificado como nação:

O primeiro destes critérios era sua associação histórica com um Estado existente ou com um Estado de passado recente e razoavelmente durável. (...) O segundo critério era dado pela existência de uma elite cultural longamente estabelecida, que possuísse um vernáculo administrativo e literário escrito. (...) O terceiro critério, que infelizmente precisa ser dito, era dado por uma provada capacidade para a conquista. Não há nada como um povo imperial para tornar uma população consciente de sua existência coletiva como povo, como bem sabia Friedrich List. Além disso, no século XIX, a conquista dava a prova darwiniana do sucesso evolucionista enquanto espécies sociais.⁹¹

O conceito moderno de “nação” surge, portanto, calcado nestes três critérios. E, como o trecho citado deixa perceber, foi um conceito primeiramente instituído pelo “alto”, ou seja, pela elite dirigente e, em seguida, espalhado pelos ideólogos do triunfante liberalismo burguês do velho continente – não por acaso serviu como legitimação do poderio das grandes potências da época, mais notadamente Inglaterra

⁸⁹ FOUCAULT, Michel. *Sobre a geografia*. In: *Microfísica do poder*, pág. 158.

⁹⁰ Sobre esta periodização, o antropólogo Hermano Vianna coloca: “O estilo ‘nacional’ surgiu apenas ‘por volta dos fins do século XVIII’ e só se transformou numa ‘norma internacional legítima’ (o Estado-nação) com o fim da Primeira Grande Guerra e a criação da Liga das Nações (Anderson, 1989:29).” VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*, pag. 160.

⁹¹ HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo – desde 1780*. Págs. 49 e 50.

e França⁹². Durante boa parte do século XX, podemos observar que o conceito de “nação” - não precisamente aos moldes definido por Hobsbawm, mas mantendo o mesmo princípio de instrumento de legitimação e mobilização política - se espalhou e se fez presente em acontecimentos históricos importantes no cenário mundial. Não obstante, algumas atrocidades contra a humanidade foram cometidas sob a égide do discurso da “nação” – o caso do Nacional-Socialismo na Alemanha foi o maior exemplo entre muitos outros.

É importante considerar aqui que, para além do vocábulo “nação”, todas as suas derivações – nacional, nacionalismo, etc. - também ocultaram (e ainda ocultam) discursos e representações de poder. Quase como uma extensão deste sentido, o mesmo uso se deu com outras determinações espaciais, como é o caso da palavra “região” (igualmente acompanhada por suas derivações). Sendo esta alvo importante de investigação em relação ao tema desta tese, seguiremos na análise de suas implicações.

Antes de se reportar à geografia, a noção de região se refere a uma noção fiscal, administrativa, militar (vem de *regere*, comandar). Ela não diz respeito apenas a uma divisão natural do espaço, nem a um recorte do espaço econômico. Tal como ocorre com a “nação”, a “região” se liga diretamente às relações de poder e sua espacialização. Sobre isto, Albuquerque Jr. coloca que:

ela (região) remete a uma visão estratégica do espaço, ao seu esquadramento, ao seu recorte e à sua análise, que produz saber. Ela é uma noção que nos envia a um espaço sob domínio, comandado. Ela remete, em última instância, a *regio* (rei). Ela nos põe diante de uma política de saber, de um recorte espacial das relações de poder. Pode-se dizer que ela é um ponto de concentração de relações que procuram traçar uma linha divisória entre elas e o vasto campo do diagrama de forças operantes num dado espaço. Historicamente, as regiões podem ser pensadas como a emergência de diferenças internas à nação, no tocante ao exercício do poder, como recortes espaciais que surgem dos enfrentamentos que se dão entre os diferentes grupos sociais, no interior da nação. A regionalização das relações de poder pode vir acompanhada de outros processos de regionalização, como o de produção, o das relações de trabalho e o das práticas culturais, mas estas não determinam sua emergência. *A região é produto de uma batalha, é uma segmentação surgida no espaço dos litigantes. As regiões são aproveitamentos estratégicos diferenciados do espaço.* Na luta pela posse do espaço ele se fraciona, se divide em quinhões

⁹² Aqui vale considerar, no entanto, que na própria obra citada Hobsbawm considera que as nações são fenômenos duais, ou seja, mesmo sendo construídas essencialmente pelo alto, elas não podem ser compreendidas sem serem analisadas de baixo, sem levar em conta as esperanças, as necessidades, as aspirações e interesses das pessoas comuns, embora considere que essa perspectiva seja extremamente difícil de ser descoberta (este seria o desafio para os historiadores sociais que trabalham na área de estudos nacionais).

diferentes para os diversos vencedores e vencidos; assim, a região é o botim de uma guerra.⁹³

Num sentido semelhante, a Doutora em Ciências Políticas (IUPERJ) Iná Elias de Castro define, no artigo “Visibilidade da região e do regionalismo”, a derivação “regionalismo”. Segundo Castro:

Sinteticamente, o regionalismo é a expressão política de grupos numa região, que se mobilizam em defesa de interesses específicos frente a outras regiões ou ao próprio Estado. Esse é um movimento político, porém vinculado à identidade territorial. Se eliminarmos do conceito a idéia purista de defesa de interesses da “região”, percebemos que se trata, na realidade, de uma mobilização política em torno de questões e interesses de base regional, embora sua idéia-força possa ser, e quase sempre é, explicitada como defesa da sociedade regional.⁹⁴

Portanto, vista como uma instância política e de conflitos, “região” (como suas derivações) não pode ser concebida como um dado ou referência pronta. Não é uma unidade territorial que possui uma diversidade, e sim o fruto de uma estratégia de homogeneização que ocorre no embate de forças que dominam outros aspectos que também são “regionais”. Ela é móvel, aberta e atravessada pelas relações de poder. Estas características fazem com que o Estado possa ser chamado a colaborar na sedimentação de suas fronteiras, tornando-se um campo de luta privilegiado para as disputas regionais – não cabe a ele demarcar os limites político-institucionais da região, mas pode vir a legitimar estas demarcações que eclodem nos conflitos sociais.

Tal como ocorre com o conceito de “nação”, a concepção de “região” é uma construção mental, um construto abstrato que tenta abarcar uma generalização intelectual composta por uma grande variedade de experiências afetivas. Como bem coloca Albuquerque Jr.: “Falar e ver a nação ou a região não é, a rigor, espelhar estas realidades, mas criá-las”⁹⁵. Para este autor, ao se tornar um espaço institucionalizado, a região (ou a nação) ganha foro de verdade e que esta cristalização da (pretensa) realidade objetiva nos faz falta porque aprendemos a viver por imagens. Segundo ele:

Nossos territórios existenciais são imagéticos. Eles nos chegam e são subjetivados por meio da educação, dos contatos sociais, dos hábitos, ou seja, da cultura, que nos faz pensar o real como totalizações abstratas. Por isso, a história se assemelha ao teatro, onde os atores, agentes da história, só podem criar à condição de se

⁹³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, págs. 25 e 26 (itálicos do autor).

⁹⁴ CASTRO, Iná Elias de. *Visibilidade da região e do regionalismo*. In: LAVINAS, Lena [et al.]. *Integração, região e regionalismo*, págs. 164 e 165.

⁹⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Op. cit.*, pág. 27.

identificarem com figuras do passado, de representarem papéis, de vestirem máscaras, elaboradas permanentemente.⁹⁶

Vistas como máscaras a serem elaboradas permanentemente, as fronteiras e os territórios regionais são criações eminentemente históricas. E tal perspectiva histórica nos concede a percepção de vários aspectos de uma realidade espacial em questão – aspectos econômicos, políticos, jurídicos, culturais etc. A ênfase em quaisquer desses aspectos – ou a relação entre eles – são escolhas interessadas ou, em última instância, políticas. Assim, é preciso percebermos as relações espaciais como relações políticas e, mais importante, os discursos sobre o espaço como discurso da política dos espaços, resgatando para a política e para a história, o que nos é apresentado como natural, como nossas fronteiras espaciais e/ou - mais especificamente, no caso que nos interessa - nossas regiões.

Para Iná Elias de Castro, o mito fundador do Estado no Brasil – atribuído à estratégia colonial portuguesa da conquista territorial – instituiu um imaginário da unidade e da identidade nacionais. Este imaginário, segundo ela, seria responsável por acobertar as diferenças e as possíveis reivindicações regionais, principalmente no século XIX. De acordo com Castro:

No momento da independência, o território brasileiro era um desenho no mapa, não havia fronteiras definidas por acordos internacionais que garantissem a soberania sobre o território. No entanto, em nome dessa unidade territorial, todos os movimentos de caráter regional eram sufocados, mesmo os que não tinham reivindicações separatistas: no período colonial, em nome da integridade do Império; após a independência, para preservar o mito fundador da herança territorial.⁹⁷

Desta forma, a identidade nacional baseada na extensão territorial – que estabelecia a legitimidade através da fé no destino de grande potência – e a unidade lingüística e religiosa – que concedia as bases de legitimidade da integração territorial – tornavam qualquer diversidade entre brasileiros das várias áreas do extenso território um assunto para estudos sobre o folclore, e, raramente, um tema que pudesse ter conteúdo analítico mais desenvolvido. Para alguns ideólogos do Estado brasileiro, a unidade territorial constituiu (e, para aqueles que ainda acreditam,

⁹⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 27.

⁹⁷ CASTRO, Iná Elias de. *Visibilidade da região e do regionalismo*. In: LAVINAS, Lena [et al.]. *Integração, região e regionalismo*, pág. 163.

constitui) a base necessária da coesão social garantida pelo vínculo ao pacto da nacionalidade.

Sob este imaginário da unidade nacional, a história da estrutura territorial no Brasil se estabelece com a acomodação política das oligarquias regionais por meio de sua participação, direta ou indireta, no governo central. No período pós-independência, nenhuma das regiões tinha força econômica ou política suficiente para assegurar, por si só ou com aliança, o domínio do Estado. O governo central pregava a necessidade de abafar eventuais separações territoriais para garantir a política de unidade territorial e, conseqüentemente, a unidade política. Sobre este assunto, Castro coloca:

No século 19, a Geografia nasce no Brasil vinculada à História e tem como função desenvolver o conhecimento sistemático sobre o território, para estabelecer as bases da construção da nacionalidade. No início do século 20, a primeira divisão regional do Brasil toma por base as diferenças naturais. Mais do que uma tradição naturalista da Geografia nesse período, parece que os olhos dos brasileiros responsáveis pelo “desenho” do território nacional só são capazes de perceber as diferenças das paisagens desenhadas pela natureza. Reconhecer outras diferenças significaria abalar o mito consagrado da unidade territorial como suporte da unidade política e da coesão social do nacionalismo.⁹⁸

No entanto, na segunda metade do século XIX, neste mesmo momento em que a centralização política do Império ia conseguindo se estabelecer no lugar da dispersão até então vigente, o discurso regionalista aparece no Brasil. Apesar de todo esforço de estruturação e manutenção da unidade nacional, ele surge como contraponto a uma idéia de pátria que se impõe, fazendo brotar reações em diversos lugares do país. Este primeiro regionalismo (ou regionalismos) se caracterizava por sua ligação a questões provincianas e locais, carregando frequentemente fagulhas de separatismo. Ele foi marcado sobretudo por seu viés naturalista (inscreve-se no interior da formação discursiva naturalista da época), considerando as diferenças entre os locais do país como reflexo da natureza, do meio e da raça. Em sua perspectiva, as variações de clima, de composição racial do povo, de vegetação, justificavam as diferenças de hábitos, de práticas sociais e políticas. Neste primeiro instante, o discurso regionalista estabeleceu um corte muito abrangente, dividindo o país basicamente em “Norte” e “Sul”.

⁹⁸ CASTRO, Iná Elias de. *Visibilidade da região e do regionalismo*. In: LAVINAS, Lena [et al.]. *Integração, região e regionalismo*, pág. 164.

Na virada do século XIX para o século XX, vários fatores põem em marcha uma série de transformações sociais, políticas e econômicas no Brasil. A regionalização do mercado de trabalho com o fim da escravidão, o início da industrialização e a concentração do processo de imigração na região Sudeste – principalmente em São Paulo –, foram acontecimentos determinantes na constituição de uma nova feição para o país – uma feição moderna. Tais fatores desencadearam uma reordenação espacial da nação que possibilitou o aparecimento de discursos regionalistas mais elaborados. Somou-se ainda a estes acontecimentos, o fato de que nesta época o paradigma naturalista já encontrava-se em crise, o que permitiu um outro olhar em relação ao espaço e também uma nova sensibilidade social no que se refere a nação. Criou-se então neste momento um clima favorável à discussão de questões como identidade, raça e caráter nacional. Um clima que foi também propício para se pensar uma cultura nacional capaz de abarcar a pluralidade espacial do país em todos os seus grotões.

Diante desse quadro, o pioneiro regionalismo naturalista começa a perder seu lugar com o advento da modernidade brasileira. As transformações nas relações sociais e de espaço no país conduzem inevitavelmente a um outro pensamento sobre a concepção de “região”, abrindo a perspectiva para uma nova forma de regionalismo. Sobre esta mudança, Albuquerque Jr. faz a seguinte descrição:

A década de vinte é a culminância da emergência de um novo regionalismo, que extrapola as fronteiras dos Estados, que busca o agrupamento em torno de um espaço maior, diante de todas as mudanças que estavam destruindo as espacialidades tradicionais. O convívio tranqüilo entre olho e espaço era profundamente transtornado e transformado pelo crescente advento dos artifícios mecânicos. O espaço perdia cada vez mais sua dimensão natural, geográfica, para se tornar uma dimensão histórica, artificial, construída pelo homem. As cidades em crescimento acelerado, a rapidez dos transportes e das comunicações, o trabalho realizado em meios artificiais aceleravam esta “desnaturalização” do espaço. O equilíbrio natural do meio é quebrado. Nas metrópoles se misturavam épocas, classes, sentimentos e costumes locais os mais diversos. Os espaços pareciam se partir em mil pedaços, a geografia entrar em ruínas. O real parecia se decompor em mil planos que precisavam ser novamente ordenados por homens atônitos. Para isso de nada valiam as experiências acumuladas, pois tudo na cidade era novo, era chocante.⁹⁹

O autor coloca, no entanto, que o surgimento de uma nova concepção de região não só se deve a transformação na sensibilidade em relação ao espaço, “da mudança

⁹⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, págs. 47 e 48.

de relação entre o objeto, a região e o sujeito cognoscente”¹⁰⁰. Ela aparece, sobretudo, decorrente de uma mudança mais geral na disposição dos saberes, possibilitando um novo modo de olhar e alterando o jogo mútuo entre aquele que deve conhecer e aquilo que é objeto de conhecimento. Para Albuquerque Jr., esta mudança geral na disposição dos saberes é o que pode se chamar de emergência de uma nova formação discursiva.

O estabelecimento desta formação discursiva nos anos vinte é caracterizado pelo binômio nacional-popular. Sob este binômio, qualquer perspectiva regionalista era colocado num lugar de subordinação. Isto porque, segundo Albuquerque Jr.:

Ela (a formação discursiva nacional-popular) participa do que poderíamos chamar de dispositivo das nacionalidades, ou seja, o conjunto de regras anônimas que passa a reger as práticas e os discursos no Ocidente desde o final do século XVIII e que impunha aos homens a necessidade de ter uma nação, de superar suas vinculações localistas, de se identificarem com um espaço e um território imaginários delimitados por fronteiras instituídas historicamente. Este dispositivo faz vir à tona a procura de signos, de símbolos, que preencham esta idéia de nação, que a tornem visível, que a traduzam para todo o povo. Diante da crescente pressão para se conhecer a nação, formá-la, integrá-la, os diversos discursos regionais chocam-se, na tentativa de fazer com que os costumes, as crenças, as relações sociais, as práticas sociais de cada região que se institui neste momento, pudessem representar o modelo a ser generalizado para o restante do país, o que significava a generalização de sua hegemonia.¹⁰¹

Entre os choques dos discursos regionais que ocorreram nesta época no país, um ganhará importância especial, tornando-se inspiração de criações nos vários campos da cultura e, posteriormente, alvo de investigações críticas e acadêmicas: o embate entre a oligarquia rural nordestina, representante da antiga tradição de base agrária, e a oligarquia paulista, vitoriosa como expressão urbana do processo de industrialização. Um embate que, diga-se de passagem, será importante – quiçá o mais - para toda produção e debate no campo cultural brasileiro durante o século XX (e até os dias que correm). Um embate que “fundará”, discursivamente no campo da arte e da cultura, o Nordeste.

Para analisar a construção discursiva sobre esta região que se funda e estabelece ao longo do último século, este capítulo toma como referência a partir daqui o recorte proposto pelo já mencionado livro *A invenção do Nordeste e outras artes* de Durval Albuquerque Jr., no qual o autor divide a produção cultural nordestina em dois

¹⁰⁰ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 48.

¹⁰¹ Ibid., pág. 48.

grandes blocos que abrangem obras e artistas identificados com as respectivas perspectivas: o Nordeste como espaço da saudade e como território da revolta.

3.2. A “fundação” do Nordeste – a região da saudade

Qualquer local, cidade, região ou nação é composto por uma realidade variada de vidas, histórias, hábitos e costumes. Porém, é o encobrimento desta variedade, em nome ou em torno de uma unidade interessada, que possibilita a instituição de um discurso identitário predominante. Com o Nordeste não ocorreu diferente.

Para Albuquerque Jr., a região Nordeste que emerge na “paisagem imaginária” do país nas primeiras décadas do século XX (colocando-se no lugar da antiga divisão regional Norte e Sul) foi fundada na saudade e na tradição. O Nordeste, não mais sob a ótica naturalista-geográfica, foi, como dito acima, uma “elaboração”, uma “invenção”:

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença.¹⁰²

Porém, esta “elaboração” de uma unidade territorial não se dá de uma forma ordenada. Ela ocorre dentro de um processo fragmentário que só se torna coeso através do ideário regionalista *a posteriori*. Para que o Nordeste se constituísse numa unidade imagética e discursiva, foi necessário que antes inúmeras práticas e discursos “nordestinizantes” surgissem de maneira dispersa, para serem reunidos num momento subsequente. E esta “constituição” do Nordeste nas primeiras décadas do século XX ocorreu mediante uma “costura” de discursos e imagens, influenciada pelas circunstâncias históricas e econômicas do país. E dentre estas, um fato terá importância essencial: a decadência da economia agrária nordestina, mais fortemente a açucareira.

A economia açucareira nasceu sob a proteção do Estado. Desde a entrega das sesmarias, as terras de maior fertilidade (com abundância de águas) foram reservadas aos que queriam construir engenhos. Muitas (e freqüentes) formas de isenções fiscais

¹⁰² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 66.

e suspensões de dívidas foram realizadas pelo Estado, deixando mais do que evidente o apoio da Coroa Portuguesa aos produtores de açúcar brasileiros.

