

DURVAL MUNIZ DE [ALBUQUERQUE JÚNIOR * (m) 15

O ENGENHO ANTI-MODERNO:

A INVENÇÃO DO NORDESTE E OUTRAS ARTES

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Robert W. Andrew Glines e co-orientação do Prof. Dr. Alcir Lenharo, 1994 —†

Este exemplar corresponde
à redação final da tese
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
22/04/94.

Alcyr Lenharo

CAMPINAS
1994

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

AGRADECIMENTOS

O trabalho que se segue é fruto do encontro tenso e frutífero das duas áreas do país que foram inventadas como antagônicas e excludentes. Sou filho desse encontro seja fisicamente ou intelectualmente falando. Filho de um amor que nasceu migrante, de um pau(pai)-de-arara por uma paulistinha que, por serem fervorosos católicos, tiveram seus caminhos cruzados numa missa, numa tarde paulistana, em 1954. Após ter crescido convivendo com as enormes diferenças que os separava, mas também com o grande amor que os unia, me decidi por complementar meus estudos na terra que minha mãe vivera toda a primeira parte de sua vida, da qual em inúmeras tardes traçara uma geografia afetiva, falando de uma São Paulo onde deixara todos os seus amigos e parentes. E eu viajava com ela, em seu colo, pelo Viaduto do Chá, pela rua Direita, pela Galeria Prestes Maia, onde ia passear aos domingos e flertar com os rapazes. Lembro ainda com que satisfação ou desapontamento, minha mãe percorreu estes mesmos espaços, em 1968, após dez anos de ausência. E eu num misto de deslumbramento e medo procurava naquela metrópole, cujo barulho me fizera estremecer, os espaços que havia imaginado, a geografia imaginária de São Paulo, que desenhara na minha cabeça a partir das narrativas da minha mãe. Que surpresa foi descobrir como eram diferentes os lugares, mas como ao mesmo tempo guardavam algum traço de semelhança com o que imaginara, como às vezes até o cheiro lembrava algo daquele espaço que sonhara.

Após terminar a graduação na Paraíba, resolvo fazer a pós-graduação em São Paulo, mais especificamente em Campinas, tornando-me também do ponto de vista acadêmico e intelectual filho desse encontro; um migrante em busca do conhecimento, um "baiano inxirido" que muitas vezes teve de ouvir a frase: "mas você não parece nordestino". Por isso quero iniciar estes agradecimentos, lembrando meus pais e meus professores, que possibilitaram o encontro entre o "Nordeste e o São Paulo" que estão em mim, desde a geografia de meu corpo até o espaço da minha mente. Como todo trabalho este surgiu do amor e ao mesmo tempo da inquietude que me causam estes espaços em que foi repartido o país e parte de seus habitantes. Amor que se amplia à medida que para realizar um trabalho como este encontramos muitas pessoas dispostas a ajudar, tanto em São Paulo, onde realizei grande parte da pesquisa, como no Nordeste onde redigi o texto final.

Quero agradecer aos funcionários das instituições onde realizei a pesquisa: Arquivo Edgar Leuenroth, onde principalmente a Cleusa facilitou um longo período de consulta; Cinemateca Brasileira, onde a Iara se dispôs a passar suas tardes dividindo comigo uma sala escura e rolos de filmes; Biblioteca Central da UNICAMP, onde Vera e Teresa, foram mais do que auxiliares, foram amigas e incentivadoras; os funcionários do CEDAE, Centro de Estudos Migratórios, Pinacoteca do Estado, Museu de Arte Moderna, Museu de Arte de São Paulo, Museu da Imagem e do Som, Casa Mário de Andrade, Casa Lasar Segall, IEB, tornaram possível minha garimpagem de informações.

Meus colegas de Doutorado tiveram participação direta na

trajetória que levou a este trabalho através do estímulo, do afeto e do alto nível das discussões que mantivemos ao longo do curso. A Aurora, Gleydes, Dora e Regina, a esta de modo especial, também pertence esta tese, coletivamente forjada na amizade.

