

## FIGURAS DO NORDESTE E REPRESENTAÇÃO NACIONAL NO BRASIL

POR

SEBASTIÃO GUILHERME ALBANO DA COSTA  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte*

### 1. O DOCE FIM DE UM MUNDO: O BRASIL MODERNO E O DECLÍNIO DO NORDESTE

Caio Prado Júnior disse que por volta de 1840 a *monarquia burguesa* cafeeira do Centro-Sul do Brasil ascendeu ao poder. Essa investidura foi um episódio fulcral no lento processo de remoção da influência econômica e política do que se conhecia então apenas como o Norte do país, ademais de ser a conclusão do sistema de produção embasado no trabalho escravo e no modelo das *plantations*, o que supunha uma organização social quase feudalista. Uma de suas conseqüências concretas foi o desmantelamento da tríade institucional das fazendas, isto é, o engenho, a casa grande e a capela. Para Gilberto Freyre (*Sobrados e Mucambos*), junto com a senzala, esses eram os espaços que delineavam as sociabilidades e portanto a semiose da colônia.

Ocorria então uma espécie de sentença da civilização do açúcar, em agonia desde o século XVIII com a descoberta de metais preciosos no interior do país e com a substituição da cana pela beterraba para a extração da sacarose na Europa, principal mercado do produto. Parece até que as cenas da vida cotidiana e as paisagens exuberantes da zona da mata e das vilas pernambucanas desenhadas e pintadas pelos artistas holandeses trazidos por Maurício de Nassau (1637-1644) perderam também um pouco do seu encanto. A imagem que ascendia era distinta e com uma estrutura iconográfica fincada na topografia inóspita, nos modos de produção em que a pecuária desempenhava papel importante e nos costumes dos habitantes da Caatinga, um lugar até então pouco visitado pelos artistas e intelectuais que mais tarde reproduziriam o termo Sertão e produziram seu campo semântico. Nesse plano dos significados, o arranjo inclinou-se para a consideração da penúria do espaço, do clima e do ser humano que o habitava.

A virada para esse ângulo nas obras é tão nítida que se optou por classificá-lo como um estilo, o *miserabilismo*, para usar o termo de Claude Grignon e Jean-Claude Passeron, o que traduz em registro simbólico um rebaixamento material ao substituir a zona da mata e o litoral pelo semi-árido como tópico da mimese, implicando nesse

lance a visibilidade e a idealização de um modo de vida rude e penoso. Essa poética vige ainda na representação da região e configura-se como um *continuum*, malgrado as conjunturas históricas determinem o tom impresso. Por vezes, a literatura, as artes plásticas, as ciências sociais e os gêneros discursivos dos meios de comunicação elaboram sua apresentação do Sertão em chave de análise e com a curta distância da alteridade. De ordinário, todavia, elevam-no a uma antonomásia a indicar que falar do país é evocar os problemas do semi-árido. Neste último caso interfere também uma tendência a recriar as astúcias da linguagem popular, calcada no duplo sentido de cunho malicioso, política ou libidinosamente.

Com efeito, a modificação nos atributos da identidade do que antes se conhecia como o Norte parece ter um percurso bem delimitado. Os valores da elite brasileira que despontaram a partir de 1840 tinham como terreno de atuação o Sul, ou mais precisamente, o que agora conhecemos como região Sudeste, com a segunda metrópole do mundo lusitano, o Rio de Janeiro, e a emergente província de São Paulo como áreas concentradas para seu programa de modernização. Os esforços para a consecução do projeto se traduziram na urbanização ao estilo francês, no adensamento técnico e populacional e na criação de instituições que orientassem as novas atividades sócio-econômicas. Ocorrida logo em seguida à Independência pacífica, a guerra dos lugares, como definem os geógrafos esses deslocamentos de forças, foi ganha pelo Sul: cidades, estradas de ferro, ideias abolicionistas, escolas, portos, indústria, imprensa e sobretudo a produção econômica e a condensação técnica ali floresceram.

O federalismo formal adotado desde a primeira Constituição em 1824, isto é, a parcela de importância e autonomia que caberia aos estados diante da administração central, começou a se desviar em favor dos sulistas e o restante do país sofreu as conseqüências que a mudança de paradigmas e sua posição declinante acarretou, especialmente no âmbito da barganha política. Afora isso, concorreram a voga das idéias *científicas* sobre um certo tipo de clima insano e sobre um certo tipo de raça degenerada (Mello 125), alinhando-se em prejuízo dos interesses do Norte e resultando, na prática, no impedimento da formação de colônias para imigrantes europeus que substituiriam os escravos na lavoura, bem como no desgaste causado pela sucessivas revoltas pernambucanas contra o Império e redundaram na decisão de instalar uma Faculdade de Direito em Olinda, fundada em 1828 com o intuito de formar quadros burocráticos e intelectuais regionais que garantissem a homogeneidade ideológica nacional. Mas essa função apenas se firmou com a transferência da sede da escola para Recife.

Por volta de 1870 integrantes ou apegados da chamada Escola do Recife processaram um pensamento de vulto, pela voz de Tobias Barreto, Capistrano de Abreu e Sílvio Romero, entre outros, com o afã de explicar a gênese da nacionalidade brasileira. A origem e a formação desses intelectuais os orientou a que considerassem os fatores históricos da constituição das populações do semi-árido nordestino como um de seus atributos importantes. Mais tarde, as pesquisas de Luis da Câmara Cascudo sobre o folclore, o



Manifesto Regionalista e outros textos de Gilberto Freyre, mais o romance do Nordeste, assentaram as marcas da representação da região e as alçaram a tópicos incontornáveis da nacionalidade, malgrado Freyre discorresse mais sobre a zona da mata do que sobre o Sertão. Com o advento dos meios de comunicação, a invasão do xote-baião-forró como gênero de música popular, o Cinema Novo e sua inspiração tanto na mitologia como na realidade do Sertão, e finalmente as telenovelas e os seriados, cristalizou-se um tipo de figuração nordestina-sertaneja no Brasil. A saber, organizaram-se, no plano das textualidades, uma série de tropos, ícones, sons e temas que evocavam uma região imaginária (Pesavento 571).

O fator da promoção desse regime estético-social foi a formação do mercado de massas na região Sudeste e no Centro-Oeste, cujos grandes artífices foram os trabalhadores provindos do *Norte*. Romanticamente, pode-se dizer que em seu tempo livre de proletários, assimilaram uma reelaboração da plasticidade do seu folclore e de seus costumes e o fomentaram, ao parecer como tática de manutenção ou resgate dos resíduos das tradições transplantadas a um novo meio. O fato é que, por exemplo, a adequação realizada por Luis Gonzaga e Jackson do Pandeiro aos ritmos de arrasta-pé do Nordeste às estruturas melódicas da música tocada no rádio pode ser um sintoma dessas novas necessidades que dispunham de dimensões mercadológicas e existenciais.