No entanto, com a independência do Brasil e, conseqüentemente, com a ruptura do antigo sistema colonial, a força da elite rural-açucareira nordestina declina diante de novas conjunturas econômicas internacional e nacional. Depois de anos de cumplicidade com o governo, esta elite se ver ameaçada pelo melhor preço do açúcar no mercado mundial (principalmente o das Antilhas) e pelo próprio sucesso da nova experiência agrícola interna na produção do café. E foi justamente este grão o principal “agente” modificador das relações de poder nacional ao longo do século XIX. O café permitiu a emergência de novas áreas e de novas lideranças políticas e econômicas no cenário nacional - alheias ao longo domínio da “açucarocracia” nordestina -, trazendo novas contribuições para o aprofundamento da distinção regional em benefício do Sudeste.¹⁰³

Passando a liderar a balança comercial desde 1830, a produção cafeeira desencadeou dois fatos conseqüentes que pesaram em favor da região: a maior capacidade de geração de recursos – agindo em prol da atração das províncias cafeeicultores sobre a mão-de-obra escrava existente no Nordeste – e o favorecimento da política protecionista do Estado. As vantagens de lucro do café sobre o açúcar ao longo do século XIX, transformou o Sudeste numa região capitalista, reivindicadora e, ainda, colocou o Nordeste numa posição acuada e lamuriosa.

Além do desenvolvimento da região, a produção cafeeira possibilitou um acúmulo de capital que foi utilizado no início do processo de industrialização do país na virada do século (neste processo vale destacar a participação dos imigrantes que já vinham atuando nas lavouras de café). Com as novas indústrias, o Sudeste consolida ainda mais sua hegemonia econômica perante as outras regiões do Brasil. Paralelo ao salto da região, o Estado brasileiro já vinha, política e culturalmente, tentando manter um sentido de unidade nacional para o país (inclusive fazendo uso, com mais força posteriormente, da citada formação discursiva do nacional-popular). É, portanto, para fazer frente à hegemonia do Sudeste e às estratégias de uma nacionalização

¹⁰³ Na experiência anterior da exploração do ouro das Minas Gerais, já tinha se delineado certa distinção dicotômica entre os interesses do “norte” e os do “sul” da colônia, sem atingir, contudo, as bases do poder e do prestígio pessoal dos produtores de açúcar e da civilização plantada no “norte”.

institucionalizada pelo governo (neste instante muito mais próximo da região emergente) que o Nordeste emerge como discurso marcadamente regionalista. Sobre isto, Albuquerque Jr. coloca:

O Nordeste surge como reação às estratégias de nacionalização que esse dispositivo da nacionalidade e essa formação discursiva nacional-popular põem em funcionamento; por isso não expressa mais os simples interesses particularistas dos indivíduos, das famílias ou dos grupos oligárquicos estaduais. Ele é uma nova região nascida de um novo tipo de regionalismo, embora assentada no discurso da tradição e numa posição nostálgica em relação ao passado. O Nordeste nasce da construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados. Lança-se mão de topos, de símbolos, de tipos, de fatos para construir um todo que reagisse à ameaça de dissolução, numa totalidade maior, agora não dominada por eles: a nação. Unem-se forças em torno de um novo recorte do espaço nacional, surgido com as grandes obras contra as secas. Traçam-se novas fronteiras que servissem de trincheira para a defesa da dominação ameaçada. Descobrem-se iguais no calor da batalha. Juntam-se para fechar os limites de seu espaço contra a ameaça das forças invasoras que vêm do exterior. Descobrem-se “região” contra a “nação”.¹⁰⁴

O desafio, portanto, para o Nordeste – ou, pode se dizer, para a elite intelectual nordestina – passa a ser então o de fundar uma representação original para a região, num esforço de construção e organização de símbolos que se constituíssem como seus códigos fixos, na tentativa de ordenar um conjunto de visões que estabelecessem certas características estáticas para ela.

Neste processo de “ordenação simbólica” para o Nordeste, alguns acontecimentos contribuíram de forma decisiva para a elaboração discursiva da região. Entre eles, a seca de 1877-79 foi o primeiro e talvez o mais crucial (foi a primeira vez que este fenômeno natural passa a ter repercussão nacional através da imprensa). Ela atingiu violentamente os proprietários de terra, fazendo-os lutar por recursos frente ao governo federal através da união dos deputados “nortistas” que passaram a perceber o flagelo como uma poderosa arma para reivindicar um tratamento equivalente ao que era concedido aos do “Sul”. Em decorrência desta seca, foram criados os órgãos: IOCS (Inspetoria de Obras Contra as Secas) em 1909, que se torna um local institucional de fermentação do discurso regionalista em contraponto ao Estado Federal que estava sob o domínio das oligarquias mineira e paulista; e, em 1919, a IFOCS (Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas, atual DNOCS – Departamento Nacional de Obras Contra as Secas) que institucionaliza o

¹⁰⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 67.

termo “Nordeste”, designando-o como a área de atuação do órgão e que contava com a participação de intelectuais e políticos que tentavam construir uma imagem e um texto mais homogêneo para a região.

Outro acontecimento importante foi a exclusão das províncias consideradas do “Norte” no Congresso Agrícola, realizado em 1878 no Rio de Janeiro. A não inclusão dos representantes da região, talvez tenha gerado o primeiro momento em que os discursos das oligarquias nordestinas tematizam sobre a diferença de tratamento e da conjuntura econômica e política entre o “Norte” e o “Sul”. Como resposta, foi organizado o Congresso Agrícola de Recife, que além de palco da discussão sobre a crise da produção açucareira, a seca e o crescimento da venda de escravos para o “Sul”, tornou-se um encontro de críticas a forma de condução administrativa excludente do Estado em relação ao “Norte”, no que diz respeito a investimentos, a política fiscal, a construção de obras públicas e a política de mão-de-obra.

Ainda neste processo de “ordenação simbólica” da região, vale destacar a importância fundamental de uma cidade: Recife, ela mesma que já tinha sido sede do citado Congresso Agrícola. A capital pernambucana além de centro comercial e exportador na época, era o centro médico, cultural e educacional do “Norte”, o que atraía boa parte dos filhos dos grupos dominantes dos Estados circunvizinhos para realizarem seus estudos. Para se ter uma idéia, a Faculdade de Direito do Recife e o Seminário de Olinda foram instituições responsáveis pela formação superior de várias gerações oriundas da elite rural. Sobre elas, Albuquerque Jr. comenta:

Desde o século XIX, estas instituições se constituíam em lugares privilegiados para produção de um discurso regionalista e para a sedimentação de uma visão de mundo comum. Eram os lugares onde se formavam os intelectuais tradicionais da área, com exceção apenas daqueles que podiam estudar no exterior. Era aí que figuras influentes em nível nacional, bem como os futuros dirigentes dos Estados e localidades se conheciam, sedimentavam amizades, trocavam idéias acerca de política, de economia, de cultura e de artes. Estas instituições funcionavam como centro intelectual de aglutinação, em torno de temas políticos e econômicos, que ultrapassavam os limites de suas províncias ou Estados, notadamente a partir do momento em que o declínio traz a sensação de marginalização em âmbito nacional.¹⁰⁵

¹⁰⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, págs. 71 e 72.

Desta forma, pode-se afirmar que o “intelectual regional”, o “representante do Nordeste”, começou a ser “fabricado” com esta concentração dos filhos dos grupos dominantes da região na cidade do Recife.

Foi também nesta cidade onde se deu no ano de 1924 a fundação do Centro Regionalista do Nordeste, marco crucial na consolidação discursiva da região. O Centro tinha como propósitos apoiar os movimentos políticos que objetivassem desenvolver moral e materialmente o Nordeste e, também, defender os interesses da região de forma solidária. No seu programa fica clara a idéia de acabar com os particularismos provincianos, a fim de criar uma comunhão regional. Foi criado com o intuito de ser uma instituição capaz de reunir os “elementos de vida e cultura nordestinas, organizando conferências, excursões, exposições de arte, uma biblioteca com a produção dos intelectuais da região no passado e no presente e editar a revista *O Nordeste*”¹⁰⁶. Reunia tanto intelectuais ligados às artes e à cultura, como pessoas cujos interesses se voltavam para as questões políticas locais e nacionais. O Centro também foi o berço do Movimento Regionalista e Tradicionalista de Recife, de caráter cultural e artístico (objetivava resgatar e preservar as tradições nordestinas), cuja afirmação se dá no Congresso Regionalista do Recife realizado em 1926. Organizado pelo Centro Regionalista do Nordeste, o Congresso objetivava “salvar” o espírito nordestino da destruição lenta, mas inevitável, que ameaçava o Rio de Janeiro e São Paulo; um evento para “salvar” o Nordeste da invasão estrangeira, do cosmopolitismo que destruía o espírito paulista e carioca, evitando a perda de suas “características brasileiras”.

O Recife se destacava nesta época também por ser o centro jornalístico da região. Tal fato colocava a cidade como a principal formadora de opinião pública de uma área que abrangia os Estados entre Alagoas e Maranhão. E entre os órgãos de imprensa que circulavam na Vila Maurícia, o *Diário de Pernambuco* – o jornal mais antigo ainda em circulação na América Latina - teve especial importância na “invenção” do Nordeste. Foi neste periódico que o então jovem sociólogo Gilberto Freyre começou a articular, através de uma série de artigos enviados dos Estados Unidos, as idéias que se transformaram nos alicerces do próprio Centro Regionalista

¹⁰⁶ INOJOSA, Joaquim. *O Movimento Modernista em Pernambuco*, págs. 208 e 209.

do Nordeste. Por ocasião do centenário do jornal (1925), foi publicado - sob a influência direta de Freyre - *O Livro do Nordeste*, primeira tentativa de fazer um recorte de conteúdo cultural e artístico da região, através do resgate do que seriam suas tradições, suas memórias e sua história. Nele foram inventariados, de forma multidisciplinar, os negócios, as artes plásticas, a arquitetura, a geografia, a música, o artesanato de rendas e outros aspectos da cultura nordestina. Logo no seu editorial, Freyre coloca que *O Livro do Nordeste* é um “inquérito da vida nordestina; a vida de cinco dos seus Estados, cujos destinos se confundem num só e cujas raízes se entrelaçam nos últimos cem anos”¹⁰⁷. O objetivo d’*O Livro*, no entanto, não era o de apenas mapear e demarcar as especificidades locais em diversas áreas temáticas, mas também o de fixar a região como berço da nacionalidade brasileira. Desta forma, para aqueles que compuseram a obra, a identidade nordestina se conformaria não só pela diferenciação ao que seria próprio das demais regiões do país, mas também como uma espécie de guardião das raízes culturais do país.

Todos esses acontecimentos, somados a algumas práticas avulsas, trouxeram à tona e institucionalizaram a idéia de Nordeste. Uma idéia inicialmente de circulação limitada, patrimônio das elites intelectuais e políticas, que foi capaz de funcionar como lastro para as produções culturais e artísticas nas mais variadas áreas (literatura, artes plásticas, arquitetura etc.) e também de servir como afirmação política frente posição hegemônica da região Sudeste. De acordo com Albuquerque Jr.:

Essa idéia vai sendo lapidada até se constituir na mais bem acabada produção regional do país, que serve de trincheira para reivindicações, conquistas de benesses econômicas e cargos no aparelho de Estado, desproporcionais à importância econômica e à força política que esta região possui. Mesmo o movimento de trinta será apoiado pelo discurso regional nordestino, como forma de pôr fim à Primeira República, e com ela a hegemonia de São Paulo, estando as forças sociais aí dominantes em condição de barganhar a montagem de um pacto de poder que lhes assegure a manutenção de importantes espaços políticos.¹⁰⁸

3.2.1. A tradição como freio da história

No livro *Mundialização e cultura*, o sociólogo Renato Ortiz inicia o capítulo VI, intitulado “Legitimidade e estilos de vida”, com um argumento que considero ser uma fotografia, um instantâneo, do tópico presente. Segundo Ortiz:

¹⁰⁷ FREYRE, Gilberto. *Vida Social no Nordeste*. In: *O Livro do Nordeste*, pág. 75.

¹⁰⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 74.

Quando os sociólogos falam de cultura, eles pressupõem, em suas discussões, pelo menos duas referências importantes: a tradição e as artes. Ambas são vistas como fontes de legitimidade, estabelecendo, como diria Weber, tipos diferenciados de dominação. Tradição e artes surgem, assim, como esferas da cultura, congregando um conjunto de valores que orientam a conduta, canalizando as aspirações, o pensamento e a vontade dos homens. A tradição procura paralisar a história, invocando a memória coletiva como instituição privilegiada de autoridade – “os costumes existem desde sempre”.¹⁰⁹

Como já foi dito, a fundação de uma identidade regional nordestina se deu baseada na saudade e na tradição (memória é outra palavra que caberia aqui perfeitamente). Para perceber isso com maior clareza, é preciso atentar para o fato de que ela emerge como resistência a dois processos que se atravessam, um externo e outro interno. Processos que são “filhos” da modernidade. O primeiro decorre da globalização do mundo pelas relações sociais e econômicas capitalistas, que estabelecem, conseqüentemente, maiores fluxos culturais já nas primeiras décadas do século XX. O segundo ocorre pela nacionalização das relações de poder e a concentração deste em um Estado que ia se burocratizando cada vez mais. Em oposição a estes processos, a identidade nordestina, no seu primeiro momento, foi tecida na costura da memória, na invenção das tradições, na busca de uma origem que religasse os homens daquela época ao passado (muitas vezes tomado de forma fictícia e pretensamente idílico).

A falência da antiga sociedade agrária nordestina - e a conseqüente crise dos códigos culturais da região - levou os intelectuais e artistas locais a elaborarem uma idéia de Nordeste permeada de lirismo e saudade, idealizando um lugar que já não mais existia (se é que existiu e para quem). É por esta razão que as supostas tradições da região foram sempre procuradas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista. Tradições que foram buscadas em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, muitas vezes recheadas de heranças escravistas. Esta busca desencadeou “uma verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da verdade da terra”¹¹⁰. Para estes intelectuais e artistas, o folclore era o inventário do inconsciente regional, uma

¹⁰⁹ ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*, pág.183.

¹¹⁰ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 77.

espécie estrutura ancestral que permitia o conhecimento espectral da cultura nordestina. De acordo com Albuquerque Jr.:

Nesse discurso, a idéia de popular se confunde com as de tradicional e antimoderno, fazendo com que a elaboração imagético-discursiva Nordeste tenha enorme poder de impregnação nas camadas populares, já que estas facilmente se reconhecem em sua visibilidade e dizibilidade. O que esta construção de uma cultura regional institui é a própria idéia de uma solidariedade e de uma homogeneidade entre códigos culturais populares e códigos tradicionais dominantes. O povo só seria reativo ao elemento moderno.¹¹¹

Nesta perspectiva, o folclore passa a ser um elo integrador do povo dentro do processo de “invenção” regional. No discurso tradicionalista nordestino, o folclore tinha (talvez ainda possamos dizer “tem”) uma função disciplinadora, calcada na manutenção dos costumes, que poderia estabelecer códigos sociais suficientemente competentes para anular os conflitos desencadeados pela modernidade. Ele forneceu elementos inspiradores para novas formas artísticas e culturais, mas que mantinham o mesmo espírito pré-capitalista das manifestações populares, colaborando para o estabelecimento das tradições. Tal apropriação do folclore pode ser reconhecida tanto nas obras dos intelectuais e artistas da época como em outros trabalhos futuros. É o que podemos observar desde o pioneirismo da produção sociológica de Gilberto Freyre e da ficção de José Lins do Rego, até o teatro de Ariano Suassuna já nos anos 50 (e que mantém abordagem semelhante ainda no Movimento Armorial, criado na década de 70).

Esta forma dos tradicionalistas nordestinos se relacionarem com o folclore serve de exemplo para a percepção de como a história é tomada como o lugar da produção da memória, estabelecendo discursos reminiscentes e de reconhecimento. Para eles, o uso da história se dá, sobretudo, no processo de afirmação da identidade local, através da construção interessada de uma continuidade e de uma tradição. Sobre isto, Albuquerque Jr. coloca:

A história, em seu caráter disruptivo, é apagada e, em seu lugar, é pensada uma identidade regional a-histórica, feita de estereótipos imagéticos e enunciativos de caráter moral, em que a política é sempre vista como desestabilizadora e o espaço é visto como estável, apolítico e natural, segmentado apenas em duas dimensões: o interno e o externo. Interno que se defende contra um externo que o buscaria descaracterizar. Um interno de onde se retiram ou minimizam as contradições.¹¹²

¹¹¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 78.

¹¹² *Ibid.*, pág. 79.

É nesta relação com o folclore e com a história, no apego a memória e no olhar voltado para si, que o Nordeste se revela inicialmente enquanto construção discursiva. No seu primeiro momento, a invenção da região é uma forma de se defender contra a expansão moderna, contra o crescimento acelerado do mundo urbano e industrial (como vinha ocorrendo a todo vapor no Sudeste do país). O regionalismo que daí se desencadeia surge justamente das práticas políticas que conduziram à descoberta da região como uma arma contra os excessos da centralização política e econômica, como um bloqueio aos processos centralizadores do desenvolvimento capitalista. Nele ficam explícitas suas características reacionárias, evidenciadas não só por se atrelar à memória (passado), mas, sobretudo, pelo desejo de paralisar a história.

O reflexo de tal postura nas criações artísticas se revela a todo instante. Na literatura, por exemplo, é expressa através do conteúdo memorialista das obras de Freyre e também dos ficcionistas nordestinos (com destaque para os chamados “romancistas de trinta”, conforme veremos adiante mais detalhadamente). Os escritores nordestinos retomam a narrativa tradicional e popular, ameaçada pelas inovações estilísticas da modernidade, e a vestem como representação do regional. Uma postura completamente oposta a dos modernistas paulistas que procuravam rompê-la, dando relevo à crise do romance moderno no começo do século XX.

Aliás, as divergências e polêmicas entre os intelectuais do Nordeste e os modernistas paulistas foram bastante marcantes na época. Gilberto Freyre e José Lins do Rego se ocupavam em comprovar a autenticidade e a autonomia do Movimento Regionalista e Tradicionalista de Recife frente ao modernismo de São Paulo, denunciando a posição centralizadora com que a Semana de Arte Moderna tinha assumido na história cultural brasileira. Eles tentavam desmontar a idéia de que tudo o que se produzia de novo no país tinha de ser atribuído a ela ou dela decorrente. No prefácio escrito para a 6ª edição do *Manifesto Regionalista*, obra que é a transcrição do seu pronunciamento no Congresso Regionalista promovido pelo Centro Regionalista do Nordeste, Freyre faz a seguinte declaração sobre estes dois grupos aparentemente antagônicos:

É perigoso falar-se de gerações intelectuais e artísticas como de blocos compactos que atravessam o tempo, assim monolíticas ou inteiriças. Raramente se verifica tal fenômeno. A geração intelectual e artística que surgiu no Brasil revolucionariamente, na década de 20, teve, pelo menos, dois grupos divergentes que o historiador de hoje

precisa de considerar: o chamado “Modernista” (Rio-São Paulo) e o “Regionalista-Tradicionalista-Modernista” (Recife). O que não significa que não houvesse regionalismo e tradicionalismo nuns tantos ‘Modernistas’ de Rio-São Paulo, nem “modernismo” em quase todos os “Regionalistas-Tradicionalistas” do Recife. Estes, porém, talvez tenham sido, mais do que aqueles, renovadores atentos ao Brasil, como situação, e ao Homem brasileiro, como Homem situado. Mais existenciais, portanto, do que abstratos.¹¹³

O adjetivo “abstrato” serve como “síntese sintomática” das acusações que o sociólogo pernambucano desferia aos modernistas paulistas. Para Freyre, estes, ao enfatizarem a forma na busca de um rompimento com a narrativa e os modelos literários tradicionais até então vigentes, tinham abandonado a pesquisa histórica, sociológica e antropológica nos seus trabalhos e também não se preocupavam com a caracterização histórico-social do país. Tais acusações, no entanto, não correspondem à realidade, pois, os modernistas, pelo menos boa e importante parte deles, estiveram constantemente ocupados com a questão da tradição na cultura brasileira (vide o próprio Mário de Andrade). O que ocorria é que eles percebiam a tradição de maneira distinta, ainda por ser sistematizada, a ser reelaborada com elementos modernos e não apenas preservada como objeto de museu ou artefato folclórico.