Contei com apoio e incentivo de meus colegas professores do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal da Paraíba, que se desdobraram em meio a tanta carência para possibilitar o meu afastamento para cursar o doutoramento. Agradeço ainda a todos os professores da UNICAMP, notadamente a Edgar de Decca, pela disponibilidade em ler este trabalho ainda no rascunho e proporcionar valiosas iluminações, a Alcir Lenharo, pela amizade e pelas valiosas contribuições que deu lendo o rascunho e assumindo a orientação na fase final de redação e especialmente a Margareth Rago, que mais do que professora, se tornou uma cúmplice nas minhas viagens intelectuais ou existenciais, prova maior de que o encontro entre "Nordeste" e "São Paulo" com amor e humor é possível.

Quero agradecer especialmente ao meu orientador Robert Slenes, que soube mais uma vez suportar as esquisitices de um orientando que some e quando aparece é com toneladas de papel para serem digeridas, que soube como sempre respeitar nossas diferenças e valorizar nossas semelhanças, uma pessoa acima de tudo humana, amiga, simpática e competente.

Aos meus irmãos e amigos, seja em Campinas, seja em Campina, meu sincero agradecimento pelo apoio e a sustentação psicológica indispensável a um doutorando em fase de redação de tese.

Mas este trabalho teria sido impossível sem a ajuda talvez da mais simples de todas estas pessoas, mas para mim a mais valiosa, minha "secretária" Socorro, que só não fez chover para que eu pudesse terminar este trabalho e foi submetida a horas de silêncio, sendo obrigada a apenas me olhar com olhos compridos e uma enorme vontade de conversar sem poder.

Contribuíram de forma valiosa para a apresentação final deste trabalho, profissionais competentes e amigos como: Agostinho Alves de Oliveira Junior, designer que criou e imprimiu a capa do trabalho, João Batista e Aurizete que revisaram e retiraram os tropeços na língua portuguesa e minha amiga Cassandra que me iniciou nos mistérios da informática.

Por fim agradeço à CAPES, que através do Programa de Capacitação Docente, financiou minha estadia em Campinas e todo o período de redação do trabalho, permitindo minha dedicação integral a esta árdua tarefa.

RESUMO

Este trabalho trata da emergência de um objeto de saber e um espaço de poder, a região Nordeste. Através de que práticas regionalizantes e de que discursos regionalistas se gestou no começo deste século a idéia de Nordeste. Como os discursos, sejam acadêmicos, sejam artísticos, foram dotando este recorte espacial de uma imagem e de um texto, uma visibilidade e uma dizibilidade, que lhe deram conteúdo e o tornaram uma poderosa arma nas lutas políticas nacionais. Como estes discursos construíram esta identidade espacial, formularam a idéia de uma cultura regional diferenciada que foi subjetivada por todos que habitam este espaço.

Este trabalho busca entender como esta região foi sendo reelaborada permanentemente pelos vários movimentos culturais do país, começando pelo regionalismo e tradicionalismo, no seu embate com o modernismo, até o tropicalismo, que significou a problematização mais radical desta idéia de uma cultura regional e de uma cultura nacional, que o Nordeste representaria. O tropicalismo que rompeu com a formação discursiva nacional-popular e o dispositivo das nacionalidades, condições fundamentais para que fosse possível a emergência do Nordeste, vai significar politicamente o próprio questionamento da função conservadora e anti-moderna que esta construção imagético-discursiva representava, a luta contra as fronteiras sejam nacionais, sejam regionais, mais este círculo de enclausuramento a que nós homens da modernidade temos que nos submeter.