Não obstante as modulações episódicas, a idealização que os gêneros discursivos exprimiam sempre resultou, ainda que implicitamente, numa síntese sutil entre as virtudes e os vícios da vida na região sertaneja do Nordeste, com predomínio, todavia, do prisma *miserabilista*. Como disse, essa articulação ocorre circunstancialmente, em dimensão macro, para tornar inteligível a nacionalidade como sistema intersubjetivo das relações sociais, e nos momentos em que os suplementos da identidade são acionados. Grosso modo, pode-se delimitar que nos decênios de 1930 e 1960, o Sertão nordestino era a paisagem da dependência econômica histórica brasileira, primeiro na literatura e depois no cinema. Nos anos 1950, 1970 e 1980, o cinema e as telenovelas mostravam um Sertão pitoresco, um palco para o exercício da alteridade, de um lado a exprimir uma necessidade de atenuar certa angústia de fracasso do Sul em ser moderno, em comparação com as grandes metrópoles centrais do Ocidente, de outro a reproduzir a idéia que a Europa ou os Estados Unidos faziam do Brasil *at large*.

## 2. DESLOCAMENTOS: CULTURA, URBANIZAÇÃO E MIGRAÇÃO

Com essas primícias aclaradas, na sequência se pretende descrever um rol de fatores que determinaram que alguns dos fenômenos em que a razão moderna, vitoriosa no embate sobre a visão de mundo, isto é, os valores metaforicamente promovidos pelos estados do Sudeste, sucumbe aos vencidos no domínio do espírito. Trata-se de pontuar os momentos e as modulações da ingerência cultural do Nordeste entre fins do século XIX até mais ou menos os anos de 1960, e apresentar a dinâmica da formação



de séries simbólicas e cognitivas relacionadas principalmente com as representações literárias e cinematográficas, que se tornaram suportes para boa parte dos signos da nacionalidade. Ao se considerar a inspiração dos modelos de representação do cinema brasileiro na literatura, nos concentraremos em uma análise somera de alguns textos e logo procederemos à descrição das manifestações fílmicas correlatas.

Quando se estudam as formações da *cultura*, uma das séries mais solicitadas pelos pesquisadores é a de *cultura nacional*. Nos termos de Guillermo Bonfil Batalla, essa categoria encerra uma posição assimétrica entre duas culturas, uma própria e outra imposta, fato que sugere a necessidade de um controle cultural porque encerra “la capacidad de decisión sobre los elementos culturales” (49). Toda política cultural supõe uma série de prerrogativas que vão do que um grupo entende em teoria como *cultura*, até a circunstância específica em que se aplicam ações afirmativas a fim de garantir a sobrevivência das tradições materiais e simbólicas de uma comunidade, ou mesmo criá-las, consolidando uma ideologia da especificidade cultural (Mota 93).

Na América Latina os padrões que consignam as prioridades no campo da política cultural estão associados, primeiro, a uma apropriação mais ou menos reflexiva dos parâmetros da modernização política e econômica do mundo ocidental pelos atores sociais de maior mobilidade. Ao mesmo tempo, implicam um exercício de auto-reflexão tendo em vista a necessidade de incorporar setores considerados mais tradicionais e autóctones a esse processo. Em razão desse condicionamento que permeou quase todo o século XIX e parte do XX, a popularização dos meios de comunicação eletrônicos na região e a perda da prerrogativa do Estado em promover os quadros de reconhecimento cultural vieram em compasso com a criação de um mercado consumidor interno, ambos definidores da conformação popular das nossas nacionalidades, senão de todas as nacionalidades modernas.

O caráter transnacional ou desarraigado de tais meios e de toda a indústria cultural, consoante a formação cosmopolita dos seus promotores aqui, favoreceram a que os fenômenos mais plásticos do folclore regional ganhassem maior projeção que os mais discretos e intimistas. Por exemplo, a espiritualidade marcadamente atávica em vez da contemplativa, a musicalidade dançante em vez da serena, o quadro mais luminoso em vez do mais obscuro. Basta recordar que já em meados do século XX, o samba baiano e carioca, mais os ritmos e a iconografia embasada nas intempéries climáticas e humanas que assolavam o Nordeste, reuniram-se e tomaram o lugar do índio amazônico, da religiosidade austera e das relações urbanas cariocas retratadas pelos romances, pelo teatro e pelas artes plásticas dos cem anos precedentes. Como antes nos romances, no audiovisual apenas couberam nos suportes discursivos as formas mais maleáveis do que se considerava cultura popular, isto é, as formas que melhor haviam negociado com o sistema de nacionalização em que nossos romancistas francófilos estavam inseridos e que depois melhor puderam adaptar-se ao sistema de reprodução técnica.



Como se sabe, a rigor, aqui o Estado veio antes da nação e o movimento seletivo de legitimação cultural redundou em uma verdadeira instituição dos significados. O cinema, o rádio e a televisão priorizaram a representação de tipos físicos, sociais e paisagísticos que corroboravam seu pendor ao *pathos*, já insinuado com o romance do dezenove. Daí que o efeito tenha sido uma espécie de naturalização da iconografia do Nordeste por intermédio dos interesses do Sul, suscitando de fato uma nacionalização das representações do Brasil a partir de uma pré-fabricada imaginação nordestina.

As manifestações primordiais do nacionalismo na América Latina já são advertidas nos primeiros romances publicados na região no Oitocentos e a idiossincrasia determinava de alguma maneira o estilo que se tornaria hegemônico em cada país. Por exemplo, no México com tradição de grandes centros urbanos devido às atividades mineradoras da época da colônia e mesmo desde antes (Tenochtitlán, etc.), uma crescente abertura do espaço público e a consequente pugna entre as elites *criollas* e liberais, Joaquín Fernández de Lizardi em *El periquillo sarniento*, 1816, cria a figura de um narrador pícaro que relata as calamidades da sociedade colonial. No Brasil pobremente afrancesado e ainda rural, José de Alencar idealiza à Rousseau e à Chateaubriand a população autóctone em *O guarani*, em 1857. Na Argentina a publicação do *Martín Fierro*, 1872, de José Hernández, antecipa a figura do gaúcho como o personagem-tipo da região do Pampa, algo que se consolidaria posteriormente. Segundo Ángel Rama (*Las máscaras* 73), nesses romances se pode notar que a ascendência das massas sobre o sistema cultural se tornou algo incontornável, em que pese ainda haver na forma letrada um viés elitista na sociedade de então que apenas iria se atenuar com o advento dos *mass media*.