No entanto, Freyre tem razão no que se refere à caracterização dos dois grupos. Isto porque certas características do regionalismo tradicionalista como, por exemplo, a crítica à ética e a sociabilidade burguesas, podiam ser encontradas em correntes do próprio modernismo paulista. Aliás, neste sentido Albuquerque Jr. coloca que:

Tomar, pois, estes movimentos como antitéticos é assumir a imagem que cada movimento quis construir para si, em oposição ao outro, e embarcar nas posturas regionalistas que fizeram emergir estes discursos, além das próprias disputas que envolveram modernistas e regionalistas pela hegemonia cultural, não só em nível nacional, mas também da própria região. São movimentos culturais que defendem a dominação de espaços regionais diferentes, embora ocorram num mesmo campo discursivo. Daí girarem em torno dos mesmos temas, conceitos, estratégias e problemáticas.¹¹⁴

A grande diferença entre os dois grupos talvez tenha se dado justamente na relação com a história. Os regionalistas do Nordeste tomavam o passado como espetáculo, como arquivo da memória do qual eram pinçados elementos para construção de um discurso (e de uma imagem) sobre a região. Neste sentido, a história para eles foi assumida (inconscientemente ou não) como uma força que agia

¹¹³ FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*, pág. 45.

¹¹⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 93.

no apoio da rotina e da sujeição dos indivíduos (a tradição, ao poder), em detrimento da autonomia e da inventividade. Nesta perspectiva, o Nordeste é, conseqüentemente, tomado como uma elaboração discursiva que tenta fazer com que os indivíduos evitem construir suas próprias histórias, que tenta submetê-los a viverem uma história pronta, paralisada, na qual se naturaliza o mesmo cotidiano, as mesmas injustiças e misérias sociais de sempre. Os regionalistas nordestinos, portanto, se mostram como bons exemplos do retrato da tradição esboçado por Renato Ortiz no início do tópico.

3.2.2. As artes da saudade

Vimos acima que a “constituição” discursiva do Nordeste como região nas primeiras décadas do século XX ocorreu através de uma postura de defesa contra a expansão moderna e o conseqüente crescimento acelerado do mundo urbano e industrial, conforme vinha ocorrendo no Sudeste do país. E que tal postura fez com que os intelectuais e artistas nordestinos idealizassem a região como um espaço da saudade, permeado de lirismos, levando-os a transporem este sentimento para as suas obras.

Praticamente iniciada e instituída pelo Movimento Tradicionalista de Recife e pela produção sociológica/antropológica de Gilberto Freyre, a interpretação do Nordeste como “região da saudade” ganhou força em vários campos artísticos ao longo do século XX. Na literatura, além dos trabalhos de Freyre e de outros pesquisadores/escritores sociais (muitos inspirados por ele), esta abordagem ficou evidente nas obras da maioria dos autores do chamado “romance de 30”, talvez a mais importante representação artística deste ideário regional. No entanto, o mesmo sentido saudosista se deu em outras áreas artísticas, como por exemplo, nas artes plásticas, na música e no teatro. Cada área desenvolveu suas particularidades, como a ênfase em sub-regiões diferentes, cronologias distintas, entre outras variações. Veremos a seguir um pouco da produção de cada uma delas através de seus respectivos artistas e obras.

3.2.2.1. A saudade no Romance de 30

Pode-se afirmar que para o “romance de trinta” a decadência da sociedade patriarcal - e sua conseqüente substituição pela sociedade urbano-industrial – foi o seu tema principal, tendo em vista que seus autores eram, na maioria, descendentes das famílias tradicionais nordestinas que passavam por um processo de certa marginalização. Este processo os levou a tentativas de aproximação com o povo, utilizando temas e formas de expressão de origem popular como forma de difundir as condições sociais pelas quais estavam vivendo na época. De uma forma geral, os autores passaram a se identificar com o sofrimento do povo e muitos deles assumiram a pretensão de ser seus porta-vozes, numa postura comumente populista, que variava entre a denúncia das condições de vida das classes populares e o louvor da tradicional dominação paternalista.

Apesar de ser um tanto controverso defender a idéia de um estilo comum para os romancistas de trinta, esta aproximação com as fontes populares estabeleceu uma comunhão de características de certa forma “regional” entre eles. Este suposto “estilo regional” buscou uma escrita próxima da fala do cotidiano, que além de ter sido uma forma de aproximação com o universo popular, serviu também como estratégia para se afastar da linguagem - considerada por esses autores - artificial, que vinha sendo desenvolvida pelos modernistas (do Sudeste). Para eles, essa busca era um esforço na tentativa de fazer a linguagem voltar a ser expressão do real, de descrever um mundo que fosse a imagem direta da realidade, onde tudo parecesse claro e que transmitisse um sentido de imediato. Uma tentativa de restabelecer um realismo - em detrimento das experimentações modernistas -, no qual se visava suprimir a distância entre coisa e significado, resgatando velhos sentidos que eram vistos como “naturais” e “essenciais”.

Esse resgate de antigos sentidos, dos velhos costumes da região, a postura de resistência frente às inovações – tanto na escrita como nas coisas da vida cotidiana -, revelam o caráter saudosista dessa produção romanesca. Sobre este assunto, Albuquerque Jr. coloca:

Embora produto do olhar moderno, estes romances são nostálgicos em relação a uma visão naturalista e realista do real, em que tudo parecia claro, fixo, estável, e todas as hierarquias e ordenações no seu lugar. O que mais temem na modernidade é o dilaceramento, o conflito em torno do próprio espaço tido, até então, como referente

natural e eterno. Não é por outro motivo que este romance tem como um dos seus temas constantes a luta pela terra, pelo poder sobre o espaço. As usinas e seu impulso expansionista, sua fome de terras, invadindo os bangüês, maculando os espaços sagrados dos antepassados, são o símbolo maior desse processo em que a terra deixa de ser repositório fixo de tradições e relações seculares de poder para se tornar uma “vil mercadoria”.¹¹⁵

Entre os assuntos abordados pela produção romanesca de trinta, destacam-se alguns “temas regionais”, tais como: a decadência da sociedade açucareira; os conflitos entre o beatismo e o cangaço; o coronelismo e seu universo (autoridade, disputa por terras, jagunços etc.); e a seca e sua iminente epopéia da retirada. Temas que já eram presentes na literatura popular, no discurso político das oligarquias, nas cantorias e desafios dos cantadores, mas que foram trabalhados pelos romancistas de uma forma que se tornaram espectros de uma essência regional.

A seca foi um tema importantíssimo, tendo em vista que foi o próprio fenômeno natural que deu origem à concepção de uma região destacada das demais outras do país. A partir dos romances, a imagem do Nordeste passou a ser pensada tomando a seca como principal paisagem. A retirada do nordestino, uma conseqüência dela, era um acontecimento que oferecia aos escritores uma verdadeira estrutura narrativa: saída de um local infernal até a chegada ao paraíso, que se materializava no litoral e, principalmente, nas terras mais ao sul. Para Albuquerque Jr.:

O romance de trinta institui uma série de imagens em torno da seca que se tornaram clássicas e produziram uma visibilidade da região à qual a produção subsequente não consegue fugir. Nordeste do fogo, da brasa, da cinza e do cinza, da galharia negra e morta, do céu transparente, da vegetação agressiva, espinhosa, onde só o mandacaru, o juazeiro e o papagaio são verdes. Nordeste das cobras, da luz que cega, da poeira, da terra gretada, das ossadas de boi espalhadas pelo chão, dos urubus, da loucura, da prostituição, dos retirantes puxando jumentos, das mulheres com trouxas na cabeça trazendo pela mão meninos magros e barrigudos nordeste da despedida dolorosa da terra, de seus animais de estimação, da antropofagia. Nordeste da miséria, da fome, da sede, da fuga para a detestada zona da cana ou para o Sul.¹¹⁶

Outro tema importante, principalmente no que se refere à criação de um “espaço da saudade”, foi o da decadência da sociedade patriarcal açucareira. A derrocada desta sociedade significou para alguns autores a perda do “paraíso infantil”. O Nordeste que foi traduzido por eles era aquele anterior as usinas, espaço onde todos trabalhavam e ninguém passava fome, onde negros e senhores conviviam

¹¹⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 114.

¹¹⁶ *Ibid.*, pág. 121.

“harmonicamente”, local que tinha feito a grandeza do Brasil através do açúcar. Tal visão da região destacou de forma positiva uma sociedade altamente hierarquizada, na qual as diferenças sociais eram encobertas pelos mecanismos paternalistas, de relações pessoais, mais determinadas pelo sentimento do que pela racionalidade. Os romances produzidos sob esta perspectiva tenderam a potencializar uma leitura amena da escravidão, escondendo seus aspectos hediondos. Eles também destacaram a arbitrariedade do emergente mundo burguês e sua exploração do assalariamento, aspectos considerados negativos e que reforçavam a defesa da velha estrutura patriarcal e escravista.

Os temas estabelecidos pelo “romance de trinta” consolidaram características regionais para o Nordeste com uma força muito grande de impregnação imagética. O sentido de uma identidade nordestina fechada atribuída a este grupo de escritores veio fortalecer a própria estratégia política dos discursos sobre a região, de pensá-la (e sua produção cultural) como uma idéia coesa e possuidora de uma essência generalizável. No entanto, é importante ressaltar que, embora tenham muitas afinidades entre si, os autores possuem diferenças na forma de interpretar a região, sendo, portanto necessário destacar diferenças no interior do próprio discurso tradicionalista para que ele não seja pensado como um discurso de simplicidade homogênea. Dentre os romancistas classificados neste grupo de escritores e que tomam o Nordeste como “região da saudade”, três nomes se destacam: José Lins do Rego, José Américo de Almeida e Rachel de Queiroz.

Se o “romance de 30” foi talvez a mais importante representação artística de um Nordeste como local da saudade, José Lins do Rego foi o escritor que encarnou mais fortemente esta interpretação. Nascido na propriedade de seu pai (Engenho Corredor) localizada no município de Pilar na Paraíba, ele passa a infância envolto pelo universo da sociedade açucareira, ambiente que o inspirou na criação dos personagens dos seus romances que constituíram o chamado “Ciclo da cana-de-açúcar”¹¹⁷.

¹¹⁷ Fazem parte do chamado “Ciclo da cana-de-açúcar” os seguintes romances: *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Bangüê* (1934), *Moleque Ricardo* (1935) e *Usina* (1936). Alguns críticos literários ainda consideram o romance *Fogo Morto* (1943) ainda pertencente a este ciclo.

Diferentemente do trabalho de Gilberto Freyre, de quem se tornou grande amigo e admirador a partir de 1923 quando terminou a Faculdade de Direito do Recife, as ficções de José Lins não são criadas a partir de uma pesquisa sociológica. São obras construídas baseadas nos relatos que ouvia nos engenhos de sua meninice, permeadas de recordações de seus primeiros anos de vida. Narrativas inspiradas pelas suas memórias de infância, nas quais a vida idílica do engenho se entrecruzava com as apreensões psicológicas que se deram desde a adolescência. Histórias que evidenciam seu sofrimento diante do dismantelamento da sociedade açucareira, seu território existencial que ruía com as transformações do país.

De uma forma geral, os livros do “Ciclo da cana-de-açúcar” descrevem um processo de destruição paralelo a um esforço de reconstrução deste território existencial. Na sua escrita, José Lins denota uma vontade de reconstruir o passado que viveu, para assim escapar do presente que vivia. Uma vontade de dar continuidade ao ambiente da gente no meio da qual foi criado, de seus antepassados. Como tem consciência da impossibilidade de tal desejo, o autor fez de sua prosa um veículo de vingança contra os que contribuíram para a dissolução das relações sociais tradicionais. Daí a presença de elementos da velha sociedade patriarcal (o engenho, o senhor) sempre vivos, opondo-se a uma nova realidade que emerge. Nova realidade que também é vingada aparecendo como responsável por infortúnios da vida como doenças, melancolia, loucuras etc.

Este confronto entre velha ordem patriarcal (no seu caso, a açucareira) versus a moderna civilização burguesa marcou significativamente a obra do escritor. Seus personagens foram criados quase como lamentos da disseminação da segunda em detrimento da primeira. Em sua maioria, são homens incapazes (e incapacitados) de transpor as fronteiras de seu (velho) mundo, com dificuldades de comunicação, perante um (novo) sistema que parece estruturado para fazê-los sofrer. Homens para os quais a realidade presente parece não existir, que vivem no mundo das recordações, enquanto assistem o seu mundo de fato diminuir, tornando-se sufocante. O embate é ainda evidenciado quando o autor deixa transparecer também nos seus personagens uma interpretação naturalista (congeneridade entre homem e meio) da vida, destacando neles a presença de uma certa “natureza humana”, com emoções

primitivas, naturais, e mesmo traços de irracionalidade que a civilização não conseguia eliminar. Para José Lins, a superficialidade da civilização é que era incapaz de traduzir a verdade do homem, sendo as máscaras burguesas o verdadeiro empecilho para se descobrir a essência do indivíduo na sua relação com o meio. Sobre este confronto, Albuquerque Jr. ainda coloca:

Na obra de José Lins, a cidade surge como o lugar do desenraizamento; lugar a partir do qual projeta o espaço nostálgico do engenho; lugar em que a miséria era maior e as injustiças mais gritantes que no engenho; em que os códigos morais tradicionais ruíam. Lugar traiçoeiro onde a lei e a disciplina vigiavam e puniam aqueles homens acostumados com os códigos lábeis e informais da sociedade patriarcal. Faltava ao pobre, na cidade, alguém que velasse por ele, que o orientasse, que o controlasse de forma paternal. A cidade era o lugar do conflito, do acirramento das contradições entre patrões e empregados, protótipo das relações capitalistas que se implantavam. Lugar onde se formavam as novas gerações de senhores, cujos valores não mais se coadunavam com aqueles que fizeram a glória das casas-grandes. José Lins atribui a este despreparo das novas gerações uma boa parcela da responsabilidade pela decadência da sociedade açucareira.¹¹⁸

Igualmente paraibano – nascido no município de Areia - e também filho de senhor de engenho (de uma família de forte influência política), José Américo de Almeida foi outro importante escritor a imprimir uma visão nostálgica para o Nordeste. No entanto, apesar de ser um homem oriundo dos canaviais da zona da mata, elegeu o sertão como espaço-modelo da região.

Através d'*A Bagaceira*, romance que o projeta para todo país, José Américo aborda o tema da retirada dos sertanejos para o brejo (zona da mata), onde iam para trabalhar na colheita da cana, expondo os conflitos que ocorriam entre eles e os brejeiros em decorrência de suas diferenças. No livro, o autor expôs sua verve naturalista pela ênfase que dá ao meio natural na construção de seus personagens. Partindo da falsa idéia da ausência de escravidão no sertão, ele mostra o sertanejo como uma classe racial superior, pois além de não ter sangue negro, é o único tipo regional capaz de vencer o problema das secas (problema natural que impedia a afirmação da sociedade nordestina).

A Bagaceira é praticamente a obra que inaugura a tradição literária do romance social nordestino, a qual estabelece a denúncia da miséria como regional e espacial (muitas vezes escondendo as responsabilidades dos homens de poder). No entanto, é

¹¹⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, págs. 134 e 135.

uma obra um tanto ambígua em relação ao Nordeste que deseja estabelecer. Nela – e também em outros romances –, José Américo tenta conciliar padrões sociais tradicionais da região com a modernização técnica da sociedade burguesa. Cria uma região não apenas como espaço da memória, mas também tocado pela história, desde que fosse mantida a estrutura social como sempre existiu. Sobre isto, Albuquerque Jr. comenta que:

Para ele, a racionalidade burguesa devia ser adotada como forma de sobrevivência e manutenção das relações sociais e de poder. Conciliar o tradicional com o moderno era o único caminho para evitar uma ruptura mais radical com o passado. O Nordeste devia se modernizar sem perder o seu caráter, leia-se, sem ter modificadas as suas relações de dominação. Uma modernização vinda de cima, feita por uma vanguarda bovarista capaz de conciliar as vantagens da técnica, com os laços paternalistas que evitassem a emergência do conflito social mais explicitado.¹¹⁹

Rachel de Queiroz é outra importante escritora que imprimiu em suas narrativas uma perspectiva nostálgica para o Nordeste. Apesar de ter nascida em Fortaleza, Ceará, é oriunda de famílias tradicionais sertanejas (dos municípios de Quixadá e Beberibe). Foi, juntamente com Jorge Amado, dos primeiros romancistas a expor a questão social e a revolução como assuntos literários. Mas, diferente do escritor de *Capitães de areia*, ela associa esses temas a uma representação tradicionalista da sociedade, evocando-os em nome de um passado que se diluía.

A autora publicou aos 20 anos a sua obra de maior repercussão nacional, o romance *O Quinze*. Nele relata o drama de seus personagens, e dos sertanejos em geral, decorrente da seca de 1915. O fenômeno natural é visto na obra como uma fatalidade que desordena o cotidiano da sociedade sertaneja, causando a desintegração das relações tradicionais de produção e de poder, e também desencadeando a dissolução dos códigos sociais e morais. Sendo assim, na perspectiva de Queiroz a seca funcionava como uma espécie de causa substituta para justificar todo o processo de decadência que já vinha se desenrolando nas velhas sociedades tradicionais nordestinas, independente do fenômeno.