SUMÁRIO

	PAG.
INTRODUÇÃO.....	01
I. GEOGRAFIA EM RUÍNAS	
1. <i>As Figuras do Sensível</i>	20
2. <i>Esboços do Social</i>	32
3. <i>A Moldura das Nacionalidades</i>	44
4. <i>Os Quadros da Cultura</i>	54
5. <i>A Paleta do Regional</i>	87
II. ESPAÇOS DA SAUDADE	
1. <i>Enredos da Tradição</i>	105
2. <i>Imprimindo a Região</i>	119
3. <i>Páginas de Nordeste</i>	168
4. <i>Pinceladas de Nordeste</i>	208
5. <i>A Música do Nordeste</i>	214
6. <i>Cenas de Nordeste</i>	225
III. TERRITÓRIOS DA REVOLTA	
1. <i>Montagens da Política</i>	235
2. <i>Roteiros da Revolução</i>	255
3. <i>Os Argumentos da Indignação</i>	276
4. <i>Quadros de Miséria e Dor</i>	308
5. <i>Imagens que Cortam e Perfuram</i>	318
6. <i>Novos Planos do Olhar</i>	329

IV. CARTOGRAFIAS DA ALEGRIA

1. <i>Desentoando o Nacional-Popular</i>	357
2. <i>A Dissonância aos Sentidos</i>	367
3. <i>O Repertório Tropicalista</i>	402
4. <i>A Diversão do Nordeste</i>	438
CONCLUSÃO.....	460
BIBLIOGRAFIA.....	470

Para Maria,
minha mãe, que me
pariu "Nordeste" e
me fez sonhar "São
Paulo", com a mesma
saúde que sinto
dela agora.

INTRODUÇÃO

*"Pelos mundos nossa
lenda. Mesmo que nunca se aprenda.
Eu te ensino a fazer renda.
Que mais posso te ensinar. Eu que
não porto outra prenda. Que só
sei dar vida à trama vã".*

(Tenda - Caetano Veloso)

Ouçamos a voz do Brasil. Para isso, folheemos jornais e revistas: "Sugerimos um plebiscito nacional para mandar de volta aos países de origem esses imigrantes, hoje 'separatistas', cujos pais vieram para a nossa terra, com 'uma mão na frente e a outra atrás'". "...o ideal seria separar Alagoas do resto do País. É de lá a origem de todos os nossos problemas atuais...". "No Brasil todos são imigrantes. A diferença está na data de chegada". "...nós, sulistas, detentores da cultura mais avançada deste país, graças à herança de imigrantes alemães e italianos". "E cultura é um conceito que não dá lugar a que se considere uma superior à outra...". "O povo nordestino tem identidade e abre seu próprio espaço na vida ativa do País, em todos os níveis". "São os estados que produzem sendo lesados pela União em benefício dos que não produzem". "Também é importante questionar a representação política de deputados federais e senadores, proporcional ao número de eleitores, que ao meu ver é o mais justo". "...essa força política desproporcional se direciona a uma distribuição orçamentária ao bel-prazer da maioria". "Se o Norte/Nordeste não tem o nível de desenvolvimento igual ao do Sul/Sudeste é porque eles levemente não nos deixaram ter". "Será que não existe ninguém em todo o Nordeste com vontade de libertar este povo alienado? Esse povo que só pensa em praia, samba e futebol? Acorda Nordeste!". "...deixem em paz os do Norte/Nordeste, montados em seus jegues atávicos e folclóricos, comendo calango com macacheira (quando acham) e dançando ao som de seus radinhos de pilha, enquanto ajudam a construir o chamado 'progresso' do Sul". "...ignorem os 'puristas' do Sul...Cabe-lhes o direito de serem nazistas (minoria), votarem no Maluf (que carência de originalidade) e até manter o triste primeiro lugar do caipirismo nacional...além de sua tara psicopata por auditório de TV". "...o País se livraria de um enorme número de indigentes, marginais de todo tipo como assaltantes, seqüestradores, homossexuais prostituídos, etc...". "A proposta separatista só confirma o óbvio: nunca estivemos unidos!" É, parece que ninguém se entende, tentemos pois ouvir nossa voz em outros meios de comunicação, que o nível está caindo nesta discussão.¹