A história das políticas culturais na América Latina pode ser traçada a partir da colonização e da criação das universidades, centros educacionais ou instâncias de disseminação de conteúdos necessários para o equilíbrio da administração pública. A existência de máquinas de imprensa desde o início da colonização em algumas áreas da América supunha o status outorgado pela metrópole à colônia e encerrava em si mesmo o estilo de colonização. A Inglaterra e Portugal, por exemplo, não criaram universidades em suas propriedades, ao passo que a Espanha já em 1538 fundou a *Universidad de Santo Domingo*, em 1551 criou a *Real Universidad de México* e a *Universidad de San Marcos de Lima*, financiadas diretamente pela coroa de Castela. No México, ademais, o primeiro bispo da Nova Espanha, Frei Juan de Zumáraga, e o vice-rei Dom Antonio de Mendoza, fizeram as gestões necessárias para que fosse introduzida a imprensa na região. No Brasil, com o traslado da coroa portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808, Dom João VI trouxe consigo cerca de onze mil cortesãos, muitos deles alfabetizados, parte do acervo da Biblioteca Nacional e uma máquina de imprensa. Ao chegar, criou escolas de educação superior, isto é, as faculdades de Medicina do Rio de Janeiro e da Bahia, e mais tarde as faculdades de Direito de São Paulo e Olinda, mas apenas no século xx ganhariam a designação de universidades.



De acordo com a tese de Ángel Rama (*La ciudad 46*), os incentivos à cultura na região sempre foram dirigidos e resguardados por uma certa parcela da população que ele situou na chamada *ciudad letrada*, em geral habitada pelos peninsulares ou *criollos* que até os primeiros decênios do século XIX reproduziram aqui a visão de mundo europeia. Não é um excesso afirmar que as zonas urbanas são o espaço natural de produção das manifestações culturais de maior prestígio na modernidade (teatro, literatura), de vez que é ali onde são administrados os assuntos políticos, econômicos e jurídicos do Estado e da sociedade, o que implica um registro escrito dessas relações (leis, informes, memorandos etc.) e um exercício de gestão que favorece a habilidade reflexiva. Devido aos vínculos entre a tipologia de exploração econômica e a urbanização, a mineração, grande atividade colonial na América espanhola, propiciou o surgimento de metrópoles importantes como a Cidade do México, Guadalajara, Lima, Quito, La Paz, Santiago e Buenos Aires. A formação de uma disjuntiva ou da possibilidade de intersecção entre valores urbanos e camponeses na região é antiga e foi representada na Argentina por Domingo Faustino Sarmiento em *Civilización y barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga*, 1845.

A vocação rural e agrícola das colônias portuguesas favoreceu a dispersão demográfica. O assédio dos signos citadinos sobre a imaginação nacional tornou-se premente entre os brasileiros em meados do século XIX e se reforçou com a industrialização já no século XX. Para constatar esse caráter rural do Brasil colônia, pode-se evocar dois argumentos já verificados. O primeiro diz respeito à falta de disposição das elites locais para mudar o sistema de produção baseado no latifúndio, no trabalho escravo e na monocultura. As transformações necessárias para uma modernização efetiva não ocorreram nem sequer com a Independência política do Brasil de Portugal, mais um acordo de cavalheiros que uma ruptura. O segundo refere-se a que pouco antes da vinda de Don João VI para o Brasil, havia apenas cinco cidades com mais de cinco mil habitantes. Rio de Janeiro (50.000), Salvador (45.000), Recife (30.000), São Luiz do Maranhão (22.000) e São Paulo (15.000), e todas eram porto, salvo São Paulo, que era uma espécie de “boca do sertão” (Costa 180). Esses números são significativos se os confrontamos com os 2,8 milhões de brasileiros existentes, o que nos leva a concluir que cerca de 95% vivia mesmo no campo, de vez que os núcleos urbanos aqui tiveram uma função meramente comercial e “havia pouco lugar para instrução e cultura” (Costa 183). O censo de 1872 revelou que as províncias do Norte e do Sul tinham basicamente o mesmo contingente populacional, 4.761 e 4.768 milhões respectivamente. A situação não se modificou em princípios do século XX, quando apenas três cidades contam com mais de cem mil habitantes, Rio de Janeiro (274.972), Salvador (129.109) e Recife (116.671). Mas já em 1940 o índice de população urbana no Brasil subira para cerca de 25% de um total de 41 milhões de pessoas e o Nordeste contava com uma taxa de urbanização de 23,4%, apenas acima do Centro-Oeste. No Sudeste, de outro lado, a taxa era de 39,4% (Santos 29).



Esses deslocamentos atestam a constante desclassificação das províncias do Norte do Brasil em relação às do Sul. Desde o século XIX, talvez depois da “crise do norte” que, segundo Evaldo Cabral de Mello: “praticamente eliminou o açúcar e o algodão nortista do mercado internacional” (16), houve mesmo uma publicidade de juízos negativos acerca da região, resultando inclusive a que se chamasse o período a partir de 1870 de a era da diferenciação regional. A situação de distinção tendenciosa entre o Sul e o Norte tomou tal vulto que no ano da abolição dos escravos Joaquim Nabuco constatou a existência de “dois Brasis”, e isso em um período em que as forças políticas da região tinham maior participação nos gabinetes do Império. E entre 1868 e 1869, por exemplo, dos quatorze ministérios instaurados “a Bahia dará 26 membros (mais de 20% do total do período); Pernambuco, 12; Maranhão, 6; Piauí, 5; Ceará, 4; Paraíba, 4; Alagoas, 3, num total de 60 ministros nortistas contra 53 das províncias do sul”, o que já sinalizava uma queda de importância (Mello 19). Mais intrigante ainda é a conclusão da leitura das estatísticas que indicam que dos recrutados para a guerra do Paraguai, por exemplo, havia cerca de 5.648 mil soldados cearenses e o estado de Minas, com o triplo da população, enviara 4.070 mil (Mello 34).

Em 1900 os nove estados do Nordeste, isto é, do Maranhão à Bahia, abrigavam 40% do total da população. Todavia, com a escalada dos valores modernos o êxodo foi inevitável, mormente em razão das prolongadas estiagens e de seu sistema econômico primitivo com áreas inteiras cuja relação de trabalho era pré-capitalista, o que desencorajava o contingente populacional a se manter nas pequenas propriedades que em estados como o Ceará, por exemplo, tinham uma participação importante na economia. Desse período são os primeiros fenômenos de migração interna e externa no Brasil, com massas de escravos nordestinos, semi-libertos devido à falta de trabalho nas fazendas decadentes mas com algum valor de troca em razão do fim do tráfico negreiro em 1850, deslocando-se para trabalhar nas lavouras de café próximas à cidade de São Paulo e assim substituir o negro local na mão de obra e apoiar os estrangeiros que também imigravam, especialmente portugueses, italianos, espanhóis e alemães.

Mesmo com maior diversidade étnica, o deslocamento populacional duraria até passada a metade do século XX. De acordo com um documento publicado pelo Memorial do Imigrante de São Paulo, em 1923 houve um recrudescimento do fluxo de nordestinos para o estado. Em 1935, durante o governo de Armando Salles de Oliveira, decidiu-se estimular oficialmente a vinda de nordestinos para o estado, com o objetivo de suprir a lavoura de mão-de-obra. Por iniciativa do governador foi criado o sistema de contratos com companhias particulares, como havia ocorrido antes com os estrangeiros, para a introdução de trabalhadores brasileiros. No contrato constava o custeio de passagem e bagagem, mais um salário para a família. Em 1939 criou-se a Inspetoria de Trabalhadores Migrantes com a finalidade de substituir as firmas particulares. Com estímulos do governo, as entradas passaram a ser maciças, atingindo em 1939 a casa dos 100 mil.