Sua escrita revela um traço naturalista, pois parece procurar o homem “natural”, selvagem, isento de controles e restrições sociais. Como escritora e militante política

¹¹⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 139.

de esquerda¹²⁰, Rachel de Queiroz desejava uma mudança social que conduzisse o homem na sua “verdade”, livrando-o da ação nociva da civilização. Pode-se considerar que a sua utopia se inspirava na idéia de um ordenamento da natureza e que, por isso, a ordem social deveria estar mais de acordo com a “natureza humana”. Diante dessa característica, sua leitura da revolução se colocava mais próxima de uma reação romântica às artificialidades da sociedade moderna do que de uma transformação completa do seu mundo que, no fundo, lamentava estar se exaurindo. Para Albuquerque Jr.:

Raquel trabalha com uma imagem idealizada do homem do sertão nordestino, o mito do sertanejo, ao mesmo tempo em que fala de ação e valentia, fala de reação ao urbano, às modificações tecnológicas, fazendo da denúncia das transformações sociais, trazidas pelo capitalismo e sua ética mercantil, o ponto de partida para a utopia de uma sociedade nova que, no entanto, resgatasse a pureza, os vínculos comunitários e paternalistas da sociedade tradicional. O seu socialismo se aproxima mais de uma visão paternalista de fundo cristão e exprime a revolta de uma filha de famílias tradicionais da região, que vê a vida dos seus degradada pelo avanço das relações mercantis e pelo predomínio das cidades. Seus personagens são subversivos à medida que contestam a ordem capitalista, mas a sua visão de sociedade futura mistura-se com uma enorme saudade de um sertão onde existia “liberdade”, “pureza”, “sinceridade”, “autenticidade”. Seus personagens se debatem mais contra o social do que pela mudança social. São seres sempre em busca desta verdade irredutível do homem contra as “mentiras” e o “artifício” do mundo moderno.¹²¹

Diante seus posicionamentos e incursão política - e mesmo suas críticas a certos funcionamentos opressores da sociedade patriarcal – e também da sua idealização da sociedade sertaneja naturalmente generosa, Raquel de Queiroz se coloca numa posição ambígua. Apesar de contribuir na sedimentação do Nordeste como tradição, como espaço da saudade, através da valorização da natureza, do sertão e do sertanejo, a escritora revelou também a região como local de uma possível revolução social, como um território antiburguês e plausível potência de uma transformação social no país mediante as injustiças e misérias que nele ocorre. Posição esta última que foi tomada mais claramente por outros escritores e artistas conforme veremos mais adiante.

¹²⁰ Ajudou a fundar o Partido Comunista do Ceará em 1931, mas deixou a legenda logo no ano seguinte.

¹²¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 142.

3.2.2.2. A pintura regional

Nas artes plásticas, o regionalismo tradicionalista nordestino foi expresso principalmente através da materialização em formas visuais das imagens produzidas na literatura - tanto pelas obras de ficção, como pela sociologia/antropologia freyriana. A pintura nordestina feita na época congelou imagens locais, instituindo-as como representações típicas da região com tal força que, como pôde ser visto posteriormente, elas tiveram (e ainda têm) influências nas produções cinematográficas e televisivas realizadas no país a partir da segunda metade do século XX. De uma forma geral, os quadros carregam imagens sintéticas, simbólicas e arquetípicas, que remetem constantemente a uma suposta essência regional. As paisagens do Nordeste são temas recorrentes nas telas, nas quais são enfatizadas as presenças do sol, da luz, da tropicalidade peculiar. E é através delas que Gilberto Freyre tenta estabelecer certos critérios para a produção da pintura regionalista e tradicionalista:

de paisagens de tons ocres ou de exuberância tropical que não se coadunaria nem com os cinzentos acadêmicos, nem com as cores carnavalescamente brilhantes do “impressionismo”. Para ele (Gilberto Freyre), até então a pintura tinha passado ao largo dessa paisagem regional, com seus contrastes de verticalidades – as palmeiras, os coqueiros, os mamoeiros – e de volúpias rasteiras – o cajueiro do mangue, a jitirana. Uma paisagem animada de muitos verdes, vermelhos, roxos e amarelos. Uma “paisagem que parece ter alguma coisa de histórico, de eclesiástico e cívico”. Uma pintura que devia se voltar, principalmente, para as cenas de engenhos, de negros trabalhando no meio daquela fábrica de aquedutos de pau ou trazendo carros de boi cheios de cana madura. Figuras de senhores de engenho, danças de negros, flagrantes de chamegos em que se prolongavam os gestos de se semear e plantar cana.¹²²

Os pressupostos da pintura regionalista para Freyre eram evocações nítidas da civilização açucareira, a qual oferecia um rico material imagético capaz de romper com a submissão colonial de reverenciar mitos gregos e romanos. Freyre desejava uma pintura cúmplice do seu esforço de salvar formas e figuras humanas e sociais que desapareciam em meio as transformações pelas quais passavam o país. Entre os nomes que se destacaram como representantes legítimos deste ideal de pintura estão, entre outros, os dos pintores Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres.

¹²² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, págs. 146 e 147.

O primeiro retratou a sociedade açucareira de forma poética, lírica, através de uma visão idílica das relações sociais, ignorando os conflitos entre os grupos que a compunham. Pela harmonia das linhas, formas e cores, sua pintura propôs uma suposta semelhança em relação ao próprio espaço social que retratou:

uma pintura feita por meio da colagem expressionista de cenas regionais, fragmentos imagéticos do cotidiano da vida rural, aliadas a imagens históricas que são como que coladas, justapostas, formando “paisagens” onde o espaço surge como produto de um encontro não conflitivo entre temporalidades... ..Uma imagética escravista e patriarcal, na qual o mundo é desigual, mas sem conflito, em que há trabalho escravo belo plasticamente, a exploração sexual do negro se torna idílio de fim de tarde. Uma pintura que cria a imagem de um espaço multirracial, multicolorido, e os contrastes se harmonizam em cores líricas e sensuais... ..Uma paisagem fruto de sonhos, de sublimações, de seqüestros da história, do passar do tempo, das transformações sociais.¹²³

O segundo destacou em seus trabalhos a relação entre o homem e a natureza, enfatizando os estragos que, segundo o próprio pintor, a civilização causava nesta interação. Para Lula Cardoso Ayres, o homem que tinha dominado os trópicos pelo amor e pela simbiose com a região, passou a se distanciar desses espaços por causa do predomínio da técnica e das relações artificiais estabelecidas pelo mundo moderno. Neste primeiro momento regionalista, seus quadros tinham características expressionistas, retratavam paisagens e tipos (homens, mulheres e crianças) na intimidade de seus cotidianos de trabalho e das festas. Suas pinturas também abordaram o folclore da região, do qual se apropriou de temas e do realismo mágico das manifestações populares. Em seus quadros é freqüente a humanização de animais e da natureza, sendo ainda constante a presença dos “mal-assombrados”, que habitualmente aparecem nos desenhos ao lado dos objetos retratados da casa-grande, como que estivessem denunciando a morte da velha sociedade patriarcal.

3.2.2.3. O baião saudoso

Na música, a interpretação do Nordeste como espaço da saudade teve particularidades que destoaram significativamente das outras artes, porém sem escapar do sentimento da perda, da visão de um passado idílico da região. Entre estas particularidades duas se destacam: a primeira temporal, pois a “saudosa” música

¹²³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, págs. 147 e 149.

nordestina teve sua eclosão nos anos 40 (década posterior a significativa produção romanesca), fato em grande parte decorrente do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no país; a segunda autoral, tendo em vista que ela será obra de um único artista de grande relevo e - fato inédito - de origem pobre: Luiz Gonzaga.

Alguns acontecimentos importantes marcaram a vida social e cultural do país na década de 40. Em relação ao Nordeste, um fato que se destacou foi o êxodo de milhares de homens pobres, de origem rural, obrigados a largarem seus locais de nascimento rumo ao Sudeste - desterrados em busca de empregos no pujante parque industrial que, desde a primeira guerra, vinha se desenvolvendo nesta região. Além do estímulo propiciado pelo mercado de trabalho numa região mais rica, outros fatores como a melhoria dos transportes e dos meios de comunicação contribuíram no incentivo para a emigração nordestina. Em relação a este último fator, o desenvolvimento dos correios, dos jornais de circulação nacional e, principalmente, o estabelecimento do rádio como o mais importante veículo de comunicação de massa, contribuíram significativamente na propaganda das oportunidades do Sudeste (divulgadas e estimuladas pelos governos e instituições interessadas por esta migração) e com a própria política de integração nacional defendida pelo governo federal. Sobre a relação entre este último meio de comunicação e a situação histórica daquele instante no país, Albuquerque Jr. coloca que:

O rádio, por ser o veículo de comunicação de massas neste momento, será pensado como o veículo capaz de produzir não só esta integração nacional, com o encurtamento das distâncias e diferenças entre suas regiões, mas também como capaz de produzir e divulgar esta cultura nacional. Embora financeiramente liberado da tutela do Estado desde a década de trinta, tornando-se um veículo de fato comercial, sustentado pela propaganda, o rádio será tutelado, inclusive pela censura, para se engajar nesta política nacionalista e populista, partida do Estado. O rádio, ao mesmo tempo em que é estimulado a falar do país, revela a sua diversidade cultural. Estações em pólos de atração para manifestações artísticas e em especial musicais de várias áreas do país. É nelas que nasce, concentra-se e se dispersa o que vai se chamar de Música Popular Brasileira. A música que até então se diferenciava da canção, era considerada apenas a de caráter erudito. A música produzida pelas camadas populares, no entanto, adquire nova importância num momento em que a preocupação com o nacional e com o popular passa a redefinir toda a produção cultural e artística.¹²⁴

É nesta confluência do êxodo de nordestinos rumo ao Sudeste, do aumento do poder de comunicação do rádio e da valorização do nacional-popular que surge o

¹²⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, págs. 152 e 153.

nome de Luiz Gonzaga como o grande representante da música nordestina. Nascido no município de Exu, sertão pernambucano, filho de camponeses pobres migrados para o Rio de Janeiro, Gonzaga tornou-se conhecido como o “Rei do Baião”¹²⁵ - ritmo que por conta de seu talento foi o de maior sucesso no país até o ano de 1954.

Inicialmente sua música visava atingir, sobretudo, os nordestinos radicados no Sudeste (a própria história familiar o fez uma legítima representação). Assim, para que suas canções tivessem uma maior penetração nesta colônia de migrantes, ele conseguiu realizar programas nas principais rádios do país, como a Rádio Record (São Paulo) e a Rádio Nacional do Rio (na qual apresentava o programa *No Mundo do Baião*). Além de fazer uso dos veículos de comunicação de massa, e sendo um artista de grande visão comercial para o seu trabalho, Luiz Gonzaga desenvolveu relações com instituições e grupos da sociedade como, por exemplo, uma estreita ligação com a Igreja no Nordeste (ele era bastante cristão), e também com as oligarquias tradicionais, o que sem dúvidas tolheu uma postura mais crítica de seu trabalho, assim como influenciou na interpretação da região que projetou nas suas músicas.¹²⁶

No trabalho de Gonzaga, o Nordeste é o espaço descrito na grande maioria das composições, e nele o sertão é o lugar por excelência. Na sua música, o sertão aparece acompanhado com seus temas e imagens já cristalizados no imaginário comum sobre esta geografia: a seca, as retiradas, a devoção aos santos, o Padre Cícero, o cangaço, a valentia popular etc. O Nordeste sertanejo do artista é sempre representado pelo povo sofrido, simples, resignado, devoto e capaz de grandes sacrifícios: “Nordeste de homens que vivem sujeitos à natureza, a seus ciclos, quase animalizados em alguns momentos, mas em outros, capazes de produzir uma rica cultura.”¹²⁷

Tomando o sertão como espaço-temático e estando afastado dele, a saudade se tornou, quase que inevitavelmente, assunto recorrente nas músicas de Gonzaga. Saudade que se expande do lugar, da terra, do roçado, até a família, aos amores, aos

¹²⁵ “Baião” é originalmente título de uma de suas canções do ano de 1946.

¹²⁶ É importante chamar aqui a atenção, porém, de que Luiz Gonzaga não era letrista de suas próprias composições, embora muitas vezes também participasse delas como parceiro, e que seu trabalho não possui uma unidade coerente no que diz respeito a uma postura política.

¹²⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 160.

animais de estimação. Saudades no plural. Saudades que fazem o Nordeste-sertão parecer sempre um local do passado, vivenciado apenas na memória. Um Nordeste-sertão mítico, local para onde sempre se pretende voltar, pois tudo parece (ou se deseja) estar mantido como antes. Um espaço sem história, livre da modernidade e inimigo das mudanças, mas – preferencialmente – preso ao tempo cíclico da natureza, em sua alternância de secas e períodos chuvosos.

A obra de Luiz Gonzaga reforçou a idéia de um Nordeste como local à parte do país, fortaleceu a percepção da região como uma homogeneidade sempre imaginada em oposição às outras (principalmente a Sudeste). Segundo Albuquerque Jr.:

Gonzaga foi, pois, o artista que, por meio de suas canções, instituiu o Nordeste como um espaço da saudade. Embora não aquele Nordeste com saudade da escravidão, do engenho, das casas-grandes; mas o Nordeste da saudade do sertão, de sua terra, de seu lugar. Saudade de seus cheiros, seus ritmos, suas festas, suas alegrias, suas sensações corporais. Saudade de migrante ou de homem de cidade, em relação a um espaço idílico onde homem e natureza ainda não se separaram; onde as relações comunitárias ainda estão preservadas, onde a ordem patriarcal ainda está garantida. Um Nordeste de hierarquias conhecidas e preservadas, mas também o Nordeste da seca, das retiradas, da súplica ao Estado e às autoridades por proteção e socorro. Um Nordeste humilde, simples, resignado, fatalista, pedinte. E, ao mesmo tempo, um Nordeste de grande “personalidade cultural”. Um lugar que quer conquistar um lugar para sua cultura em nível nacional, que quer mostrar para o governo e para os do Sul que existe, que tem valor, que é viável. O espaço da cultura brasileira contra as estrangeirices do Sul.¹²⁸

3.2.2.4. O teatro sertanejo

Ainda nesta perspectiva do Nordeste como “espaço da saudade”, podemos encontrar algumas características semelhantes em relação a música no universo das artes cênicas. Além de cronologicamente posterior a produção literária (no caso aqui só se deu na década de 50), para o teatro nordestino o sertão também será o seu grande “palco”. E tal como a música, graças a basicamente um só nome de maior relevo: Ariano Suassuna.

O Nordeste já possuía (e possui) uma rica tradição de folguedos cênicos¹²⁹. No entanto, a região só se torna tema de peças teatrais de grande repercussão a partir da década de 50, devido ao sucesso do espetáculo o *Auto da Compadecida*, que ganhou o prêmio da Associação Brasileira dos Críticos Teatrais (1955) e que teve prestigiada

¹²⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 164.

¹²⁹ Ver os exemplos do bumba-meu-boi, cavalo-marinho, pastoril, entre outros autos.

encenação no Primeiro Festival de Amadores Nacionais realizado no Rio de Janeiro (1957). A passagem do espetáculo pelo Rio foi, inclusive, considerada um marco para o teatro nacional e popular, pois era uma resposta a demanda do ideário nacional-popular que desejava uma representação com aquelas características para as artes cênicas. Graças ao universo veiculado pelo *Auto*, que resgatou vários tipos de encenações populares e cancioneiros tradicionais nordestinos, Suassuna passou a ser considerado como uma espécie de fundador do teatro nacional e popular do país.

Para além do *Auto*, a obra de Ariano assume o Nordeste como uma região feudal, medieval, contrária aos desenvolvimentismos do Sudeste, visto como a representação capitalista do país. Uma obra – e um Nordeste - cujos cenários são praticamente todos no sertão (paisagem que lhe é bastante conhecida, pois sua família tem origem sertaneja, tendo ele mesmo vivido alguns anos no município de Taperoá, sertão do Estado da Paraíba). Cenários compostos pela caatinga e pelas pequenas cidades empoeiradas, nas quais a única construção de relevo é a igreja e as únicas autoridades são o coronel, o padre, o delegado e o juiz.

O sertão de Ariano é descrito como um espaço sagrado, místico, parecido com a sociedade de corte e cavalaria ibérica. Terra dos profetas, dos peregrinos, das bandeiras, das insígnias e dos brasões (heráldica). Espaço religioso onde todos os homens são iguais perante a Deus. Igualdade não em relação às condições materiais da vida aqui na terra, pois a existência está sempre condenada a ser imperfeita, sendo justamente a igualdade divina o que mantém a esperança e a resignação diante das piores condições: o sertão se apresenta como um local e um povo em busca de misericórdia. É esta visão de um mundo sacralizado que Ariano opõe ao espírito burguês e moderno, que desautoriza Deus da explicação das coisas. Uma visão que bate de frente com a sociedade moderna, na qual, segundo ele, tudo é máscara, interesse, artifício, mentira e tudo é desprovido de verdades eternas. Ariano mitifica a sociedade sertaneja e seus homens, fazendo de sua obra um monumento a dominação e a ordem da sociedade patriarcal da região.

Seu trabalho é montado nas tradições populares e ibéricas, mesclando-as com elementos do teatro clássico grego e romano. Seu grande desafio foi criar um teatro como expressão do “ethos” do povo, do “gênio de sua raça”, distanciando-se das artes

cênicas de perfil mais intimista e do drama psicológico burguês - para ele o teatro moderno pouco tinha a oferecer ao universo barroco do sertão. Na sua visão, era justamente no teatro ibérico e na literatura de cordel que estavam as fontes genuínas para a criação de um Nordeste ingênuo, singelo, de personagens primários com linguagem rude e pitoresca, que debochavam a sociedade moderna. Um Nordeste sertanejo no qual o riso e o ridículo funcionavam como mecanismos de controle social, de moralização e até de educação cristã – o uso da zombaria e do carnavalesco não se dá apenas como inversão da ordem, mas como instante de elaboração de uma certa ordem. Ao comentar a obra do autor, Albuquerque Jr. coloca:

Ariano não vê a linguagem como código neutro com que trabalham os realistas. Ele participa como um dos inventores do Nordeste como espaço da saudade e da tradição, mas o assume como um trabalho ficcional, e não como um trabalho documental, como haviam feito os tradicionalistas do romance de trinta e da sociologia. Este aspecto é eminentemente moderno em seu teatro, embora renegue a modernidade burguesa do teatro. Seu Nordeste popular, medievalizado, se junta àquela produção sociológica e literária anterior, bem como à pintura regionalista e tradicionalista e à música de Luiz Gonzaga, na invenção, reinvenção e atualização da série de temas, conceitos, imagens, enunciados e estratégias que instituem o Nordeste como o espaço oposto ao moderno, ao burguês, ao urbano, ao industrial. Nordeste sem espaço público, sem dessacralização da natureza, sem separação radical entre homens e coisas. Nordeste saudoso, de um passado mítico, idílico, de pureza, ingenuidade, glórias, fausto. Este Nordeste, “pelo direito”, é espaço com saudade de uma dominação tradicional, de códigos sociais e de valores patriarcais. Nordeste que reage ao presente, à sociedade capitalista, como motivo de todos os seus males, atrasos, misérias e injustiças, e que sonha com um volta ao passado. Um Nordeste contra a história e a favor da memória. Nordeste, sofisticada maquinaria imagético-discursiva voltada para a conservação, para a reação ao novo.¹³⁰

3.3. O Nordeste da revolta

Se, como acabamos de ver, as primeiras formações discursivas acerca do Nordeste tomaram a região através do apego ao passado e a tradição, lendo-a como um território da saudade, a partir da década de trinta uma outra perspectiva começa a surgir no ambiente da cultura e das artes nordestinas. Esta nova visão trouxe como diferença primordial uma outra forma de encarar a história: não a ignora nem a bloqueia mais, e sim tem a pretensão de construí-la. E é mediante esta vontade de fazer história que um outro Nordeste passou a ser esboçado:

Um Nordeste que olhava sem saudade para a casa-grande, que sentia o mesmo desconforto com o presente, mas que também virava as costas para o passado, para

¹³⁰ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 172.

olhar em direção ao futuro. Um Nordeste construído como espaço das utopias, como lugar do sonho com um novo amanhã, como território da revolta contra a miséria e as injustiças. Um lugar onde a preocupação com a nação e com a região se encontrava com a preocupação com o “povo”, com os trabalhadores e com os operários. Um espaço não mais preocupado com a memória, mas com o “fazer história”. Um espaço conflituoso, atravessado pelas lutas sociais, “pela busca do poder”. Um espaço fragmentado, em busca de uma nova totalização, de um novo encontro com a universalidade. Um Nordeste não mais assentado na tradição e na continuação, mas sim na revolução e na ruptura. Um espaço em busca de uma nova identidade cultural e política, cuja essência só uma “estética revolucionária” seria capaz de expressar. Nordeste, território de um futuro a ser criado não apenas pelas artes da política, mas também pela política das artes.¹³¹

Além do crescimento urbano (e concomitante a ele) que já se fazia notar em algumas cidades nordestinas e o conseqüente crescimento da classe média, para Durval Albuquerque Jr. um pensamento teve influência crucial na eclosão e no desenvolvimento deste “outro” Nordeste: o pensamento marxista.