(1) Ver a Carta de Vera Regina Souza Andrade, São Paulo, Isto é Senhor nº 1165, 29/jan/1992, p. 10; Carta de Elisandra Leonardo Vieira, São Paulo, Isto é Senhor nº 1165, 29/jan/1992, p. 10; Carta de Ruy Damásio, São Paulo, Isto é Senhor nº 1108, 12/dez/1990, p. 13; Carta de Rochelle Garcia Nunes, São Paulo, Isto é Senhor nº 1108, 12/dez/1990, p. 13; Carta de Adhemar Leite Ferreira, São Paulo, Isto é Senhor nº 1168, 29/fev/1992, p. 10; Carta de Alexandre Aguiar Nicácio, São Paulo, Isto é nº 1206, 11/nov/1992, p. 10; O Vírus da Secessão (Entrevista

Liguemos a televisão. Um "Careca do ABC", de aproximadamente 1m e 65cm de altura, olha fixo para a câmera e dispara: "Você já viu um nordestino com 1m e 80cm de altura e inteligente?". O que ele se considerava, obviamente. Mudemos de canal. Em cidade nordestina, a pretexto de cobrir as festas juninas, dois humoristas procuram insistentemente, por alguém que tivesse visto o cangaceiro Antônio Silvino; aproximam-se de um velho e a queima roupa perguntam: "Antônio Silvino era cabra macho mesmo?". Continuemos assistindo, pois é um programa de humor. Na feira da cidade ressurgem Antônio Conselheiro, com um aspecto enlouquecido, vocifera uma pregação desencontrada, vestido com um roupão branco e trazendo um enorme bordão de madeira, com que ameaça as pessoas. Esquecidos da cidade e da festa que vieram cobrir, procuram ceguinhas cantadoras de embolada e uma procissão em louvor a Santo Antônio. Termina o programa com Lampião e Maria Bonita, no Rio de Janeiro, atirando para todo lado, para acabar com a imoralidade na praia e porque é bom ver gente cair. Mudemos outra vez de canal. A novela das oito horas é mais uma vez sobre o "Nordeste", pois, lá estão presentes o coronel, muitos tiros e tocaiais, o padre, a cidadezinha do interior e todos os personagens falam "nordestino", uma língua formada por um sotaque postigo e acentuado e um conjunto de expressões pouco usuais, saídas do português arcaico, de uma determinada linguagem local ou de dicionários de expressões folclóricas, de preferência. Mudemos de canal, à procura do noticiário. Está havendo seca no Nordeste, que bom, temos a terra gretada para mostrar, a caatinga seca com seus espinhos e crianças brincando com ossinhos, como se fossem bois, chorando de fome, dá até para o repórter chorar também e quem sabe promover mais uma campanha eletrônica de solidariedade. É, parece que a nossa escritora, defensora da "nordestinidade", Raquel de Queiroz tem razão, a mídia tem o olho torto quando se trata de mostrar o "Nordeste", pois, eles só querem miséria. Mas será que nossa escritora tem mesmo razão?²

O que podemos encontrar de comum entre todos os discursos, vozes e imagens que acabamos de arrolar é a estratégia da estereotipização. O discurso da estereotipia é um discurso assertivo (uma afirmação sem dúvidas ou nuances), repetitivo (sua comunicabilidade depende da recorrência), é uma fala arrogante, uma linguagem que leva a estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autosuficiente que se arroga no direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo. O estereótipo é a fuga de qualquer atopia, nasce da necessidade de tudo nomear, catalogar em determinados lugares, de falar sobre tudo e de tudo. Ele nasce da crença na

... com Aspásia Camargo), São Paulo, Isto é nº 1207, 18/nov/1992, pp. 5 e 7; Carta de César Baptista Trombini, São Paulo, Isto é Senhor nº 1160, 18/dez/1991, p. 18; Carta de Valter Luis Benevides Gomes, São Paulo Isto é, nº 1200, 30/set/1992, p. 11; Carta de Ronaldo Torres, São Paulo, Isto é Senhor nº 1163, 15/jan/1992, p. 10; Carta de José Antônio Magalhães da Costa, São Paulo, Isto é Senhor nº 1163, 15/jan/1992, p. 10; Carta de Júlio Albuquerque e Silva, São Paulo, Isto é nº 1218, 3/fev/1993, p. 10; Carta de Carlos Ayrton dos Santos, São Paulo, Isto é Senhor nº 1166, 5/fev/1992, p. 10.