Entre 1941 e 1949 foram encaminhados à lavoura 399.937 trabalhadores procedentes de outros estados, sendo que mais de 100.000 provenientes do Nordeste. Nos decênios de 1950 e 1960 verifica-se também crescimento, mas o destino não seria mais a lavoura, mas as fábricas que se proliferavam no estado de São Paulo.

A migração em 1950 apresentava o seguinte quadro: Minas Gerais contribuiu com quase 50% do fluxo. A Bahia foi o estado que mais contribuiu depois de Minas Gerais, com 17,56% do fluxo. Somente esses dois estados representavam 65,04% do total de imigrantes. Pernambuco, Alagoas, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Sergipe e Rio Grande do Norte representavam cerca de 15% (Migrantes). As grandes secas do nordeste entre 1931 e 1932 detonaram uma série de altas migratórias em direção a São Paulo. Dos 14,3% de emigrantes nacionais no estado em 1960, 32% eram nordestinos. Já entre 1980 e 1991, dos quase um milhão de migrantes que entraram em São Paulo, 67% eram do nordeste. Informações censitárias tomadas de Hélio A. de Moura em “O balanço migratório do nordeste no período de 1950/70” (1033) atestam que a população do Nordeste perdeu posição relativa no total, passando de 35 por cento em 1940 para 30 por cento em 1970. Hoje São Paulo concentra 40% dos migrantes nacionais, 54% deles nordestinos. Entre outras, as secas de 1950-1952 e de 1958 foram grandes elementos expulsivos, mas também a construção de Brasília atraiu migrantes do Norte, bem como a expansão da fronteira cafeeira no Paraná, o ‘boom’ industrial de São Paulo, a boa fase da construção civil no Rio de Janeiro, integração rodoviária Nordeste/Centro-Sul, a melhoria no sistema de comunicações, etc.

### 3. REPRESENTAÇÕES NACIONAIS DO NORDESTE: INSTITUTOS, REGIÃO E NAÇÃO

A implementação das primeiras políticas culturais do século xx no Brasil, cujos artífices foram Mário de Andrade em São Paulo e Gustavo Capanema em âmbito nacional, esteve marcada por uma espécie de romantismo compensatório, tardio e renovado, promovido por um Estado que se encontrava na encruzilhada de ter de se integrar à nova ordem das relações internacionais sem sacrifício de sua soberania. O deslocamento da raça pela cultura como categoria de análise nas ciências humanas e sociais proporcionou um lastro de legitimidade para se valorizar a mestiçagem generalizada em que a sociedade brasileira estava assentada. O apoio incondicional à idéia de construção de valores culturais que servissem para a redenção do país foi a marca dos mandatos de Mário de Andrade no Departamento Municipal de Cultura de São Paulo e de Gustavo Capanema no Ministério da Educação (1934-1945) do governo Getúlio Vargas. Em meados dos anos 1930 o ministro gestou a fundação das primeiras grandes universidades laicas brasileiras, a Universidade de São Paulo e a Universidade do Distrito Federal, ambas sob a égide de Anísio Teixeira e do governo federal.

Com efeito, na Era Vargas (1930-1945 e 1950-1954) houve uma série de medidas modernizadoras. O marco institucional das ações positivas no que concerne à alfabetização





e ao fomento à cultura foi a criação do Conselho Nacional de Educação, 1931, e da Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, ambos sob a jurisdição do Ministério. Enquanto o Conselho Nacional de Educação durou apenas seis anos (1931-1937), o SPHAN se mantém até os dias atuais, com o estatuto de Instituto (IPHAN). Já desde antes da Revolução de 1930 o movimento modernista havia auspiciado a incorporação de elementos que se consideravam como tipicamente nacionais ao estatuto de representáveis, como as heranças negras e indígenas no complexo cultural brasileiro, muito embora tenha sido o viés nordestino que haja se firmado, ainda mais com o advento da mídia. Nascia portanto um quadro de representações da nacionalidade brasileira.

As disputas entre os grupos de poder depois de 1930 podem ser advertidas nas tomadas de posição dos integrantes paulistas do movimento modernista de 1922, que decidiria o futuro regime de representações. Mesmo sendo São Paulo o estado derrotado na Revolução, até 1934, por exemplo, é no interior das rinhãs entre os intelectuais filiados ao Partido Democrático e ao Partido Republicano Paulista onde se pode vislumbrar como estava organizada a vida cultural no Brasil. Os integrantes do Partido Democrata, em que atuava Mário de Andrade, viam por bem manter apartadas sua posição política de seu ofício literário, ao passo que o grupo dos politizados de direita ou de esquerda, Plínio Salgado e Oswald de Andrade, filiados ao Partido Republicano Paulista, assumiam uma literatura comprometida, que derivou em revistas e manifestos como o *Pau-Brasil*, o *Verde e Amarelo* e *Anta*. O curioso é que em todos os grupos, de direita, esquerda ou os *artepuristas*, o nacionalismo cifrado na iconografia regionalista e nas tradições folclóricas foi uma matéria-prima comum. O imaginário nordestino se tornou o principal sintetizador das grandezas e mazelas do país, metonímia da expressividade nacional. Para fins do decênio de 1930, os romances prediletos dos leitores brasileiros, afora as obras realizadas para o público feminino (nas coleções *Menina e Moça*, da José Olympio, ou a *Biblioteca das cenourinhas*, da Empresa Editora Brasileira, etc.), “se enquadrava nos moldes do romance social” (Miceli 155), e os autores diletos eram já Ciro dos Anjos, Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos. Não obstante, o apoio oficial foi endereçado aos intelectuais orgânicos do grupo de Plínio Salgado e, depois do decreto do Estado Novo, agruparam-se em torno da revista *Cultura Política* e do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

No Brasil tendeu-se a cultivar um tipo de sentimento nacionalista dentro de cada região, ciosa de suas tradições, o que no plano da ficção fica claro desde a obra panorâmica de José de Alencar até os ciclos regionais de cinema. O caso nordestino se tornou exemplar sobretudo a partir do *Manifesto Regionalista*, 1926, ideado por Gilberto Freyre, claro protesto ao regionalismo elaborado na rua Augusta pelos modernistas. Então, como Antonio Candido, acreditamos que “nosso nacionalismo foi antes forjado em posições regionalistas” (*Literatura* 113). Entre os artistas e os formadores de

opinião, as dissidências ocorreriam por motivos relacionados com a codificação dos significados. O torneio se dava entre os nacionalistas mais engajados, solidários com os programas oficiais, cuja produção tinha o conteúdo negociado antecipadamente. Os outros exaltavam o discurso da autonomia da arte. No regionalismo nordestino, por exemplo, as expressões se dividiam, para simplificar, entre os que exerciam um estilo e um tratamento conservador ou acadêmico dos temas, como Gilberto Freyre e José Lins do Rego, e outro de ordem intimista ou revolucionário, como Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos. Nesse último caso, “o realismo paisagístico dá lugar, diríamos, a um ‘paisagismo’ histórico” (Albuquerque 152). De fato, Antonio Candido pondera que se “fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo” (*Formação* 37).