O marxismo foi instituído no Brasil por militantes vinculados ao movimento operário e, em seguida, por intelectuais ligados ao Partido Comunista (PCB) – na universidade ele se estabelece tardiamente, e mesmo tendo inspirado já na década de 30 alguns trabalhos na área de história e de sociologia, foi somente nos anos 40 que passou a integrar sistematicamente o universo acadêmico. No Nordeste, o tom messiânico do paradigma marxista respondeu aos anseios ideológicos tanto de uma classe média em formação e insegura, quanto das gerações seguintes da velha elite tradicionalista patriarcal (de grandes latifundiários, donos de engenho e usinas etc), estirpe que já estava sem influência na vida política do país e sendo jogada para esta mesma classe média debutante. Para alguns descendentes desta elite, a opção revolucionária - diferente da negação do presente e da criação de um passado idílico como ocorrera outrora - foi uma maneira de tentar estabelecer um novo território no futuro, um território que pudesse tomar o lugar do desconforto pelo qual passavam naquele momento. Sendo assim, o marxismo surge então como uma doutrina que os salvariam das transformações trazidas pela modernidade, como um messianismo oriundo da vontade de retomar a identidade que se diluía. Sobre isto, Albuquerque Jr. coloca:

Assim como a negação do presente pode ser feita por uma volta ao passado, como ocorreu com os tradicionalistas, ela pode se dar também por uma busca de antecipar

¹³¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, págs. 183 e 184.

o futuro, de construí-lo, a partir do presente, de fazê-lo viver no presente... ...Os intelectuais de esquerda, ao tematizar o Nordeste, encontrar-se-ão com os tradicionalistas, exatamente pela negação da modernidade, entendida como sociedade burguesa; pela negação do capitalismo, da sociabilidade e sensibilidade modernas, ao sonhar com a fundação de uma nova “sociedade comunitária” no futuro e com o fim do dilaceramento das identidades e da separação entre homem e natureza. A geração dos anos vinte e seguinte vive suspensa entre duas sociabilidades, acredita numa transformação eminente do mundo, seja em que direção for. É um momento de intenso sentimento de mudança e da necessidade de antecipar a elas, tentando dirigi-las num determinado sentido. A angústia de prever um sentido único para a história deixa claro o próprio medo que o seu aceleração provoca.¹³²

No ambiente das artes e da cultura, o marxismo (que já dava suas caras no país de forma institucionalizada desde a década de vinte¹³³, sendo divulgado como teoria e método de interpretação da realidade) a partir dos anos 30 passou a influenciar os trabalhos através dos ecos que aqui chegavam do chamado realismo socialista¹³⁴. Em relação à produção cultural e artística nordestina, a influência marxista alterou a interpretação textual e imagética da região, que passou a ser pensada estrategicamente para denunciar a miserável condição de vida das classes populares e as injustiças sociais a que elas estavam sujeitadas. Foi através das sofríveis condições da realidade popular que escritores e artistas se inspiravam para a elaboração de trabalhos que descortinassem um futuro próspero, uma utopia.

Paralelos e interagindo com o advento do pensamento marxista no país, alguns fatores contribuíram para esta nova leitura do Nordeste, tais como: as publicações de obras relevantes de caráter social, a transferência da questão do nacional-popular do Estado para instituições da sociedade civil e também a força de expressão de alguns artistas.

Se para todo Brasil as obras *Evolução Política do Brasil e Formação do Brasil Contemporâneo*, ambas de Caio Prado Júnior - intelectual vinculado ao Partido

¹³² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, págs. 184 e 185.

¹³³ A fundação do PCB data de março de 1922.

¹³⁴ Estabelecido pelo Ministro da Cultura da URSS Zdanov, e pelo escritor Máximo Gorki, o realismo socialista pregava uma arte que se opusesse ao pessimismo e à decadência associados à cultura burguesa. Em seu discurso no I Congresso pan-unionista de escritores, Gorki proclamou que o “realismo socialista afirma a existência como atividade, como criação”, e esta inversão - é a própria existência que cria, não a arte - provavelmente pretende justificar uma arte não-criativa, que se quer fiel à realidade. No plano formal, a regra era a fórmula real-naturalista do século XIX; no plano temático, personagens populares que encarnassem os valores positivos da nova sociedade soviética. In: <http://www.escolanacionaldeteatro.com.br/artigo30.htm>; http://educaterra.terra.com.br/literatura/romancede30/romancede30_3.htm .

Comunista -, tiveram grande repercussão e importância na divulgação de uma interpretação marxista do país, para o Nordeste dois livros, também influenciados pelo mesmo paradigma, foram cruciais na construção de uma nova perspectiva para a região: *O Outro Nordeste* e *Geografia da Fome*. O primeiro, publicado em 1937 pelo polígrafo e professor Djacir Menezes, chama a atenção para a fome e a miséria na região não apenas como tema sociológico, mas também como tema artístico. Na obra o autor além de denunciar as desigualdades existentes entre o Sul-Sudeste e o Nordeste, relata as diferenças internas desta última região, destacando a importância da “civilização do couro” no sertão em detrimento da zona da mata. O segundo, escrito pelo médico pernambucano Josué de Castro¹³⁵ e publicado no ano de 1946, faz um mapeamento do Brasil a partir de suas características alimentares, deixando clara a trágica situação da fome no país. No trabalho, o autor argumenta que a existência desta não poderia mais ser atribuída a fenômenos naturais, mas a sistemas econômicos e sociais que poderiam ser transformados para o benefício da população. Josué apresenta a miséria e o subdesenvolvimento no Nordeste, classificando os tipos de fome existente em suas sub-regiões: o sertão, caracterizado pelas secas periódicas, é marcado pela existência da fome epidêmica que leva os habitantes ao limite da inanição; já a região da zona da mata sofre com a fome endêmica, permanente, cuja responsabilidade, segundo o autor, deve-se muito a monocultura da cana-de-açúcar que impede a disseminação de uma agricultura diversificada.

Em relação à questão do nacional-popular, com o fim do Estado Novo (1937-45) e a conseqüente redemocratização do país, este ideário cultural deixa de ser gerido pelos intelectuais que estavam a serviço da ditadura de Vargas e passa a ser assumido pelos setores da crescente classe média simpatizantes da esquerda. Segundo Albuquerque Jr.:

Com o fim do centralismo estadonovista, serão instituições da sociedade civil, como o Partido Comunista, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), os Movimentos de Cultura Popular (MCP), os Centros Populares de Cultura (CPC), ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE), bem como a outros movimentos culturais no teatro,

¹³⁵ Médico e professor universitário, Josué de Castro chegou a ser embaixador do país em Genebra entre os anos 1962-64. Ficou mais conhecido por sua obra de cunho humanista e político, como o próprio *Geografia da Fome* que se tornou um clássico para os estudos sociais. Foi uma referência para o movimento Mangue, conforme veremos adiante.

no cinema, na poesia, na literatura e na música que deverão continuar o trabalho de produção cultural em torno da questão nacional e popular.¹³⁶

Para o autor, quando a questão do nacional-popular se encontra com o marxismo no Brasil, ela começa a conviver e a ser refletida a partir do tema da revolução. No entanto, a questão foi pensada dentro de um conceito de revolução um tanto paradoxal ao modelo marxista – que tem como princípio a expansão internacional -, preso nos limites da nação (do nacional) e sem tomar a luta de classes como princípio, mas sim a defesa do espaço nacional contra o imperialismo. Ainda de acordo com Albuquerque Jr., os intelectuais de esquerda não conseguiam conceber a revolução sem a nação e tomavam uma postura justamente contrária, pensando-a como um mecanismo de defesa, de libertação da pátria. Desta forma, a idéia de revolução também passou a ser a de resistência frente às transformações culturais trazidas pela internacionalização dos fluxos do capital e pela cultura de massas, características da sociedade burguesa que vinha se firmando no país (“por estanhos caminhos, os ‘revolucionários’ se encontravam com os ‘tradicionalistas’”¹³⁷).

Diante deste panorama, a própria concepção de cultura popular foi refeita pelo discurso nacional-popular. A idéia passou a ser a de que para que a cultura popular representasse realmente o interesse do povo, ela precisava de uma postura revolucionária frente à condição social desfavorável da grande maioria da população brasileira. Assim sendo, a cultura popular passou a significar cultura não alienada, expressões da criatividade do povo que tinham necessariamente que discutir questões referentes ao poder e a política. No entanto, o que ocorreu mediante esta perspectiva foi que a cultura popular se tornou cada vez mais a cultura das classes médias, estrato social que andava descontente com sua situação no país. Sobre isto, Albuquerque Jr. coloca que:

O crescimento numérico deste grupo social, notadamente a partir do crescimento dos setores ligados às profissões liberais e serviços, nas grandes cidades, torna esta classe não apenas uma das principais consumidoras de artefatos e manifestações culturais do país, mas também uma das principais participantes deste movimento cultural, em que o popular e o povo parecem, cada vez mais, ser composto dos estratos médios e burgueses.¹³⁸

¹³⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 189.

¹³⁷ *Ibid.*, pág. 189.

¹³⁸ *Ibid.*, pág. 189.

Resultado (também) do desenvolvimento e o estabelecimento das classes médias, a interpretação do Nordeste como o território da revolta recebeu ainda o reforço do crescimento das instituições acadêmicas brasileiras, compostas boa parte por integrantes deste mesmo estrato social. Neste momento, se instituem no país as vozes dos intelectuais urbanos, resultado de um “olhar civilizado”, contrapondo-se a tradição rural e arcaica. Mas é necessário considerar aqui que nem todos estes intelectuais urbanos viam o marxismo como a única saída para o Brasil. Diferente dos que tomavam a revolução como caminho para um novo mundo socialista, alguns enxergavam no “approach” revolucionário a oportunidade do estabelecimento da sociedade burguesa. O que interessava tanto para aqueles de perfil marxista quanto para o que se posicionavam mais à direita, no entanto, era efetivar um país com traços urbanos e industriais, um país civilizado para se sobrepor a histórica barbárie responsável por seu atraso. Uns e outros acreditavam que o desenvolvimento da nação passava pela difusão das relações burguesas, pela integração dos velhos funcionamentos ao mercado e ao poder burguês, seja para conservá-lo ou para revolucioná-lo num instante futuro.

Entre os trabalhos artístico-culturais que ajudaram a constituir esta leitura do Nordeste como espaço da revolução se destacaram os romances de Graciliano Ramos e Jorge Amado, a poesia de João Cabral de Melo Neto, a pintura de cunho social desenvolvida nos anos quarenta (cujos expoentes foram Cândido Portinari e Di Cavalcanti) e o Cinema Novo, que surge entre o final dos anos cinqüenta e começo dos sessenta, tendo o cineasta Glauber Rocha como sua grande representação. Veremos adiante, um pouco das características de cada uma destas produções, que foram transformadas em cânones da cultura brasileira e que ajudaram significativamente a estruturar a rede imagético-discursiva da região.

3.3.1. Romance e revolução

Como foi dito acima, essa outra perspectiva de interpretação do Nordeste começou a surgir na década de trinta. E se ela tem um início temporal diagnosticado, o mesmo se pode dizer em relação a sua área: a literatura. Foi com os romances de Jorge Amado e Graciliano Ramos que a visão revolucionária sobre a região começou

a ganhar corpo. Filhos da decadente elite rural nordestina, fato que faz com que, vez ou outra, deixem passar em seus escritos uma certa nostalgia do passado patriarcal, os dois foram militantes do Partido Comunista e fizeram de suas obras instrumentos de crítica da sociedade burguesa e de instauração de uma nova ordem social. Antes de comentar a obra de cada um, é necessário atentar para o momento político do país e perceber como a literatura estava nele inserida. Para Albuquerque Jr.:

A década de trinta é um momento de intensa disputa entre os diferentes projetos ideológicos e intelectuais para o país, momento em que as organizações e instituições como a Ação Integralista Brasileira, o Partido Comunista, a Aliança Nacional Libertadora, a Igreja, o Estado e seus ideólogos travam uma intensa batalha em torno da atribuição de um novo sentido à história do país, à nação e ao seu povo. Nesse momento a literatura se converte num meio de luta importante, para se impor como uma visão e como uma fala sobre o real, oferecer uma interpretação e uma linguagem para o país e produzir subjetividades coletivas, afinadas com os objetivos estratégicos traçados por cada micropoder. O romance social, influenciado não só pelo modernismo, mas sofrendo ecos do realismo socialista, serve aos artistas como veículo de enfrentamento da ordem existente, ordem que solapava a própria aura que envolvia o artista e a obra de arte, que envolvia o escritor e o romance.¹³⁹

Desta forma, o romance nordestino de trinta tomou o realismo e a função social como imperativo fazendo da literatura um instrumento de ação política. E isto num instante em que o desenvolvimento da imprensa e o crescimento dos meios de difusão no país aumentavam todos os tipos de publicações (jornais, revistas etc.).

No que se refere às características dos romances que “lêem” o Nordeste “revoltado”, pode-se dizer que eles pretenderam expor a região como a maior vítima da evolução da sociedade capitalista brasileira. Em geral, eles desejavam desmascarar uma realidade que era atenuada pelos discursos da classe dominante. Descreviam as misérias as quais estavam sujeitas as vidas dos pobres nordestinos, a fim de produzir perturbações na cabeça do leitor (para que este pudesse ter acesso à desgraça alheia). Eram retratos respeitáveis dos tormentos que assolavam a região, e que muitas vezes assumiam um teor reivindicatório e panfletário com o intuito de chamar a atenção da nação para sua responsabilidade com o povo daquele lugar¹⁴⁰. Ainda sobre os aspectos destas obras, Albuquerque Jr. coloca que:

¹³⁹ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 208.

¹⁴⁰No livro de Albuquerque Jr., o autor destaca uma polêmica crítica em torno desses romances e que diz respeito ao jogo de poder entre forças regionais. Para o poeta e crítico paulista Sérgio Milliet, os romances nordestinos transmitiam um olhar parcial da realidade, pelo fato de só exporem morte e desgraça, resultado de um romantismo exagerado. Já para Ademar Vidal e outros críticos nordestinos, a realidade do Nordeste era muito mais dramática do que aquelas retratadas nessas obras.

O Nordeste destes romances é o Nordeste artesanal, no qual o industrial é visto como dramático e feio. Um Nordeste mais dos marginais, dos malandros, dos trabalhadores informais e autônomos. Um Nordeste da fuga do trabalho rotineiro e da disciplina industrial. São obras que decantam a resistência à disciplina capitalista, fato que é paradoxal para autores que esperam a constituição de uma classe operária com disciplina revolucionária, para fazer a transformação radical da sociedade. A escravidão da fábrica encontra sempre seu contraponto no idílio do trabalho em contato direto com a natureza e em luta com suas forças. Resiste-se ao artificial e à dessacralização da natureza. Os personagens parecem sempre reivindicar o direito de viverem livres na miséria, em contato direto com a rua tradicional e o interior onde estava a alma do país. A cidade cosmopolita aparece como a negação de uma sensibilidade e de uma sociabilidade brasileiras, vistas como afetivas, comunitárias, pessoalizadas, místicas. Isto denuncia a própria dificuldade dos autores de romperem com uma sensibilidade naturalista e conviverem com a modernidade.¹⁴¹

3.3.1.1. O romance baiano de Jorge Amado

Filho de um fazendeiro plantador de cacau, Jorge Amado nasceu na fazenda Auricídia, localizada no distrito de Ferradas, município de Itabuna na Bahia, no ano de 1912. Dono de uma vasta produção literária – publicou inúmeros títulos e em vários gêneros¹⁴² -, sua obra sofreu mudanças significativas em relação ao seu conteúdo durante o longo período de atividade como escritor – o que torna difícil caracterizar seu trabalho de forma sintética. No entanto, o que vale aqui é destacar aspectos que sejam relevantes a esta tese e, mais pontualmente, a este tópico que se refere à construção de um Nordeste sob a perspectiva da “revolução”. Entre estes aspectos, três se destacam: a questão da identidade nacional (incluindo a questão do nacional-popular e da cultura popular), a tensão entre materialismo e espiritualidade e a inclusão da Bahia no discurso sobre o Nordeste.

Sobre o primeiro aspecto, é necessário atentar para o fato de que a literatura de Jorge Amado começa a ser feita concomitante as discussões modernistas sobre os temas ligados a identidade nacional e cultural do Brasil, a questão racial, a formação do nosso povo, a relação entre nação e o capital estrangeiro, a possibilidade de uma revolução que seria transformadora para o país, entre outros. Já no seu primeiro livro *O país do carnaval*, publicado em 1931, o autor procurou analisar a questão da identidade brasileira, tomando-a por sua característica carnavalizada. Desde esta obra (e em boa parte do seu trabalho), sua intenção foi a de tentar apreender a identidade e

¹⁴¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, págs. 211 e 212.

