

ARTE MODERNA E CINEMA NOVO: CONTRUÇÃO IMAGÉTICA DE UM NORDESTE ESTEREOTIPADO

Nycolas Albuquerque¹

1. APRESENTAÇÃO

Este trabalho visa entender a construção imagética sobre o nordeste e seu povo, a origem e invenção desta identidade, como a região ainda é vista como arcaica, e quem se beneficia com isto.

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

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

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

2. O QUE A ARTE MODERNA TEM HAVER COM ISSO?

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

¹ Professor do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá

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

Ao contar esta história, a Arte Moderna desabrocha num momento de embate entre classes sociais, a luta pelo poder entre a nova classe emergente brasileira, a classe industrial, e a antiga aristocracia (AGRA.2004). Uma disputa pela visibilidade. Elas descobrem na arte uma poderosa arma para conquistar espaço, conquistar poder. Dessa luta de classes quem se fortalece numericamente é a que possui menos voz: o povo. Este acaba por revelar as distâncias produzidas no novo cenário mundial, onde os abismos ficam mais nitidos.

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

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

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

A luta dos modernistas era também uma luta para transferir o centro cultural e artístico do país, da cidade do Rio de Janeiro para a cidade de São Paulo. Mário de Andrade (*apud* FABRIS.2006) acreditava que a arte que buscava uma identidade nacional deveria abordar temas que refletissem a nossa cultura. A arte deveria tratar de temas nacionais e não de temas alienígenas. Para se extrair o que de mais puro a nação tinha, era necessário antes de tudo entender os processo

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

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

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

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

3. NORDESTE, BERÇO DE UMA IDENTIDADE?

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

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

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

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

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

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

Toda a cultura tradicional do nordeste acaba servindo para limitar a representação e as formas como se vê o mundo daquela região. Com o medo de perder o precioso passado, o discurso tradicionalista faz com que sempre tenhamos que voltar ao antigo para emergir o sentimento de valorização. A importância da preservação desse passado pelos sujeitos faz com que cada um seja um pouco responsável pelo seu não desaparecimento, muitas vezes esse passado é representado pelo folclore.

4. AS VERDADES DO CINEMA NOVO

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

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

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

5 Ismail Xavier no prefácio do livro de Glauber Rocha

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

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

estrutura reducionista voltada para a reprodução de preconceitos em detrimento do esclarecimento das questões sociais.

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

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

Para Paulo César Saraceni (VIANY.1999.p.08) “o cinema novo é uma questão de verdade”. Já Ismail Xavier (ROCHA.2003), diz que a questão da verdade no cinema está longe de se resumir à aplicação de uma grade de conhecimento obtida nos livros de sociologia. O pouco conhecimento que se tinha da região era obtido através de informativos, quase nunca em loco¹⁰.

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

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

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

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

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

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

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

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

5. AINDA VEJO OS ECOS. (CONCLUSÕES)

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

O nordeste sempre é pensado no aspecto interiorano e do sertão, sobretudo de forma antimoderna. A confecção de outra visibilidade para a região é impossibilitada pelo acúmulo de imagens estereotipadas e a repetição constante de clichês sobre a região.

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

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

BIBLIOGRAFIA

- AGRA, Lucio. História da Arte do Século XX: idéias e movimentos. 2ª Edição. Editora Anhembi Morumbi, 2004..
- ALBUQUERQUE, Durval Muniz de Jr. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4ª Edição. Editora Cortez, 2009. São Paulo-SP.
- ARGAN, Giulio Carlo. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. *Arte Moderna*. Ed. Companhia das Letras, 1992. São Paulo – SP.
- BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 até 1966*. Ed. Companhia das Letras, 2007. São Paulo - SP.
- CANCLINI, Nestor García. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. *Culturas Híbridas- Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4ª Edição. Editora da Universidade de São Paulo – Edusp, 2003. São Paulo – SP.
- CAUQUELIN, Anne. Tradução: Rejane Janowitz. *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. Ed. Martins Fontes, 2005. São Paulo – SP.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R.(org.) Tradução: Regina Thompson. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Ed. Cosac & Naify, 2001. São Paulo – SP.
- COELHO, Teixeira. *Moderno Pós Moderno*. 4ª Edição, Ed. Iluminuras, 2001. São Paulo – SP.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz do brasil, Brasil*. Ed. Rocco, 1986. Rio de Janeiro - RJ.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Miguel Serras Pereira. Editora Fim de Século. Lisboa – Portugal, 2003.
- FABRIS, Annateresa. Org. Annateresa Fabris. *Crítica e Modernidade*. Ed. ABCA : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. São Paulo – SP.
- FADEL, Sergio. *Arte Moderna no Brasil – O Olhar do Colecionador*. Edições Fadel, 2006. Rio de Janeiro – RJ.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7 Edição. Editora Forense Universitária. Rio de Janeiro/RJ. 2009a.
- _____. *A Ordem do Discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 18ª Edição. Edições Loyola. São Paulo - SP, 2009b.
- _____. *Ditos e Escritos vol.3 Estética: Literatura e Pintura; Música e Cinema*. Trad. Manoel Barros da Motta. 2ª edição. Editora Forense, 2006. Rio de Janeiro - RJ.
- _____. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. 25ª Edição. Edições Graal. Rio de Janeiro – RJ, 2008.

- _____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 36ª Edição. Editora Vozes. Petrópolis - RJ, 2009c.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. 2ª Edição. Editora Paz e Terra, 1996. São Paulo - SP.
- LECHTE, John. *Cinqüenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade*. Trad. Fábio Fernandes 2ª Edição. Editora DIFEL. Rio de Janeiro – RJ, 2002.
- MOURA, Milton. *O Genocídio do Nordeste 1979-1983 CPT.CEPAC.IBASE*. Editora Mandacaru. São Paulo - SP, 1988.
- RIOS, Kênia Sousa. *Campos de Concentração do Ceará: isolamento e poder na seca de 1932*. Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e do Desporto do Ceará. Fortaleza – CE, 2001.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Ed. Cosac & Naify, 2003. São Paulo - SP.
- _____. *Revolução do Cinema Novo*. Ed. Cosac & Naify, 2004. São Paulo - SP.
- VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Editora Aeroplano, 1999. Rio de Janeiro - RJ.
- XAVIER, Ismail. *O olhar a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. Ed. Cosac & Naify, 2003. São Paulo - SP.
- ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari*. 2ª Edição. Editora Relume-Dumará, 1997. Rio de Janeiro - RJ.