Os temas de cunho social começaram a ser constantes na literatura brasileira a partir de 1877, quando Francisco Moura Coutinho Bastos publicou o volume *Musas proletárias*, sinalizando as tentativas brasileiras de evocar as classes menos favorecidas da nova divisão do trabalho internacional. No mesmo ano, Inglez de Sousa e Antônio Carlos Ribeiro de Andrada fundam em São Paulo a *Revista Nacional de Ciências, Artes e Letras*, com a mesma orientação que o primeiro mostraria nas narrativas *O coronel sangrado* e *História de um pescador* e José do Patrocínio reproduziria em *Mota Coqueiro*. Mas o romance de cunho regionalista nascera mesmo em 1876, com a publicação de *O Cabeleira*, de Franklin Távora, na mesma época em que o fenômeno do Cangaço ganhava vulto, o declínio da economia nortista se acentuava e a miríade de teorias sobre a eugenia e a ação do clima sobre o caráter e a disposição dos povos tornavam-se influentes.

O sentimento regional era tão acentuado que em 1928 Mário de Andrade publicou um romance com um protagonista cuja função, segundo o mesmo autor, era *desregionalizar* a literatura brasileira e a identidade nacional, seqüestrada pelas representações folclóricas. O romance foi construído a partir de um nacionalismo alternativo e se projetou como um intento de consubstanciar o brasileiro mediante parâmetros mais diversificados. Criou um ser isento de atavismos únicos, um tipo que unisse todas as características da sociedade nacional, mas que não tivesse caráter: Macunaíma. A estratégia de Mário de Andrade, como ele mesmo conta no prefácio da primeira edição, foi “desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o máximo a criação ao mesmo tempo em que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea” (Perrone-Moisés 194). Sem embargo da tentativa e da boa fatura da obra, não vingou entre os formadores de opinião que começavam a criar conteúdos nos meios de comunicação de massa, talvez devido à diversidade atávica do personagem. O filme homônimo de Joaquim Pedro de Andrade, 1968, é afinal um clássico pouco assistido. Nos meios audiovisuais prevaleceu as grandes pungências



humanas, os sofrimentos, o amor exaltado, o riso fácil, o que facilitou o caminho para a figuração do folclore colorido e da idealização da vida cotidiana do Nordeste, *summa* da noção do Brasil plástico e socialmente determinado.

Entre as obras literárias que podem ser consideradas os grandes marcos desse processo de formação de predominância discursiva, estão três em particular que muito embora esteticamente extraordinárias, atendem às denominações de romance regionalista nordestino e social que predominou no gosto nacional talvez até o surgimento de Clarice Lispector, em 1944, com *Perto do coração selvagem*. *A bagaceira*, 1928, de José Américo de Almeida, *O quinze*, 1930, de Rachel de Queiroz, e *Vidas Secas*, 1936, de Graciliano Ramos, uma tríade que organiza grande parte dos signos que se tornariam regulares no mundo apresentado nas ficções literárias, cinematográficas e até televisivas. Aqui registraremos sumariamente os componentes do sistema representativo dos três romances e indicaremos sua ingerência nos modos de representação posteriores, especialmente no audiovisual.

O romance do Nordeste teve precedência à parte de Franklin Távora e o Cangaço. Euclides da Cunha publicou a obra seminal *Os sertões* em 1902. Como se sabe sobre o engenheiro e jornalista, seu pendor para as letras fica plasmado nesse texto híbrido em que relata em idioma elevadíssimo o primeiro grande contencioso da República recém-estreada. Euclides da Cunha foi enviado ao interior da Bahia, às margens do rio Vaza-Barris na região de Canudos, como correspondente d' *O Estado de São Paulo* e com a incumbência de cobrir as altercações de uma espécie de comunidade messiânica que se organizara por volta da década de 1890 e impunha resistência aos primados laicos da República. A comunidade tornou-se notória em razão de seu líder Antonio Conselheiro entoar um discurso misto de elementos monarquistas e católicos, e por sua capacidade de organização militar que exigiu três investidas infrutíferas das forças oficialistas antes de capitular no quarto intento. Ainda antes, Coelho Neto publicava *Sertão*, 1896, e Afonso Arinos, *Pelo Sertão*, em 1898. Depois, em 1913 Catulo da Paixão Cearense, nascido no Maranhão, versejava o “Luar do Sertão” e atualizava o motivo do desterro semeado por um seu conterrâneo, Gonçalves Dias, em “Canção do Exílio”, 1843.

A propósito, essa nota nostálgica será preservada em obras posteriores em razão do avanço do retirante sertanejo sobre São Paulo e o Rio de Janeiro, criando o contexto para o exercício do tema. O rádio se encarregaria de disseminar a litania sertaneja até que surgisse algo mais festivo, como o baião e o forró, cuja forma como conhecemos foi uma elaboração de Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e companhia a partir de 1940. No teatro, há um legado difuso, que se pode encontrar nas comédias do maranhense Arthur Azevedo e logo na força lírica do pernambucano Ariano Suassuna. Segundo Walnice Nogueira Galvão (82), *O auto da Compadecida*, 1955, de Ariano Suassuna, e *Morte e vida Severina*, 1956, de João Cabral de Mello Neto, seriam os diletos para as montagens dos diretores de teatro que no decênio de 1960 integraram o Centro Popular de Cultura (CPC).



Outra constante dos romances e dos filmes sobre o Nordeste é a escolha de um ideário miserabilista entre os recursos retóricos disponíveis. Sem dúvida, é uma característica estável das obras a estetização do abjeto, muito conveniente para reforçar a idéia que se fazia do Nordeste no Sul, e mesmo nos Estados Unidos e na Europa. Com efeito, esse viés acentuou-se com o advento dos meios, que surgiram durante uma circunstância histórica de polarização ideológica, como ocorreu na maior parte do século xx. Certamente, nas obras de ficção e mesmo no discurso das Ciências Sociais da América Latina foram produzidas imagens e teorias que não destoavam desse ponto de vista, cujos promotores foram motivados pela assimilação de paradigmas gerais, que levaram a que entre nós surgissem movimentos culturais como a teoria da dependência, estética da fome, pedagogia do oprimido etc.