¹⁴² Só no gênero romance, Jorge Amado publicou 22 títulos.

a cultura nacional, buscando sua singularidade através de um mergulho nas raízes populares e na realidade do povo. Sobre este ponto, Albuquerque Jr. faz o seguinte comentário:

Sua obra procura caracterizar o povo brasileiro, descobrir sua verdade interna, sua essência, retratar a verdade de sua visão e de sua fala. Quer configurar um povo e um povo para o Brasil, integrá-lo à vida nacional, à cultura do país, captando a sua originalidade. Busca desrecalar a face popular do país, destravar a língua do povo, abrir os seus olhos e da nação para os seus problemas. Preocupa-se em fazer o país enxergar o seu povo com seus suores, cantigas, macumbas, prostituição, doenças, lutas, misérias e malandragens.¹⁴³

A cultura popular esteve presente praticamente em toda literatura de Jorge Amado. Presente tanto nos elementos que compuseram os livros (personagens, cenários etc.), quanto na sua forma de narrar. Propositamente, o autor construiu um discurso simples, próximo da fala popular, com a intenção de se posicionar contra a postura retórica das classes dominantes que, com suas loquacidades, se escondiam no poder, enganando o povo. Para Amado, a fala livre e displicente do povo era a própria representação dos setores mais carentes da população. Neste sentido, a fala popular era o discurso não censurado que fugia da opressão estabelecida pelas regras e códigos burgueses, sendo, por isto, capaz de revelar a verdade da sociedade que ficava oculta sob os discursos acadêmicos e empolados. Na obra do autor, portanto, tem-se sempre a impressão que ele pretende substituir a “falsa palavra” (o discurso, o texto das elites) pela “palavra da verdade” (o discurso, o texto dos setores marginalizados da sociedade). Isto porque, para ele, “o Brasil e o Nordeste se tornariam mais visíveis em sua verdade, por serem falados pelo povo.”¹⁴⁴

Já no seu segundo romance (*Cacau*, publicado em 1933), Jorge Amado combina esta valorização da cultura popular e a preocupação em relação à identidade nacional com traços conceituais e políticos do marxismo. Esta combinação foi bastante evidente em boa parte de sua produção literária, marcando presença até meados dos anos cinquenta com a publicação da trilogia *Subterrâneos da liberdade* (1954). Neste período sua literatura se caracterizou, entre outras coisas, pela tensão entre o materialismo, princípio da filosofia marxista, e a espiritualidade, oriunda das crenças, do misticismo, enfim, da

¹⁴³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 213.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pág. 217.

cultura popular em geral. Através deste arranjo, sua escrita estabeleceu os propósitos de denunciar as injustiças sociais as quais o povo brasileiro estava submetido e de anunciar a revolução socialista como a solução para o infortúnio popular.

Com a influência marxista, Jorge Amado, diferentemente dos escritores nordestinos até então, deu uma dimensão universal ao regionalismo ao colocar os elementos culturais e de expressões locais sob o esquema de interpretação internacionalista do marxismo. A respeito deste período da obra do escritor baiano, Albuquerque Jr. coloca que:

O romance proletário procurava valorizar a rebeldia popular, assimilando-a como precondição para o despertar da consciência revolucionária. A rebeldia da população pobre contra as mudanças no seu mundo tradicional é interpretada à luz do marxismo stalinista, por um intelectual de classe média, que parece também reagir à implantação do capitalismo no Brasil, negar a modernidade e ter ligações com uma visão ainda naturalista da sociedade e do espaço. Partindo das teses vigentes nas formulações do PCB, de que a revolução socialista adviria dos elos mais fracos da cadeia capitalista, de que era possível saltar de um estágio pré-capitalista para o socialismo, como fizera a Rússia, e, por fim, de que a revolução socialista podia ser nacional e popular, notadamente nos países cujo primeiro estágio envolvia a formação de frentes amplas como os setores nacionalistas, o que leva ao recalçamento do elemento cosmopolita do marxismo e seus aspectos modernos para ser feita uma leitura que o submetia aos ditames da formação discursiva nacional-popular e o transformava numa ideologia não só antiburguesa, como antimoderna.¹⁴⁵

Com o romance *Gabriela, cravo e canela* (1958), no entanto, o autor muda a inflexão de sua literatura, que abandona o tom político e panfletário para assumir um viés mais sarcástico e de humor corrosivo. A partir de então, seus livros passam a debochar tanto da velha aristocracia decadente como da nova pequena burguesia brasileira (principalmente a baiana), sedenta pela ascensão social. Neste momento de sua literatura, a distinção de classes deixa de ser determinada pelos interesses e posturas ideológicas dos personagens para se basear na percepção dos códigos sociais, nos limites artificiais que as classes dominantes estabelecem entre elas e as classes populares.

Foi neste momento também que Jorge Amado enfatizou mais incisivamente os aspectos místicos e sobrenaturais do povo (como a crença no candomblé, por exemplo), destacando-os como características de personagens individualizados e não

¹⁴⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, págs. 214 e 215.

só de classe. O escritor baiano passou a ressaltar estes aspectos como integrantes de uma cultura insubordinada, rebelde, que funcionava em outra lógica e que, por isso, era resistente as imposições da civilização branca ocidental e seu funcionamento burguês. Esta postura terminou por levá-lo a uma crítica da razão, sob a qual funcionava o próprio marxismo, do qual era defensor. Sendo assim, dividindo-se entre a crença na resistência (mística) popular e a militância marxista como críticas ao mundo capitalista, Amado escreveu uma literatura montada na tensão entre o materialismo e a espiritualidade ou, em outros termos, entre o racionalismo e o irracionalismo.

Outro aspecto importante da literatura de Jorge Amado é o de que ela contribuiu para a inclusão discursiva do Estado da Bahia na região Nordeste¹⁴⁶. No momento em que o autor começou a publicar seus livros nos anos trinta, a idéia de Nordeste como discurso regional já existia e vinha sendo construída sem integrar o Estado. Tanto da perspectiva econômica e política como da cultural, a Bahia era até então tomada como uma realidade à parte do “mundo” nordestino - durante um certo tempo, para se ter noção, o baiano foi visto como possuindo uma identidade distinta do resto da região. Vale destacar que, de acordo com a própria concepção geográfica corrente na época, a Bahia era considerada como sendo apenas a região do Recôncavo - tendo a cidade de Salvador como local de grande referência -, interpretação que ignorava suas demais regiões. Entre outros acontecimentos, a obra de Amado colaborou para que estas outras regiões passassem a integrar a geografia imaginária da Bahia. Livros, por exemplo, como o já citado *Cacau*, que deu relevo à zona cacaueteira do Estado, e *Seara vermelha* (1946), cujo cenário é o sertão (inclusive sendo escrito no momento em que os políticos baianos se esforçam em afirmar a Bahia como “Estado seco”, a fim de angariar os recursos estatais), são ilustrações que refletem tal fato. Assim, ao alargar a geografia imaginária da Bahia, o autor a aproximou da realidade dos outros Estados da região, incluindo-a imagética e textualmente no discurso sobre o Nordeste.

¹⁴⁶ Mesmo que sua obra também tenha instituído, juntamente com a música de Dorival Caymmi, o “ser baiano”, a “baianidade”.

3.3.1.2. Graciliano Ramos

Diferente de Jorge Amado, que frequentemente transpôs o seu engajamento político para os personagens, Graciliano Ramos fez do estilo de sua escrita a própria militância. Filho primogênito de uma casal sertanejo de classe média, o escritor nasceu em Quebrangulo (município do qual se tornou prefeito), Alagoas, em 1892. Viveu a infância entre as cidades de Viçosa (AL), Palmeira dos Índios (AL) e Buíque (PE) e terminou seus estudos secundários em Maceió, sem ter obtido nenhum título universitário posteriormente.

Influenciado pelo movimento regionalista e tradicionalista encabeçado por Gilberto Freyre, que lhe despertou para a necessidade de pensar e tematizar o Nordeste e os aspectos de sua cultura com intensidade, Graciliano, porém, o toma num sentido oposto em relação aos discursos instituídos pelo movimento para a região. Para Albuquerque Jr.:

Ramos procurará mostrar o reverso do Nordeste açucarado de Freyre: o Nordeste dolorido do sertão. Verá por sob o verde dos canaviais o sangue e o suor que corriam. Falará de um Nordeste que se cria na e pela reversão da linguagem, da textualidade e da visão tradicionalista. Um Nordeste falado por um “narrador inculto”, um narrador fora da ordem discursiva, fora dos códigos de “bem expressar”. Graciliano tinha consciência da força fundadora da linguagem, de sua capacidade de instauração de uma nova forma de ver e dizer a sociedade e o espaço regional. Ele retoma o caminho de criação e reinvenção da linguagem e da cultura aberta pelo modernismo, ao perceber claramente a ligação que estas estabelecem com o poder. Diferentemente de Jorge Amado, Graciliano percebe a importância, não só do conteúdo, mas também da forma, como veículo de produção e reprodução de uma dada realidade. Ele denuncia a linguagem, na sociedade moderna, como um dos veículos da alienação, que se expressava na separação entre as palavras e as coisas, na perda da linguagem original do homem, na perda da correspondência entre realidade e representação.¹⁴⁷

Foi, portanto, através desta percepção da eficácia da linguagem e da forma que Graciliano quis fazer de seus romances expressões que escapassem das ciladas do discurso dominante. Com este intuito, o autor construiu uma linguagem própria, sempre atentando para que ela não reproduzisse um discurso sobre a região atrelado e/ou submetido à ideologia dos que estavam no poder. Fez isso se livrando dos enunciados e clichês do discurso oficial, ironizando a língua sonora, pomposa e repleta de adjetivos compostos, cuja ênfase recaía constantemente nas palavras de enfeite ou que estavam em desuso. Usou a linguagem popular de maneira crítica,

¹⁴⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, págs. 228 e 229.

principalmente no que se refere à forma, pois para ele a depreciação das narrativas populares era uma atitude estratégica na reprodução das relações de dominação.

Para Graciliano, o romance regionalista além de expressar um romantismo afetado, exposto pela ênfase nos aspectos exóticos e na pretensa espontaneidade, preocupava-se pouco com a questão da linguagem. Diferentemente, o autor tinha plena consciência de que a literatura se submetia às regras de produção de verdade de acordo com seu período histórico (e este discernimento, principalmente no seu caso, era bastante relevante, já que buscou escrever romances realistas). Sabia que numa sociedade de classes, em que a alienação e a submissão à ideologia dominante são o posicionamento corrente, nem tudo que é verdadeiro é verossímil. E foi justamente neste ponto que atenta para esta característica relativa da verdade - no seu exemplo, em relação à sociedade e a região - que Graciliano orientou todo o seu trabalho. Em seus livros, procurou uma linguagem livre de ideologias, que exprimisse a verdade do Nordeste tal como realmente era, seco, cruel, desumano, descortês: “Nordeste do pobre, do feio, do sujo, do lixo, de natureza e vidas mesquinhas, do silêncio e da sombra, da decomposição individual e social.”¹⁴⁸

De acordo com o próprio autor, para que seus romances parecessem convincentes, eles partiam do estudo das relações de produção na região, excluindo aquilo que existisse de excedente e exagerado, expurgando o que não fosse indispensável, escolhendo temas, imagens e enunciados que revelassem o universo dilacerado e imundo da realidade nordestina. Graciliano procurou não repetir a mesma postura comum entre os intelectuais de esquerda de sua época, que comumente se posicionavam entre o nacionalismo ufanista e os discursos de piedade exagerada do homem miserável e injustiçado da região. Sobre este assunto, Albuquerque Jr. faz a seguinte colocação:

Para libertar o mundo, ele (Graciliano) não produz panfletos, mas a emergência do que considera a verdadeira face monstruosa da região, seus pesadelos, bem como seus sonhos. Queria fazer conhecida a realidade do país, da qual estavam tão distantes os intelectuais mais preocupados com a Europa e esta que não estava preocupando um governo distante das pessoas, uma entidade abstrata, incapaz de aparecer efetivamente na vida dos cidadãos, entregues à sanha dos chefetes provincianos. Ele não quer fazer de seus livros veículos de teses políticas, porque

¹⁴⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 241.

desconfia dos discursos, suspeita da linguagem, inclusive da esquerda, por isso seu estilo é tenso, pudico, sem tagarelice.¹⁴⁹

De uma forma geral, a obra de Graciliano Ramos revela o olhar de um indivíduo pertencente à classe média cuja realidade, dividida entre a velha ordem social tradicional decadente (da qual ele já não se integra) e ao novo universo burguês no qual não consegue se incluir, o pressiona. Seus personagens, construídos como se fossem uma reprodução do próprio autor, revelam a crueldade da vida dos que estavam colocados naquela situação. Figuras de vidas incertas e instáveis que sonham com uma transformação social que venha lhes possibilitar uma existência mais equilibrada e menos sujeita as oscilações das condições sociais a que estavam submetidos.

3.3.2. A pintura social

No universo das artes plásticas, a mudança em relação ao olhar que se lançava sobre o Nordeste ocorreu também a partir da década de trinta. Influenciados pelo criticismo dos textos (ficcionais ou não) da época e pela própria politização da arte, os artistas plásticos passaram a tomar o social como tema principal. Foi um período marcado pela identificação com o nacionalismo e com o realismo de influência socialista - este último reconhecido pelo fato de que as imagens reproduzidas nas telas passaram a ter a função de tradutoras da realidade - e que teve seu ápice nos anos da Segunda Guerra Mundial, acontecimento que potencializou ainda mais o engajamento político e social da pintura (e não apenas deste campo artístico, mas da humanidade como um todo).

Pode-se dizer que os anos entre 1930 e 1945 as formas coletivistas e socializantes nas artes ganharam força, colocando em quarentena as expressões que priorizavam as posições mais individualistas. Foi neste momento que a pintura mural mexicana passou a influenciar os pintores brasileiros, que a viam como uma grande referência de arte pública, capaz de se comunicar com o povo, de difundir uma mensagem revolucionária e antiimperialista e de reproduzir e divulgar uma imagem

¹⁴⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, págs. 240 e 241.

realista do subdesenvolvimento dos países pobres (especialmente, no caso, os latino-americanos).

Mesmo com o clima do pós-Guerra, que influenciou na redemocratização do Brasil e que trouxe um certo entusiasmo com as liberdades em geral, o muralismo mexicano permaneceu inspirando as criações das artes plásticas no país que continuaram a enfatizar o nacionalismo e o povo brasileiro, numa postura que ia de encontro às tendências internacionalistas e mais cosmopolitas. Para Albuquerque Jr.:

Essa discussão entre arte nacional e arte cosmopolita cruza-se com a problemática da arte abstrata, que é vista pelos realistas como uma tendência internacional da arte, despolitizadora, alienada e imposta ao país pelo imperialismo cultural. A arte realista, figurativa, engajada, em consonância com o discurso nacional-desenvolvimentista que se gestava, seguindo sua estratégia de ler a realidade pelo avesso, vai afirmar a imagem subdesenvolvida do país como tática de denúncia, vista como necessária para sua posterior superação. Principalmente entre os intelectuais e pintores vinculados ao Partido Comunista, que podem se expressar livremente neste momento, a arte abstrata é tida como individualista, a mais nova forma de expressão da alienação burguesa, o seu contra-ataque ao ruir da forma clássica pelo realismo modernista.¹⁵⁰

É mediante esta circunstância do debate político e artístico que o Nordeste se tornou num tema de destaque para as artes plásticas do país. No caso da pintura, ela tomou a região como local por excelência dos problemas sociais, pois no território brasileiro era o espaço mais marcado pela miséria, pelo atraso e, conseqüentemente, pela necessidade de transformação da sua realidade. Dentre os artistas que interpretaram o Nordeste nesta perspectiva, destacaram-se os trabalhos de dois dos principais expoentes da pintura no Brasil: Di Cavalcanti e Candido Portinari.

Emiliano Di Cavalcanti nasceu em 1897, na Rua do Riachuelo, velho centro da cidade do Rio de Janeiro, na casa do célebre abolicionista José do Patrocínio, que era casado com sua tia. Iniciou sua atividade artística como desenhista em 1914, fazendo ilustrações, charges e caricaturas. Além de uma intensa participação na imprensa, em jornais e revistas diversas, ilustrou inúmeros livros. A simplificação e estilização do seu traço, tornaram-no uma referência na linguagem gráfica moderna.

Figura emblemática do modernismo brasileiro, Di Cavalcanti encarnou o artista boêmio, essencialmente autodidata, apaixonado pelo país, que foi o tema constante de sua obra. Sua pintura foi uma espécie de compêndio cultural do Brasil, exibindo suas

¹⁵⁰ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 244.

cores, formas, símbolos e tipos da cultura popular, cujos destaques foram o carnaval e a mulata. Passou a dar uma conotação mais política ao seu trabalho quando se filiou ao Partido Comunista em 1926, após sua primeira viagem a Europa, e também quando entrou em contato com o muralismo mexicano, que o levou a utilizar procedimentos expressionistas como linguagem capaz de denunciar a sociedade burguesa e de expressar a essência da realidade. Assim, sua perspectiva alegre, colorida e folclórica do país vai sendo trocada pela crítica de costumes e pela criação de símbolos que condensavam a nação e o povo e que também estabeleciam a identidade cultural nacional e regional.¹⁵¹

A leitura que Di Cavalcanti fez do Nordeste se aproximou do viés tradicionalista ao retratar seus espaços habitados por homens simples e aparentemente bem integrados a região, sugerindo uma convivência cordial entre estes com seus semelhantes e também com a natureza. No entanto, seu engajamento político não lhe permitia esta identificação, fazendo-o olhar o Nordeste pelo ângulo social, conforme deixa transparecer em obras cujas representações populares são a própria expressão da miséria.

Filho de imigrantes italianos de origem humilde, nascido no dia 29 de dezembro de 1903, numa fazenda de café em Brodoswki, Estado de São Paulo, Cândido Portinari foi o pintor brasileiro que entre as décadas de trinta e quarenta teve a maior influência na constituição identitária para o Brasil e suas regiões. Sua obra satisfazia tanto aos que politicamente se colocavam à esquerda (foi filiado ao Partido Comunista pelo qual chegou a ser eleito deputado federal em 1946) como aos que eram ligados ao populismo de Getúlio Vargas. Este paradoxo estava refletido no próprio conteúdo do seu trabalho que tomava como temáticas categorias ambíguas como nação e povo, constantemente apoderadas pelo poder (e pelo discurso) oficial. Sobre o encontro de forças contrárias em sua obra, Albuquerque Jr. coloca:

A pintura de Portinari é a expressão mais acabada da tentativa de conciliação entre uma visibilidade tradicional, clássica, e uma visibilidade moderna. Talvez por isso ele tenha alcançado o status de artista oficial do regime. No Estado Novo, já que este também se sustentava na conciliação de forças do passado e forças emergentes, na

¹⁵¹ No entanto, vale considerar aqui que, embora tivesse sido um militante do Partido Comunista e um dos artistas que apoiavam a arte engajada, sua pintura era concebida mais para dar prazer ao olhar do que para causar impacto, como se sua reação à burguesia fosse estabelecida antes por uma ética da boemia do que pela ética socialista.

sociedade brasileira. Busca conciliar o equilíbrio clássico com o expressionismo do muralismo mexicano, o que torna a deformação de suas figuras, muitas vezes, postiça e anedótica. Esta postura de apego a uma técnica tradicional aliava-se às suas temáticas, as suas imagens impregnadas de regionalismos e que remetiam a toda uma imagética literária ligada ao Brasil rural.¹⁵²

Entre os anos trinta e quarenta, com a eclosão da pintura de temática mais social no país, Portinari se desprende do ambiente rural do oeste paulista (seu universo de infância) para apreender o universo imaginário e pictórico nordestino. Com este intuito, recorreu inclusive aos romancistas nordestinos da década de trinta como recurso e pesquisa para construção de imagens que melhor conseguissem revelar as mazelas sociais brasileiras. Foi neste instante de sua obra que as formas arredondadas deram espaço para os membros esqueléticos e pontiagudos das figuras fantasmagóricas da região, que a exuberância dos frutos e da fertilidade das terras mais ao sul desaparece para dar lugar a paisagens áridas e tristes.