(2) Programa Documento Especial (Sistema Brasileiro de Televisão); Programa Legal (Rede Globo); as novelas Tieta do Agreste, Pedra sobre Pedra, Renascer (Rede Globo); Globo Reporter (Rede Globo). Ver QUEIROZ, Raquel de - Os Olhos Tortos da Mídia, São Paulo, DESP, 17/jun/1988, s/p.

capacidade da linguagem de tudo descrever, nomear. É um mecanismo de dominação e sujeição. O estereótipo é a semelhança absoluta, que bloqueia qualquer relação original com o objeto, que oblitera qualquer diferença de sentido e de significado. É uma conotação simples, atribuição de sentido superficial, óbvia.³

Podemos, então, concordar com nossa escritora, quando afirma que a mídia não vê o Nordeste como ele é? Não, porque isso seria pleitear a existência de uma verdade para o Nordeste, que não existe. É esquecer que o estereótipo não é apenas um olhar ou uma fala torta, mentirosa. O estereótipo é um olhar e uma fala produtiva, ele tem uma dimensão concreta, porque, além de lançar mão de matérias e formas de expressão do sublinar, ele se materializa ao ser subjetivado por quem é estereotipado, ao criar uma realidade para o que toma como objeto. Não podemos cair, como faz nossa escritora, no discurso da discriminação do Nordeste e dos nordestinos. O que este trabalho interroga não é apenas porque o Nordeste e o nordestino são discriminados, marginalizados e estereotipados pela produção cultural do país e pelos habitantes de outras áreas, mas ele investiga porque há quase noventa anos dizemos que somos discriminados com tanta seriedade e indignação? Por que dizemos com exaltação e rancor que somos esquecidos, que somos menosprezados e vítimas da história do país? Que mecanismos de poder e saber nos incitam a colocarmos sempre no lugar de vítimas, de colonizados, de miseráveis física e espiritualmente? Como através de nossas práticas discursivas, artísticas principalmente, reproduzimos um dispositivo de poder que nos reserva o lugar de pedintes lamurientos, produzimos e reproduzimos um saber em que sentimos prazer de dizer e mostrar que somos pobres coitados? Que masoquismo é esse que faz nos orgulharmos dessa discriminação, que faz aceitarmos felizes o lugar de derrotados, de vencidos? E, principalmente, o que leva uma classe dominante a se deleitar em afirmar sua impotência e se assumir como subordinada e dependente?

Não queremos dizer que a miséria não exista no Nordeste, que os nordestinos não sejam discriminados, mas estes aspectos são consequências e não causas deste processo, que pretendo analisar neste trabalho. O que afirmo é que estes efeitos são sustentados por um dispositivo que se compõe de relações de poder e de saber, que se produzem e se reproduzem através da incitação a esta discriminação e se sustentam em práticas econômicas, políticas e culturais. O Nordeste e o nordestino miserável, seja na mídia ou fora dela, não é produto de um desvio de olhar ou fala, de um desvio no funcionamento do sistema de poder, mas é inerente a este sistema de forças e dele constitutivo. O próprio Nordeste e os nordestinos são invenção destas determinadas relações de poder e do saber a elas correspondente. Não se combate a discriminação simplesmente tentando inverter de direção o discurso discriminatório, como bem demonstra nosso coral de vozes iniciais; não é procurando mostrar quem mente e quem diz a verdade, pois se passa a formular um discurso que parte da premissa de que o discriminado tem uma verdade a ser revelada. Assumir a "nordestinidade", como quer Raquel, e pedir aos sulistas