Formalmente, o uso abundante dos cronotopos é uma marca importante do gênero regionalista nordestino, que tende a levar a efeito o que Antonio Candido classifica de *redução estrutural* no prefácio de seu livro *O discurso e a cidade*, um “processo por cujo intermédio a realidade do mundo se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária” (9). Recorreremos à categoria de cronotopia para tentar orientar o comentário de algumas unidades estilísticas que analisaremos como definidoras do regime de representação da nacionalidade brasileira nas obras literárias e nos filmes que remetem ao Nordeste. Aqui a cronotopia está vinculada a um tipo de imagem generalizada que se tem do Nordeste, uma espécie de sentido pré-figurado da região como o local em que se deu a *decadência da aristocracia açucareira* (Costa 283), o que tende a lhe conferir um aspecto dúbio. A depender do autor real, do narrador ou do diretor da obra, a imagem geral adquire um traço de conservação de um passado de fausto reacionário e injusto, ou, de outro lado, solta-se uma faísca de insurgência contra esse mesmo estado de coisas. Ideologicamente, esse é o espectro da representação do Nordeste até a emergência de uma postura mais pitoresca surgida com o advento dos meios, que potencializaram essa norma.

Podemos definir o cronotopos como uma figura que busca dar conta de uma ancoragem externa e da referencialidade proposta na diégese de um conto, filme ou romance, encarregando-se de assinalar os blocos que asseguram a compreensão da mensagem e causam a fruição estética, que nesse caso é articulada pela verossimilhança. Supõe que o mundo da vida oferece as coordenadas básicas para a representação, deixando disponível o marco espaço-temporal específico, histórica e ideologicamente, que de alguma maneira será processado mediante a figuração e incorporado aos quadros da representação artística (Greimas 382).

#### 4. FIGURAS REGIONAIS E SIGNIFICAÇÃO NACIONAL: LITERATURA E CINEMA

Isso posto, vale recordar que o campo do chamado romance regionalista teve indicativos ainda no século xix, com José de Alencar, Visconde de Taunay, Bernardo



de Guimarães e Franklin Távora, e no início no século xx, com Euclides da Cunha. Mas o ponto de partida do sugênero do romance do Nordeste talvez tenha sido os já referidos *A bagaceira*, 1928, de José Américo de Almeida, prosseguisse com *O quinze*, 1930, de Rachel de Queiroz e alcance sua culminância formal em *Vidas Secas*, 1936, de Graciliano Ramos. De fato, esse último romance conta com características apreendidas dos dois anteriores e, ao mesmo tempo, prenuncia a decadência dos postulados narrativos considerados nos primeiros tipos, mas antecipa, por exemplo, os modelos cinematográficos do Cinema Novo, especialmente em Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Leon Hirszman. Comentaremos essas três obras de acordo com padrões estéticos e com a cronotopia, mas também segundo suas inclinações políticas. Se boa parte dos textos literários do período têm preocupações sociais, convém anotar uma certa vertente conservadora e romântica em *A bagaceira*, cuja substância de idealismo gratuito está menos na linguagem e na estrutura narrativa e mais nos contornos dos personagens e na história, de ânimo passadista.

*A bagaceira* nos remonta às regiões do brejo e do sertão da Paraíba ao início do século passado, na calamitosa estiagem entre 1914 e 1915, deixando muito claro os cronotopos da ação. Ademais, ao tratar do tema do retorno do filho do fazendeiro que foi estudar na cidade e traz idéias de justiça social e produtividade, confirma um filão do gênero. O narrador, para reforçar a impressão de ordem, é do tipo heterodiegético e onisciente, o que imprime a Lúcio, o filho, os contornos de grande herói, impassível, racional, que de posse de seu conhecimento teórico lapida o mundo dos latifúndios nordestinos. Importa notar que o estilo mais objetivo demonstrado no romance está permeado por uma simbologia conservadora, positivista, que tende a acreditar no poder do bom-senso e da razão para lidar com os empregados brancos aos quais deve civilizar, e consegue. O estilo ainda está impregnado do vezo da descrição minuciosa do espaço, das pessoas e das coisas que mais tarde se amainaria.

Romance cujas premissas são moralistas e conservadoras, *A Bagaceira* tem entre seus créditos o de instaurar várias das constantes que caracterizariam os textos regionalistas posteriores. Primeiro, deu registro moderno a uma poética do flagelo social da seca e da situação de injustiça social nos latifúndios nordestinos, algo que não parecia passível de vocalização literária, apenas sob a égide do naturalismo, à Rodolfo Teófilo ou Valdomiro Silveira. De outro lado, indica um estilo mais próximo à reportagem, que seria um ganho para alguns prosadores futuros. Sua maior contribuição foi, contudo, a de inaugurar um arranjo iconográfico do Nordeste com materiais que se tornariam as marcas mais visíveis de estabilidade do gênero: o sol, a terra, o clima, os corpos humanos, os animais e as plantas ganham um estatuto do qual não gozavam antes, e são, talvez a partir desse romance, os principais motivos de figuração e significação dos que lhe sucederem e do cinema.

Já em seu romance de estréia, Rachel de Queiroz propõe uma virada estilística na prosa regionalista, mas principalmente substituiria o maniqueísmo gratuito por uma idéia



mais complexa das relações humanas e da circunstância nordestina. A virada estilística que Augusto Frederico Schmidt (“Uma revelação”, xxxi) arrogou a uma naturalização dos acontecimentos, parece ter como registro matriz a prosa jornalística. O narrador, também em terceira pessoa e onisciente, não obstante lançaria luz a personagens assentados no mundo que retrata, com uma mediação burguesa diversa à do narrador oligarca de José Américo, que degenerou em antagonismos muito rasteiros. *O Quinze* consigna, mesmo sob novo foco, algumas dessas grandes figuras iconográficas da representação do Nordeste já desde as primeiras linhas, em que sugere que o conflito entre o clima e o trabalho será resolvido sob novos termos que, ademais, seriam em parte estabelecidos por uma mulher, o personagem Conceição.

Se uma das constantes do regionalismo é propor um regime representativo baseado na geografia, nas toponímias locais, nos costumes, enfim revelando até nisso sua idiossincrasia, *O Quinze* não se furta à regra, malgrado dê a ela uma nova roupagem, vinculada ao estilo da autora e à personalidade do narrador. As inúmeras alusões a lugares de fácil reconhecimento (*Logradouro*, o nome da propriedade de Dona Inácia, as cidades cearenses de Quixadá e Fortaleza e até São Paulo) não são pitorescas, mas naturalizadas. O esquema temporal é linear mesmo com certa sensação de ruptura entre os capítulos. As descrições mais típicas e que ensejam o melodrama, são rápidas e interrompem a lágrima.

O caso de *Vidas Secas* é mesmo emblemático e seu esquema de apresentação das imagens será o que florescerá no cinema posteriormente, com todas as marcas do drama sertanejo estilizadas pela direção de arte e pela fotografia. Devido ao conhecimento que se tem da obra de Graciliano Ramos, nos limitaremos a comentar uma passagem. Ao início da narrativa a descrição do narrador nos deixa perante um compêndio iconográfico do Sertão. A Família, isto é, Fabiano, Sinhá Vitória, Baleia e as crianças estão de mudança:

Num cotovelo do caminho avistou um canto de cerca, encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de cantar. A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar força.