Foi nesta época que o pintor concebeu, entre outras pinturas no mesmo tema, a série *Os retirantes*, quadros que retrataram uma família nordestina no périplo de sua emigração, seqüência que obteve grande repercussão e que contribuiu para a própria divulgação do romance de trinta, dando-lhe uma materialidade pictórica. Ao comentar sobre estes quadros, Albuquerque Jr. faz a seguinte consideração:

Estas imagens cristalizaram a visibilidade do Nordeste e do nordestino que serão agenciadas por outras produções imagéticas posteriores. O retirante esquelético e de olho vazado de Portinari, com seus bordões de madeira para se apoiar, com seus meninos barrigudos e tristes, com suas trouxas na cabeça, se tornará imagem difícil de ser esquecida e de se fugir quando se vai mostrar a “realidade” regional. Esse Nordeste de gente amarela e suja, das paisagens que dão idéia de combustão vinda do céu azul, e do sol amarelo e redondo. Um Nordeste em que a natureza está em segundo plano, em que quadros de simplificação e de pobreza de cenários serão cristalizados como a realidade regional... ...Nordeste da morte pobre. Nordeste daqueles que só têm o céu para poderem clamar, pedir de joelhos. Pedintes e de joelhos, eis o povo nordestino, maltrapilho, sobre o qual parecem sempre pairar a desgraça, a morte, os urubus. Gente que só tem as próprias vidas e de seus filhos para oferecer, a oferenda esquelética e trágica. Povo que chora compridas lágrimas, que tem expressões de miséria e dor estampadas no corpo e no rosto, e parecem ser sempre os mesmos. Rostos construídos ou desconstruídos pelo pincel da fome e da seca. Região composta de quadros de horror que suscitam pena, solidariedade e até revolta, mas também causam repulsa, medo, estranhamento e preconceito.¹⁵³

¹⁵² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 248.

¹⁵³ *Ibid.*, págs. 250 e 251.

3.3.3. Nordeste a palo seco

João Cabral de Melo Neto nasceu na cidade do Recife, no dia 9 de janeiro de 1920, segundo filho de Luiz Antônio Cabral de Melo e de Carmem Carneiro-Leão Cabral de Melo (era primo, pelo lado paterno, de Manuel Bandeira e, pelo lado materno, de Gilberto Freyre). Parte de sua infância foi vivida em engenhos da família nos municípios pernambucanos de São Lourenço da Mata e de Moreno. Aos dez anos, regressou ao Recife, matriculando-se no Colégio de Ponte d’Uchoa, dos Irmãos Maristas, onde permaneceu até concluir o curso secundário – o poeta não chegou a fazer curso superior e considerava o que aprendeu com o crítico literário Willy Lewin e, posteriormente, com o engenheiro calculista e também poeta Joaquim Cardozo o equivalente a uma Faculdade. Mesmo descendente direto de famílias ligadas ao açúcar, Cabral renuncia a herança do universo tradicional nordestino e constrói uma obra crítica que condena a falsa pompa da elite regional e que valoriza a vida humilde e “severina” do homem comum.

João Cabral é considerado a fronteira e também o modelo da chamada geração de 45, espécie de movimento literário surgido num instante em que a literatura nacional havia vencido o academicismo e que o modernismo fazia uma discussão interna de seus pressupostos, realizando um novo exame acerca do afastamento da pesquisa estética e da sujeição do discurso literário e poético ao político, aspecto que tinha marcado a literatura do país na década passada. Sofreu uma forte influência do escritor Graciliano Ramos, único autor ligado ao romance de trinta que desenvolveu uma experimentação em relação à linguagem, a construção formal, traço que caracterizou o modernismo nos seus primeiros anos. Graciliano influenciou João Cabral não só pelo que fala, mas sobretudo pela forma como fala. Estes dois autores mexeram com a linguagem a fim de torná-la uma representação quase corpórea do objeto-tema de suas escritas que era quase sempre o Nordeste. Os dois procuraram uma linguagem entranhada da dureza do ambiente nordestino, que transmitisse aquela realidade em sua secura e que fosse sua expressão mais incisiva. Sobre isto, Albuquerque Jr. coloca:

A linguagem, para Cabral, deve imitar e não encobrir a realidade; portanto, a crítica da realidade passa necessariamente pela crítica da linguagem, pela busca do núcleo expressivo, do osso da linguagem, esqueleto que sustem a realidade. Denotar o Nordeste só forma, “espaço ao meio dia, claro”, espaço da carência e da vida parca e

repetitiva, é o que pretendem as quadras quadradas de sua poesia. A sua forma de composição partirá desta imagem do Nordeste, do seco, do deserto. É do “deserto da folha de papel” que ele parte para fazer brotar o ser vivo do poema: este Nordeste duro se transmuta no “mineral da folha de papel”, “folha branca”, onde o esforço organizativo do poeta faz surgir o “verso nítido e preciso”, seco, agudo, cortante, anguloso. O poema surge como um pomar cultivado pelo poeta, no deserto da folha de papel; ele surge como uma poesia rala, não como uma poesia profunda. A paisagem que Cabral inventa para o Nordeste, resumida na aridez, é transmutada em símbolo do universo poético cabralino e de sua técnica de composição.¹⁵⁴

Cabral revela um Nordeste inventado por uma linguagem que deseja ser como um facho de luz forte e agudo, como um clarão que sirva para iluminar as consciências que também sobreviviam, semelhante a região, em situação de penúria. Ele elabora uma poesia que desconfia da própria linguagem, passível de se prestar à dominação e a alienação, que podia afastar o homem do fundamento da realidade. Procura na linguagem a duplicação do real empobrecido, estabelecendo um realismo semiológico no qual tenta harmonizar forma e conteúdo, com o intuito de poder transmitir uma mensagem política sem que por isso seja necessário desprezar a experimentação formal. Assim, ao expressar o vínculo indissolúvel entre forma e conteúdo, sua poesia desfaz o falso antagonismo criado em torno destas esferas do objeto artístico e literário: “Se quer ferir o leitor com uma mensagem contundente, a forma também deve sê-lo.”¹⁵⁵

Na poesia do autor, a ênfase numa construção rigorosa dos versos escanteia o lirismo e a liberdade formal. O poema, para ele, só aparece e tem vigor através do árduo trabalho de sua construção, jamais através de lampejos de iluminação. Cabral trabalha as palavras como pedras que precisam ganhar formas, serem lapidadas, elaborando um trabalho poético de construção mais cerebral do que inspirado pelos arrebatamentos da emoção.

Ao tomar o Nordeste - com seu calor intenso, suas misérias e adversidades - como objeto principal de sua poesia, João Cabral de Melo Neto transformou a própria região na maior representação do seu antilirismo. O poeta desenvolveu uma leitura sobre o Nordeste completamente oposta a que foi defendida pelos regionalistas tradicionalistas que o interpretavam como o espaço montado sobre um passado idílico. Acerca deste assunto, Albuquerque Jr. relata que para João Cabral:

¹⁵⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 252.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pág. 253.

Este Nordeste sentimental, derramado, açucarado, devia ser posto pelo avesso com o trabalho da razão, na luta contra o indizível, domando a fúria dos sentimentos, dos pensamentos, das palavras; devia ser objeto de um discurso poético, fruto da lucidez. João Cabral faz um trabalho de destruição das tradições inventadas para a região e submete à crítica o feixe de imagens e textos que a constituiu como o espaço da saudade. Com sua poesia-só-lâmina, corta todos os excessos desta produção discursiva, atingindo a camada central do ser deste espaço, ou seja, a cultura que medra do que não come, porém do que jejua.¹⁵⁶

Foi assim, portanto, a contrapelo que Cabral estabeleceu um diálogo crítico com o ideário sociológico de Gilberto Freyre e com os tradicionalistas em geral. Fez isso, entre outras formas, jogando com as imagens antagônicas do seco e do líquido para marcar as diferenças entre a interpretação do Nordeste pelos tradicionalistas, vista por ele como ilusória, e a outra feita por ele, que considerava como a verdadeira representação daquela realidade. Na poesia de João Cabral, a elite da região está constantemente ligada as imagens do volumoso, do gorducho, do adocicado, retratos da própria opulência das vidas que a integravam. No entanto, se para Freyre essas imagens revelavam um sentido positivo, para Cabral mostravam (e ele fazia mostrar) o oposto. Na perspectiva do poeta, elas - juntamente com outras representações que expressavam a nacionalidade brasileira (conforme os valores freyreanos), tais como o sobrado, a casa-grande, o mocambo, entre outras - colocavam em evidência a falta de consciência dos brasileiros no que diz respeito aos verdadeiros problemas do país. É este Nordeste opulento, idílico e que, no fundo, é um lugar desgastado, que a obra de Cabral tenta desfazer para expressar um outro discurso sobre a região.

No entanto, mesmo voltando seus olhos cheios de realismo para o Nordeste, denunciando sua dureza, suas existências amargas, suas paisagens desumanas, no seu ofício poético João Cabral expressa a esperança na vida terrena mesmo quando esta se faz em ambiente de injustiças, mesmo que ela seja “Severina”. Em *Morte e vida Severina*, livro em que o autor narra uma história de retirantes na forma de um auto de natal, esta característica fica explícita. Na obra, ao invés de alimentar uma esperança na vida eterna, na vida após a morte ou no nascimento de um messias como é comum neste tipo de representação dramática, Cabral monta uma narrativa de incentivo a esperança na vida humana, na vida “vivida”, por mais desprezível que ela se apresente ou na condição mais miserável que ela se encontre. Neste aspecto sua

¹⁵⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 255.

poesia também se diferencia do discurso tradicionalista, para o qual as idéias de morte e desesperança foram tomadas como motivos fundamentais (o lamento pelos “fins”: dos engenhos, de um passado melhor, da tradição local etc.).

Como foi visto acima, a poesia de João Cabral questionou a visão harmônica e nostálgica do Nordeste dos tradicionalistas. Por outro lado, ao construir sua crítica aos valores da velha sociedade patriarcal, o poeta fez uma brusca inversão do olhar sobre a região: ao negar a homogeneidade saudosa da perspectiva senhorial, reduz o Nordeste como local por excelência da miséria e da desgraça. De acordo com Durval Albuquerque Jr., tal postura se deveu a propensão totalizadora de um certo olhar marxista de sua obra:

Um olhar que vê o plural, mas o faz retornar à unidade, que reduz tudo a espinhaço, que cresta tudo que é folhagem, que opõe às imagens gordas, verdes, oleosas, barrocas retiradas da sociedade canaveira, as imagens do Nordeste magro, cinza, seco, geométrico e anguloso do sertão. Ele agencia em grande parte o mesmo feixe de imagens presentes no tradicional discurso da seca, reforçando a visão de que a caatinga nordestina é um deserto, que não produz nada, onde só reina a violência, a bala voando desocupada e a morte, único roçado que vale a pena cultivar. Suas paisagens são compostas por figuras que possuem sempre um denominador comum: a miséria, a míngua, o vazio de coisas e homens.¹⁵⁷

Desta forma, ao anular a diversidade interna da região e generalizá-la (também) através de imagens fixas (principalmente do sertão), o trabalho poético de João Cabral engendrou um discurso igualmente atrelado ao jogo artificial da identidade. Apesar disso, pode-se considerar o poeta como um pioneiro no processo de “desregionalização da região”, pois foi um dos primeiros escritores/artistas (junto com Guimarães Rosa) a evidenciar a identidade regional como construção discursiva e invenção da linguagem. Com sua obra, Cabral possibilitou a compreensão de que a região se constituía através de discursos e imagens, sendo estes, por sua vez, resultado de interpretações diferenciadas que revelavam as estratégias da textualidade que a compunha anteriormente, ainda que se retenha na enganosa esperança da possível criação de um discurso simétrico a sua realidade (ou que expressasse sua verdade). No entanto, mesmo sendo este último aspecto um dos pontos perspicazes sua poesia, João Cabral optou por concretizar seu Nordeste. Um Nordeste agudo, árido, sem encantos, mas um Nordeste como (mais um) discurso da verdade, sujeito

¹⁵⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, págs. 260 e 261.

aos jogos e interesses daqueles que o dominam. Sobre a posição do poeta, Albuquerque Jr. coloca que:

Ele (João Cabral) termina por ser mais uma voz, mais um fio de água a engrossar o caudal dos discursos sobre o Nordeste e sobre a seca; termina por ser água no (dis)curso sobre o Nordeste, por amolar facas para que os comendadores nordestinos continuem ferindo seus objetivos. O agudo de sua poesia é cooptado pelo discurso regionalista nordestino para ferir seus adversários em nível nacional. Por querer concretizar o Nordeste, atingir as suas imagens e palavras nucleares, ele termina por reafirmar imagens e enunciados cristalizados pelo discurso do poder. Ao querer reconstruir o Nordeste, ao invés de destruí-lo, por querer encontrá-lo em sua verdade, em vez de denunciá-lo como uma impostura, é que a radicalidade de sua poesia faz água. Ao não tomar o Nordeste como abstração a serviço da dominação, o poeta, ao concretizá-lo, ofereceu novas formas para esta dominação se reproduzir, tropeçando nas próprias pedras que quis colocar no caminho da dominação.¹⁵⁸

3.3.4. Fotogramas do Nordeste

Por exigir uma estrutura industrial de produção, o cinema no Brasil demorou a se desenvolver. Até a década de quarenta, a sétima arte ficou praticamente restrita aos ciclos regionais como os de Campinas, Recife e Cataguases, e aos filmes *Limite* (1930) de Mário Peixoto e *Ganga Bruta* (1933) de Humberto Mauro. A partir da referida década, com o crescimento da industrialização e da classe média (aumentando o público consumidor de cultura) no país, surgem as primeiras grandes produtoras cinematográficas brasileiras: a Atlântida, no Rio de Janeiro, e a Vera Cruz, em São Paulo.

As duas produtoras mantinham um padrão parecido de produção, inspirado no modelo hollywoodiano, cujos filmes procuravam copiar a linguagem, a luz, os ambientes cenográficos produzidos no famoso bairro da cidade de Los Angeles. No entanto, diante da enorme diferença técnica e das próprias condições de produção, os filmes brasileiros se transformavam em caricaturas dos filmes americanos. O único gênero do cinema nacional que obteve um certo sucesso nesta época foi a chanchada, pois assumiu de fato esta caricatura como fórmula, sem querer maquiá-la, e também por ter trazido do rádio e do teatro de revista tanto os artistas quanto os textos.

Somente em 1952, na ocasião do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, é que se começou a discutir os caminhos para que o cinema no país também se voltasse para temáticas sérias, para o enfoque dos problemas da nação e do povo. No entanto,

¹⁵⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, págs. 262 e 263.

ao se tentar produzir um cinema mais próximo das realidades brasileiras, logo se chegou a conclusão que a dificuldade de se fazer filmes no Brasil não dizia respeito apenas a temática e a sujeição as imagens cinematográficas importadas, mas sim a própria precariedade da produção dessa indústria, que tem de buscar nos trabalhos de outras áreas da cultura, principalmente na literatura, no teatro, no rádio e na pintura, as imagens e os discursos para ambientar películas originais. Sobre isto, Albuquerque Jr. afirma que:

Não tendo uma produção imagética capaz de se auto-referenciar, o cinema recorrerá a imagens e enunciados cristalizados sobre o país, sobretudo pelo romance, para produzir o efeito de verossimilhança desejado, para que o público tenha referências anteriores e possa identificar de que realidade o filme está falando. Os filmes com temática nordestina, por exemplo, quando não são adaptações para o cinema de romances produzidos pela geração de trinta, buscarão nestes romances suas imagens e enunciados mais consagrados, com exceção apenas da produção de Glauber Rocha e outros filmes isolados do Cinema Novo, que procurarão criar uma imagem própria para esta região do Brasil.¹⁵⁹

Mesmo com personagens nordestinos já aparecendo nas chanchadas - e de forma bastante estereotipada, como paus-de-arara, coronéis, cangaceiros, tipos que os aproximam do matuto e do caipira, sempre mostrados como o oposto da figura do cidadão, do civilizado, do cosmopolita -, o Nordeste só passa a ser tema de filmes a partir da década de cinquenta. Dois filmes foram bastante representativos na interpretação cinematográfica da região nesta época: *O Canto do Mar* (1953) de Alberto Cavalcanti e *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto. Realizados pela Companhia Vera Cruz, são películas exemplares como modelo de percepção do Nordeste daquela década. Estes filmes reproduzem imagens e enunciados clichês, atrelados ao típico, e ainda mostram uma dependência em relação às formas de expressão importadas dos Estados Unidos. Repassam uma visão urbano-industrial que tomava o nordestino-sertanejo como essência da nacionalidade, mas que para sair de sua condição de miséria, deveria ser integrado a nova identidade da nação, marcada pela esperança desenvolvimentista do período.

Já nos anos sessenta, outro filme de temática nordestina que obteve destaque foi *O Pagador de Promessas* (1962) de Anselmo Duarte, primeiro ganhador de prêmio internacional do cinema brasileiro, a Palma de Ouro de Cannes. Como os dois

¹⁵⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, págs. 265 e 266.

anteriores citados, o filme de Duarte, além de repetir imagens-clichês da região, coloca-a como uma área culturalmente atrasada que deveria ser integrada à cultura nacional, através do potencial de sua cultura popular e da “brasildade” de suas manifestações culturais.

Segundo Durval de Albuquerque Jr., esta mentalidade urbano-industrial sobre o Nordeste só começou a ser refutada com o advento do Cinema Novo. Para ele, o movimento inverteu os pressupostos que guiavam a produção cinematográfica da Vera Cruz e desprezou a Atlântida, que considerava alienada e pouco séria. O Cinema Novo surge no panorama cinematográfico brasileiro, portanto, para se opor a esta visibilidade (ou discurso) que tinha o universo da cidade, da indústria e do burguês como referência.

3.3.4.1. O Cinema Novo

O Cinema Novo nasceu simultaneamente em três lugares diferentes do país: na Paraíba com Lindoarte Noronha, realizador do filme *Aruanda*, cuja exibição para muitos foi o início do movimento; na Bahia com o Clube de Cinema, cineclube organizado por Walter da Silveira e do qual Glauber Rocha fazia parte; e no Rio de Janeiro com um grupo que tinha Nelson Pereira dos Santos à frente. Embora tivesse pressupostos políticos e estéticos de certa forma definidos, o Cinema Novo não chegou a constituir um estilo único de se fazer cinema. Tomou com inspiração estética vários movimentos internacionais como o neo-realismo italiano, o cinema revolucionário russo, o cinema americano e a *nouvelle vague* francesa, principalmente as produções dos cineastas Michelangelo Antonioni, Sergei Eisentein, John Ford, Alain Resnais e Jean-Luc Godard. Do Brasil, o Cinema Novo assumiu como referência o modernismo, mais precisamente o romance de trinta, como inspiração para as imagens e enunciados que transmitiam a realidade social do país, tendo em vista que ele se afinava com as suas propostas estética e política. Mediante essa referência ao romance de trinta, pode-se dizer que o Cinema Novo foi uma releitura imagética de um Nordeste literário. De acordo com Albuquerque Jr.:

O Cinema Novo retoma a problemática modernista da necessidade de conhecer o Brasil, de buscar suas raízes primitivas, de desvendar o inconsciente nacional por meio de seus arquétipos para, a partir deste desvendamento, didaticamente ensinar ao povo o que era o país e como superar a sua situação de atraso, agora nomeado de

subdesenvolvimento e de dependência externa. Era um ideário confuso em que se misturavam chavões ideológicos da esquerda e enunciados nacionalistas. O Cinema Novo se propõe, portanto, a ser uma retórica de conscientização, de estabelecimento do que era a realidade nacional, superando nossa alienação, descobrindo nosso inconsciente sob os recalques produzidos por séculos de dominação colonial. O cinema devia se voltar para a abordagem de temáticas nacionais e populares, que mostrassem, de forma realista e pedagógica, os nossos problemas estruturais, descobrindo racionalmente os elementos mais significativos das relações sociais. Para Nelson Pereira, por exemplo, transpor *Vidas Secas* para a tela visou contribuir com o debate da problemática da reforma agrária no Nordeste, que estava na ordem do dia.¹⁶⁰

O Cinema Novo surgiu num momento em que a cultura passou a ser vista como um dos instrumentos de transformação da realidade. Despontou num instante também em que um clima revolucionário se espalhava pelo Terceiro Mundo através da luta pela libertação das colônias européias e, principalmente na América Latina, pela vitória da revolução cubana. Gerado nesse ambiente, o movimento se apresentou como um discurso político com uma estratégia social definida: a defesa do povo.