Deixaram a margem do rio, acompanharam a cerca, subiram uma ladeira, chegaram aos juazeiros. Fazia tempo que não viam sombra.

Sinhá Vitória acomodou os filhos, que arriaram como trouxas, cobriu-os com molambos. O menino mais velho, passada a vertigem que o derrubara, encolhido sobre folhas secas, a cabeça encostada a uma raiz, adormecia, acordava. E quando abria os olhos, distinguia vagamente um monte próximo, algumas pedras, um carro de bois. A cachorra baleia foi enroscar-se junto dele.

Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido. (Ramos 12)





No fragmento está condensado muito do legado de imagens e atmosferas que anima as representações que se fazem do Nordeste brasileiro, no que se refere ao homem, à terra e aos ambientes de convivência. A ascendência de Graciliano Ramos e posteriormente de Guimarães Rosa entre os artistas é considerável, como já foi comentado, muito embora seja Graciliano quem estabeleça grande parte dos filtros interpretativos sobre a região e seus habitantes. João Cabral de Mello Neto e Ascênsio Ferreira reuniam esse complexo simbólico em poemas renovadores da poesia em língua portuguesa, o que promoveu uma visibilidade ainda maior à região, agora versada em clave erudita, em um formato que estaria fadado à recepção restrita, mas socialmente influente. De fato, depois a universidade começou a interessar-se pela produção cultural tradicional do Nordeste e não tardou para Manuel Cavalcânti Proença lançar um estudo de fôlego sobre a literatura de cordel, intitulado *Literatura popular em verso*, 1964.

Como referido, a incidência desse regime representativo sobre o cinema, no entanto, apenas se faria notar como um estilo a partir do Cinema Novo. Antes a reprodução fílmica que se remetia ao Nordeste e alcançara repercussão nacional estava limitada a três tentativas isoladas, tais como *Alô, alô, Brasil!*, 1933, de Wallace Downey, João de Barros e Alberto Ribeiro, uma espécie de documentário musical produzido pelos Estúdios Cinédia, na primeira tentativa de industrialização do cinema brasileiro, em que o Nordeste aparecia episodicamente. Ademais, o mítico filme *Lampião, o rei do Cangaço*, 1936, de Benjamin Abrahão, mais ou menos independente, e, mais tarde, *O Cangaceiro*, 1953, de Vítor Lima Barreto, produzido pela Vera Cruz, companhia que se distinguiu por ser o último suspiro da idéia de industrialização do cinema brasileiro.

Mas essa incorporação tardia não foi totalmente isenta de referentes. No Ciclo do Recife despontaram alguns *topoi* importantes do quadro representativo regionalista, como no filme *Retribuição*, 1923-24, de Gentil Roriz, produzido pelo grupo da Aurora Filmes. Mas foi em *Filho sem mãe*, 1925, de Tancredo Seabra, em que aparece um grupo de cangaceiros e alguns de seus sinais de identidade, tais como trajes, armas, acampamentos etc. Segundo Luiz Felipe Miranda em “Cinema e Cangaço – História”, houve ainda um curta, *Lampião, o banditismo no Nordeste*, “do qual se desconhecem autoria e procedência [...] apresentado por volta de 1927” (93). Ainda na fase silenciosa do cinema, há registros do filme *Lampião, a fera do Nordeste*, 1930, de José Nelli, muito embora se acredite se tratar de uma película rodada na Bahia e não em Pernambuco, e chamar-se *Lampião, o terror do Nordeste*.

Tão-somente depois Benjamin Abrahão Butto filmou e projetou em 1936 o filme intitulado *Lampião*, mais tarde conhecido como *Lampião, o rei do Cangaço*. Esse documentário contou com a anuência de Lampião e seu grupo para a filmagem e vários objetos de cena foram confeccionados pelos próprios foragidos, especialmente a indumentária, feita por Cila, a “figurinista do bando” (Caetano 58). Parece que os chapéus eram feitos por Dadá, mulher de Corisco. Ademais, Abrahão Butto filmou com



o equipamento de um produtor e diretor cearense, Ademar Bezerra de Albuquerque, dono da ABA Film, a primeira companhia de cinema daquele estado, responsável pelos documentários *Temporada maranhense de foot-ball no Ceará*, 1924, *O Juazeiro de Padre Cícero* e *Aspectos do Ceará*, ambos de 1925.

A partir de *O cangaceiro* o Sertão entra em definitiva para o repertório dos espaços representados no cinema e foi à época que Luiz Gonzaga se tornou o difusor de uma encenação figurada do homem do Nordeste que complementarás as sugestões literárias anteriores. A partir daí uma espécie de Ciclo do Cangaço invadiu as telas brasileiras, com Carlos Coimbra como um dos principais incentivadores, ao dirigir *A morte comanda o Cangaço*, 1960, *Lampião, o rei do Cangaço*, 1965, *Cangaceiros de Lampião*, 1968, e *Corisco, o diabo Loiro*, 1969. Produtores paulistas como Nelson Teixeira, da NTM, Aurora Duarte Produções Cinematográficas, J. Teixeira Produções, a Cinedistri, e a empresa carioca Produtores Unidos também incursionaram no gênero. Paródias como *Virou bagunça*, 1961, de Watson Macedo, com Mozael Silveira e Paulo Celestino, encerravam uma visão do Brasil em que os nordestinos já migravam para o Sul, no caso o Trio Jerimum vai ao Rio de Janeiro a fim de obter o reconhecimento artístico improvável em suas terras.

Como recordam Paulo Emílio Salles Gomes a respeito do Cinema Novo, e Renato Ortiz sobre a história da cultura no país, quando se pretende fazer uma análise sobre o período se deve considerar que uma modalidade expressiva qualquer da época faz parte de um sistema que envolve o cinema, a música, o teatro, as Ciências Sociais e a literatura (1994). Com efeito, tanto Fernão Ramos como Glauber Rocha admitem que a expressão de um *sensorium*, ou de uma imaginação nacional cinematográfica moderna, passa pelo romance social nordestino:

O avanço representado pela consciência de um realista como Graciliano Ramos fez com que, somente agora, através de Paulo César Saraceni (*Porto das Caixas*) e Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*) o realismo crítico começasse a definir um estilo do cinema brasileiro. (Rocha 19)

O movimento motivado pelo Cinema Novo resumiu uma conjuntura política internacional que favoreceu uma reflexão sobre o país a partir de teorias sociais e modelos de produção cultural já provados em outros lugares. Por exemplo, a poética documental ou semidocumental firmou-se como alternativa para a apresentação do retrato brasileiro mediante uma perspectiva romantizada, especialmente os filmes que se propunham a retratar o Nordeste. *Aruanda*, 1959-1960, e *Cajueiros do Nordeste*, 1962, são suas obras mais conhecidas. Geraldo Sarno filmou *Viramundo*, 1962, episódio de *Brasil Verdade*, 1965-1968, e *Casa de farinha*, e *Padre Cícero*, segundo e quinto episódios, respectivamente, de *Herança do Nordeste*, 1970-1972. Eduardo Coutinho, financiado pelo CPC, começou a filmar *Cabra marcado para morrer*, 1964, sobre a experiência de



João Teixeira, um líder das ligas camponesas que agiram nos canaviais nordestinos. O filme foi interrompido e somente foi distribuído, muito exigentemente, em 1984.

Futuramente, outros cineastas incursionarão no documentário, como Wladimir Carvalho, *O país de São Saruê*, 1971, ou Thomaz Farkas e seu grupo, do qual faziam parte diretores como Maurice Capovilla, que levaram adiante a chamada *Caravana Farkas* e realizaram uma série de filmes sobre o Nordeste. Muitos deles foram produzidos por Blimp Films, de Carlos Augusto de Oliveira, irmão de José Bonifácio de Oliveira, o Boni, da Rede Globo, emissora que a partir de 1971 passaria muitos desses documentários no programa Globo Shell, embrião do Globo Repórter. Seriam, portanto, esses os signos que circundariam a emergência da estética do Cinema Novo, especialmente de *Deus e o diabo na terra do sol*, 1963-64, *Vidas Secas*, 1963, de Nelson Pereira dos Santos, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, 1965, de Roberto Santos e *Os fuzis*, 1964, de Ruy Guerra.

As energias artísticas que emergiram das circunstâncias históricas brasileiras de fins de século XIX e inícios do XX em consonância com os índices ou as modas da representação literária e cinematográfica do ocidente apontam para uma posição de engajamento social. No caso brasileiro, o dado foi manejado primeiro pelos romancistas ao perceberem a potência poética do Nordeste, especialmente a reunião das sociabilidades conservadoras do Sertão e as intempéries climáticas. Se essa germinação foi plenamente realizada no livro de Euclides da Cunha publicado em 1902, não obstante, a sensibilidade das gerações posteriores fez florescer aquela visão do mundo a fim de atualizar as formas literárias e cinematográficas e lidar com o advento das instituições nacionais modernas. As obras literárias produzidas sob essa égide foram mais tarde intituladas de Romance do Nordeste. O universo dessas expressões literárias foi reduzido aqui à análise de *A Bagaceira*, *O Quinze* e *Vidas Secas*, de vez que parecem a culminância de tal esquema figurativo que se desdobraria nas iniciativas ulteriores em evocar a região mediante novas discursividades, como o cinema. Devido a essa particularidade, dedicou-se mais atenção aos meandros formais dos textos, porquanto tornaram-se paradigmáticos.

Para o cinema, mais a modo de antonomásia que de metonímia, os modelos de mundo desses romances incitaram o recrudescimento ideológico e de renovação formal ao menos dos primeiros filmes, os mais instigantes, do chamado Cinema Novo, notadamente *Vidas Secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis*. Sem menoscabo da relevância estética que o filão sertanejo trouxe para as formações discursivas modernas produzidas no Brasil, cumpre advertir também uma degeneração do sistema de representações, que se espalhou em uma proliferação de manifestações gratuitamente *miserabilistas* em todos os registros, da música popular até as artes plásticas. De todo modo, essa avaliação não foi levada a termo aqui, sem embargo que, discretamente, sobressaem daí as coordenadas para a colonização da imaginação nacional pela figuração de um certo Nordeste. Nesse programa de teorização empreendido, uma hipótese latente era a existência de antinomias no processo de modernização brasileiro e sua integração ao

sistema mundial. Dentre elas, sabressaiu a que concerne à particular conjuntura em que uma região, o Nordeste, com marcado percurso de declínio econômico, tornou-se um manancial de figuração estética e um pilar da representação da nacionalidade brasileira.

## BIBLIOGRAFIA

- Albuquerque, Durval Muniz. *A Invenção do Nordeste*. Recife/São Paulo: Fundação Joaquim Nabuco e Editora Cortez, 1999.
- Almeida, José Américo. *A Bagaceira*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2004.
- Bakhtin, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética. A Retórica do Romance*. Aurora Fornoni Bernardini e outros, trad. São Paulo: Hucitec, 1988.
- Bonfil Batalla, Guillermo. *Pensar Nuestra Cultura*. México: Alianza Editorial, 1997.
- Caetano, Maria do Rosário. *Cangaço. O Nordeste no Cinema Brasileiro*. Brasília: Avhatar, 2005.
- Candido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos*. São Paulo: Livraria Martins, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- Costa, Emília Vioti. *Da Monarquia à República: Momentos Decisivos*. São Paulo: Grijalbo, 1977.
- Freyre, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco, 1926.
- \_\_\_\_\_. *Nordeste. Aspectos sobre a influência da cana sobre a vida e a paisagem do nordeste do Brasil*. São Paulo: Global, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Sobrados e mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. T.2. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.
- Galvão, Walnice Nogueira. “Metamorfoses do Sertão”. *Cangaço. O Nordeste Brasileiro*. Maria do Rosário Caetano, organizadora. Brasília: Avhatar, 2005. 75-92.
- Greimas, A. J.; Courtés, J. *Dicionário de Semiótica*. Alceu Dias Lima e outros, trad. São Paulo: Cultrix, 1989.
- Grignon, Claude e Jean-Claude Passeron. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. María Sodereguer, trad. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.
- Júnior, Caio Prado. *Formação do Brasil contemporâneo. Colônia*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- Maia, João M. Ehlert. *A terra como invenção. O espaço no pensamento social brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- Mello, Evaldo Cabral de. *O Norte Agrário e o Império, 1871-1889*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- Miceli, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.



- Migrantes*. Memorial do Imigrante de São Paulo. <[www.memorialdoimigrante.org/br](http://www.memorialdoimigrante.org/br)>. 7 junho 2009.
- Mota, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974). Pontos de Partida para uma Revisão Histórica*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- Moura, Hélio A. “O balanço migratório do nordeste no período de 1950/70”. *Migração interna. Textos selecionados*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1980. 1025-1071.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del norte, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.
- Ramos, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Perrone-Moisés, Leyla. *Vira e Mexe Nacionalismo. Paradoxos do Nacionalismo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- Pesavento, Sandra Jatahy. “Quando a nação é, sobretudo, uma questão de sensibilidade”. *Repensando o Brasil do Oitocentos. Cidadania, política e liberdade*. José Maurício de Carvalho e Lúcia M.B.Pereira das Neves, organizadores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, 571-580.
- Rocha, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- Miceli, Sérgio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Queiroz, Rachel de. *O Quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984
- Santos, Milton. *A Urbanização Brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- Schmidt, Augusto Frederico. “Uma Revelação – O Quinze”. *O Quinze*. Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984. I-XXXV.