Suas produções eram realizadas por intelectuais das classes média e alta que assumiram a perspectiva da classe operária, colocando-se junto às forças “progressistas” contra as “reacionárias”, a fim de resgatar o potencial de rebeldia da cultura popular. Assim, de forma um tanto paternalista, o Cinema Novo propôs fazer um cinema para e pelo povo, como uma vanguarda que condena o latifúndio e o imperialismo, identificados como as causas principais que atrapalhavam o desenvolvimento do país. Para os cinemanovistas, a maior representação do conservadorismo na sociedade brasileira estava nas oligarquias nordestinas, nos resquícios do que nelas ainda existiam dos seus “coronéis”. Eram estas oligarquias o exemplo maior do subdesenvolvimento da nação, responsáveis pelo seu sistema social mais primitivo e que, por isso, deveriam ser mostradas em sua verdade para todo Brasil e também para o mundo. Foi por esta razão, por seu exemplo de região quase feudal, que o Cinema Novo virou suas câmeras para o Nordeste.

Nos filmes do movimento a ênfase dada à cultura popular, como forma de resistência à dominação, muitas vezes assumia uma posição ambígua entre a ética burguesa e a da malandragem. Isto porque tal ênfase levava os cineastas a se depararem constantemente com uma aversão à ética do trabalho, repulsão que era

¹⁶⁰ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 273.

contrária a uma postura marxista (doutrina comum para muitos deles), fazendo-os balançar entre exibir uma simpatia pela malandragem (como forma de resistência) ou pela sua condenação em nome de uma nova ética, a revolucionária e socialista. Sobre esta questão, Albuquerque Jr. coloca que:

Esta não-adequação entre realidade a ser filmada e seus esquemas políticos e sociológicos prévios será uma grande dificuldade a ser enfrentada por estes cineastas. Filmes que pretendiam ser antiburgueses, que gostariam de servir de veículo de libertação para a classe trabalhadora, que queriam politizar o público, enfatizar visualmente uma mensagem, documentar uma realidade de pobreza e marginalização, terminam por focalizar praticamente pessoas à margem da realidade do mercado, por trabalhar com verdadeiros personagens mitológicos saídos de um tempo que parecia estagnado. Personagens com tal grau de alienação que beiravam o patético. Eram pessoas que articulavam um discurso que ia na contramão do esperado, que não revelavam a verdade que o cineasta esperava nelas encontrar. A visão até culpada destes homens de classe média enche a tela de homens pobres sem defeito, de camponeses injustiçados e esfomeados, de perseguidos pelo hediondo latifundiário e pelos devassos imperialistas. Adora-se este povo mítico, reverencia-se a sua miséria e subdesenvolvimento. Uma classe média em permanente processo de desterritorialização, uma burguesia e um operariado com identidades fragmentárias e sem projetos para o país fazem com que esta esquerda volte suas esperanças para os marginalizados da sociedade, para os párias da nação. Eles fogem do mundo do trabalho e da cidade, cujas contradições poderiam colocar desnudo o próprio equívoco deste projeto populista, e vão ao Nordeste e ao campo em busca das forças primitivas da nação, da rebeldia quase instintiva do povo, como também da sua passividade quase animal, simbolizadas pelos mitos do cangaço e do messianismo.¹⁶¹

Do ponto de vista estético, o Cinema Novo desejava por abaixo a concepção industrial do cinema americano e europeu (que era assumida pela Atlântida e pela Vera Cruz), para ser a expressão da miséria e do subdesenvolvimento do país. Na sua perspectiva, para ser fiel a realidade da nação, o cinema brasileiro deveria ser artesanal, pobre, com fome de sua própria imagem, pois só assim seria experimental, engajado politicamente e autêntico. Seus cineastas queriam um cinema que tomassem o Brasil a sério, sem ficar restrito aos tipos superficiais e as imagens alienadas do país conforme foi transmitida pelos filmes da chanchada. Defendiam uma *estética da fome*¹⁶², da violência, contra o otimismo desenvolvimentista do cinema nacional feito até então. Desta forma, o Cinema Novo encontrou no Nordeste as imagens que melhor representavam um país no qual facilmente se dava de cara com vidas indigentes e miseráveis. A região era a face cruel e bárbara que mais

¹⁶¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, págs. 274 e 275.

¹⁶² Título do manifesto escrito por Glauber Rocha no ano de 1965.

convincentemente se contrapunha à estética maquiada e civilizada hollywoodiana da Vera Cruz e das chanchadas produzidas pela Atlântida.

Esta postura política, no entanto, foi pouco a pouco sendo minada, pois a realidade do país, que a princípio se mostrava fácil de ser interpretada, passou a ficar cada vez mais complexa na cabeça dos cineastas do movimento a partir do momento que eles abandonaram as construções literárias e ideológicas anteriores e começaram a realizar seus filmes em meio a enorme variedade de universos, de situações sociais, culturais e políticas do território brasileiro. Diante desta “nova” complexidade, os cinemanovistas, como um amparo conceitual, se apoiaram na cultura popular e no folclore que com suas linguagens concediam uma melhor comunicação com o povo e uma melhor expressão da nação. Visto que o Nordeste era tido como a região folclórica por excelência, o Cinema Novo utilizou suas imagens e seu universo como fontes para o estabelecimento de uma linguagem cinematográfica nacional.

Desta forma, o Cinema Novo aspirava interpretar o Brasil a partir não do ponto de vista urbano-industrial, da sociedade burguesa que ele queria sobrepujar, mas sim a partir do Nordeste. Desejava alterar a posição do olhar, virá-lo pelo avesso, através da criação de um cinema tecnicamente imperfeito, dramaticamente desarmônico, sociologicamente torto e politicamente revoltado, mordaz e ao mesmo tempo inseguro. Buscava revelar uma cultura na sua relação com a história, alterando os critérios de produção da imagem no país, ignorando o complexo de inferioridade e o temor desta cultura em se refletir.

Durval Albuquerque Jr. chama a atenção de que os cinemanovistas viam o Nordeste como uma realidade marcada pela ausência de musicalidade, de sons, de linguagem, como um território do desolamento, da tristeza e do lamento (toma como exemplo desta visão o ranger monocórdio da roda do carro de boi do filme *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos). Para ele, a região era apresentada por estes cineastas como um mundo em preto e branco, de luz crua e enfadonha, um verdadeiro antiespetáculo do patrimônio cultural da miséria e da tristeza. Segundo o autor:

O Nordeste do Cinema Novo aparece como um espaço homogeneizado pela miséria, pela seca, pelo cangaço e pelo messianismo. Um universo mítico quase desligado da história. O sertão é nele tomado como síntese da situação de subdesenvolvimento, de alienação, de submissão a uma realidade de classes, é uma situação exemplar, que podia ser generalizada para qualquer país do Terceiro Mundo. Importa pouco a diversidade da realidade nordestina e todas as suas nuances, o que interessa são

aquelas imagens e temas que permitam tomar este espaço como aquele que mais choca, aquele capaz de revelar nossas mazelas e, ao mesmo tempo, indicar a saída correta para elas. A falta de lógica e sentido da cultura sertaneja é ressaltada, já que toda lógica, a consciência e a capacidade de racionalização da realidade vêm de fora, da cidade, do litoral. É para o Sul ou para o mar que seus personagens correm em busca da verdade e da consciência.¹⁶³

Para além do puro registro das raízes primitivas da nacionalidade e do povo brasileiro, o que o Cinema Novo pretendia era potencializar o inconsciente de revolta deste mesmo povo contra a dominação, a opressão e a colonização. Tentou fazer isto através do resgate das forças messiânicas e rebeldes adormecidas na história, com o intuito de provocar questionamentos para uma possível transformação da realidade. Como o Nordeste era a representação mais atroz desta realidade, região capaz de abalar as consciências do país, os cinemanovistas o tomaram como contraponto para o que eles desejavam para o Brasil e, num sentido mais largo, para a humanidade.

3.3.4.2. Glauber Rocha

Filho de uma família presbiteriana de classe média, Glauber Rocha nasceu na cidade de Vitória da Conquista, Bahia, no ano de 1939. Conheceu o sertão ainda pequeno acompanhando seu pai, comerciante e engenheiro prático, que constantemente viajava para lá a trabalho. Sertão que, anos depois, serviu de cenário para alguns de seus filmes.

O Nordeste teve maior ênfase como locação e tema na primeira fase da cinematografia glauberiana. É também nesta fase que o diretor tomou a formação discursiva nacional-popular como prisma, conforme deixou perceber nos longas-metragens *Barravento* (1961) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Neste último, por exemplo, a vida sertaneja representada pela distância de Rosa e pelo delírio de Manuel, personagens da história, é miserável e triste. Vida de pessoas presas a relações de produção primitivas e a uma exploração violenta. Este mundo estático - e clichê sertanejo - é, de repente, movimentado pela revolta de Manuel ao romper a subserviência ao coronel, esfaqueando-o. Tal ato faz Manuel parecer readquirir sua humanidade. O derramamento de sangue traz a história para aquelas vidas que se encontravam num estado que não desejavam. A perda de seu território, a quebra da

¹⁶³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 279.

rotina, leva Manuel a procurar outro sentido para a existência e encontra como primeira opção um lugar entre os seguidores do beato Sebastião. Este se revela também como uma força opressiva, dominadora e alienante. O mundo mítico, o espaço sagrado construído pelo beato, mesmo incomodando os poderosos, não é a solução para Manuel, como desde o início já alertava a companheira Rosa. Aqui, embora tenha reproduzido uma visão tradicional dos movimentos messiânicos, Glauber arrancou deles significados novos ao extrair do mito popular aquilo que seria a sua essência transformadora, a sua mensagem para o presente: Sebastião serve não só para denunciar a loucura do passado, mas a própria continuação desta loucura no presente, porque ainda se vivia no sertão a época dos mitos, dos santos e do sagrado. No entanto, a exploração que o cineasta faz da beleza dos estandartes, das bandeiras e do próprio cenário sertanejo de Monte Santo, não esconde a sua sedução por aquele universo popular.

Em *Barravento*, com o enredo centrado na oposição entre os personagens Firmino e Aruan, Glauber afirma a prevalência do mundo urbano como lugar de racionalidade, de onde se deve esperar a transformação social, a luz capaz de guiar a mudança das vidas de pessoas ainda pressas ao ritmo da natureza e a seus mitos religiosos. Porém, apesar de investir contra os mitos do folclore e dos rituais negros da Bahia - em nome da lucidez, da consciência e da razão -, transforma-os em imagens de rara beleza e se deixa envolver pela própria comunidade de pescadores, tornando o filme um tanto confuso, entre a condenação ideológica ao candomblé e a própria adesão das imagens aos encantos dos rituais e dos mitos da cultura popular.

A posição de Glauber em torno da cultura popular, como estes dois filmes deixam transparecer, é bastante ambígua. Ela se move entre o mítico e o histórico ao utilizar os mitos regionais e, ao mesmo tempo, exercer sobre eles uma crítica através de uma visão da história. O que ocorre, no entanto, é que o cinema de Glauber dá ao mito uma força que este acaba por potencializar um contradiscurso as suas posturas ideológicas. Tal fato, da mesma forma que contribui para desmanchar a linearidade narrativa dos seus filmes, deixa-os confusos e obscuros. Sobre isto, Albuquerque Jr. coloca que:

Embora sua ideologia busque fins para a história, seus filmes lançam mão de elementos da cultura popular, de sua memória, em que a história parece sem fim, em

que se remete a uma totalidade fechada, a um mundo lendário e exemplar, a um mundo onde todas as forças presentes parecem se anular, evitando qualquer movimento. Partindo desta premissa é que, em seus filmes, só as forças externas são desestabilizadoras, só elas põem a história novamente em movimento. Só quando o este mundo mítico é atingido pela presença da história trazida de fora pelo intelectual de vanguarda é que volta a se mover.¹⁶⁴

Barravento e Deus e o Diabo na Terra do Sol aparecem num momento – início da década de sessenta - em que para a esquerda brasileira a revolução social era inevitável. Isto porque as condições objetivas já estavam postas, faltando apenas a condição subjetiva: a tomada de consciência do povo. Para isso, a produção cultural deveria ter um papel fundamental. Diante deste desafio, o cinema mostrou situações sociais de forma esquemática, dando as imagens um tom emblemático e retórico. Foram realizados filmes que partem de mundos desordenados, estáticos, sem linguagens, míticos e que progridem no sentido da conquista da lucidez, da revelação da realidade, pondo em questão a metafísica em nome da libertação do homem, sujeito da história. Com Glauber não ocorreu diferente. As vidas de seus personagens, os universos onde se passam as histórias, enfim, os próprios filmes ficam atrelados a uma dialética evolucionista que os conduz para a convergência da razão e da consciência, que os traz do sertão, local-metáfora da alienação e da injustiça, para o mar, representação da civilização transformada.

De uma forma geral, nos filmes em que retrata o Nordeste, Glauber o coloca entre uma perspectiva de contemplação e de defesa da identidade cultural tradicional (principalmente no que se refere à permanência dos vínculos comunitários) e uma visão crítica diante da necessidade de transformação desta identidade (traduzindo-a para uma instância mais sofisticada de racionalidade). Glauber admira a cultura popular - e nordestina - enquanto ela resiste à invasão dos valores da indústria cultural e do cosmopolitismo e, também, quando ela lhe fornece materiais e formas de expressão diferenciados do padrão industrial do cinema (para ele, a identidade da cultura brasileira estava justamente no seu caráter artesanal).

O cineasta não pensava através da oposição civilização x barbárie, nem valorizava os imperativos da ordem, mas da violência como forma de justiça. Para ele, a rebeldia é que era o imperativo. No seu raciocínio, a maldade também não

¹⁶⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 285.

deveria ser denunciada de maneira abstrata, sendo antes necessário atentar para as condições sociais que a produziram. Ele assumiu a cultura como um importante pilar de resistência política, enfatizando os elementos de revolta da cultura popular em oposição aos elementos de passividade para, nesta dialética, chamar a atenção de que a política entre os setores populares se manifesta mais pelo sentimento e pela moral do que pela razão e pela ética. Segundo Durval de Albuquerque Jr., no pensamento de Glauber:

O povo, como a nação, são, na verdade, uma utopia a ser construída a partir da violência libertadora, como única condição de libertação e de humanização. A revolta contra a injustiça e a exploração é a única forma capaz de humanizar o homem, fazendo-o encontrar-se com sua própria essência, e a violência revolucionária é a única maneira capaz de refundar o mundo. A violência do repressor e da própria dominação era pensada como caminho para o início do processo de conscientização. Quanto mais violentadora fosse a situação, mais próximo se estaria da revolta regeneradora. Glauber vê o homem como um ser que deve transcender à morte aqui na vida; assim, sua fixação nos mitos, nas forças arquetípicas que conseguem vencer a morte. Os heróis revolucionários seriam desta mesma cepa de homens cujas vidas vencem a morte. Homens dispostos a morrer por uma idéia e por uma causa que os mantêm vivos. Incomoda a Glauber a violência ou a morte do cangaceiro e do fanático, por serem mortes sem sentido, uma violência não humanizadora. O medo da morte era uma das armas manipuladas pela classe dominante. A violência do dominado, por sua vez, era o seu grande medo, por isso Glauber buscará, no Nordeste, o espaço cristalizado como o lugar da violência, do sangue, da morte; buscará os mitos que poderiam alimentar a vida, que poderiam dar um sentido transformador a toda esta violência, que era intrínseca às próprias relações de poder. A violência era a única forma de expressão do ser dominado, a única força desencadeadora da história, a única forma de quebrar a rotina. Ela era portanto uma pedagogia, um aprendizado de como lutar pela mudança, e também uma estética, uma forma de fazer falar e ver uma dada realidade sem verbo, uma forma de comunicar a verdade cruel da sociedade burguesa.¹⁶⁵

Ao destacar os mitos “revoltosos” populares nordestinos e exaltar a vontade de transformação da realidade do povo, parte importante da obra de Glauber é montada no embate entre o pensamento mágico e o pensamento materialista, no esforço de encontrar uma linguagem que dispusesse o nacional e o popular sob a perspectiva da luta de classes. Em vários momentos, o cineasta enfatiza a subordinação do regional/local ao movimento internacionalizante de transformação revolucionária da sociedade, fazendo do Nordeste uma representação modelar da realidade de todo Terceiro Mundo. Porém, ao valorizar os elementos culturais populares, arredios à internacionalização, como forças contrárias à lógica da modernidade (vista como burguesa), Glauber entra num certo colapso ideológico, tornando-se um tanto

¹⁶⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*, pág. 289.

contraditório. Assim, divididos entre a potencialização de certos elementos locais e a adesão de uma pretensa revolução global, seus filmes acabam por gerar uma certa confusão de estratégia política.

Ao atualizar os mitos, os temas, os enunciados e as imagens que fundaram o Nordeste, mesmo que através de uma lógica política inversa, tomando-o como espaço-denúncia, espaço-vítima da sociedade capitalista e dominação e alienação burguesas, Glauber não se livrou da imagem do regional, não conseguiu se sobrepor a ela. Terminou por reproduzir uma interpretação da região como território da revolta, leitura já esboçada em muitos momentos das obras de Jorge Amado, Graciliano Ramos, João Cabral, entre outros.

A partir de *Terra em Transe*, os filmes de Glauber Rocha apresentam um crescente dilaceramento espacial e adquirem cada vez mais um caráter abstrato, com uma perda cada vez maior de quaisquer referências e de identidades. A construção de territórios cheios de sentidos e significados, no primeiro momento, deu lugar a territórios em contínua dissolução - em transe - que parecem remeter à própria desterritorialização sofrida pelo autor. Os paralelos entre natureza e personagens, entre meio e ação e o estilo de narração que parecia querer reproduzir a psicologia dos personagens, vão sendo abandonados progressivamente, levando estes a um distanciamento gradual com o meio, em favor de uma maior elaboração de suas interioridades.