(3) Ver MATTIA, Roberto da - O Que Faz do Brasil, Brasil?, Rio de Janeiro, Salamandra, 1984, p. 13; LEITE, Dante Moreira - O Caráter Nacional Brasileiro, 2 ed., São Paulo, Pioneira, 1969, pp. 96 e segs; BARTHES, Roland - A Escritura do Visível. In: O Óbvio e o Obtuso, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, p. 9; BARTHES, Roland - Fragmentos de um Discurso Amoroso, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990, p. 24.

que revejam seu discurso sobre o nordestino, porque ele é errado, por ter nascido de um desconhecimento do nordestino verdadeiro, vai apenas ler o discurso da discriminação com o sinal trocado, mas a ele permanecer preso. Tentar superar este discurso, estes estereótipos imagéticos e discursivos acerca do Nordeste, passa pela procura das relações de poder e de saber que produziram estas imagens e estes enunciados clichês, que inventaram este Nordeste e estes nordestinos. Pois, tanto o discriminado como o discriminador são produtos de efeitos de verdade, emersos de uma luta e mostram os rastros dela.⁴

Nós, os nordestinos, costumamos nos colocar como os constantemente derrotados, como o outro lado do poder do Sul, que nos oprime, discrimina e explora. Ora, não existe esta exterioridade às relações de poder que circulam no país, porque nós também estamos no poder, por isso devemos suspeitar que somos agentes de nossa própria discriminação, opressão ou exploração. Elas não são impostas de fora, elas passam por nós, longe de sermos seu outro lado, ponto de barragem, somos ponto de apoio, de flexão. A resistência que podemos exercer é dentro desta própria rede de poder, não fora dela, com seu desabamento completo, o que podemos provocar são deslocamentos do poder que nos impõe um determinado lugar, que reserva para nós um determinado espaço, que foi estabelecido historicamente, portanto, sempre em movimento. Até que ponto a melhor forma de provocar um deslocamento nesse dispositivo e nesse saber é nos postarmos como o outro do poder, assumir a posição de sujeito vencido e discriminado? Não seria melhor se negar a ocupar este lugar?⁵

Mas a grande questão é: existe realmente este nós, esta identidade nordestina? Existe realmente esta nossa verdade, que os estereótipos do cabeça-chata, do baiano, do paraíba, do nordestino, buscam traduzir? O Nordeste existe como essa unidade e esta homogeneidade imagética e discursiva propalada pela mídia, e que incomoda a quem mora na própria região? Se existe, desde quando? Sempre houve Nordeste e nordestinos em nossa história, como fazem crer nossos autores de História Regional? O Nordeste seria capaz de dar unidade a todos os discursos e imagens que a ele se referem? Em nosso trabalho não é o objeto Nordeste que dá unidade aos discursos aqui analisados, mas, ao contrário, este objeto é por eles constituído, inventado historicamente. Ao invés de analisá-los como unidade previamente constituída, os analisamos como constituintes desta unidade. O que faremos neste trabalho é a história da emergência de um objeto de saber e de um espaço de poder: a região Nordeste. Buscaremos estudar a formação histórica de um preconceito, isto não significa previamente nenhum sentido pejorativo. O que queremos estudar é como se formulou um arquivo de imagens e enunciados, um estoque de "verdades", uma visibilidade e uma dizibilidade do Nordeste, que direcionam comportamentos e atitudes em relação ao nordestino e dirigem, inclusive, o olhar e a fala da mídia. Como a própria idéia de Nordeste e nordestino impõe uma dada forma de abordagem imagética e discursiva, para falar e mostrar a "verdadeira" região.⁶

(4) Sobre a relação entre poder e saber ver: FOUCAULT, Michel - História da Sexualidade I (A Vontade de Saber), Rio, Graal, 1977, pp. 88 e seqs.

(5) Para esta visão das relações de poder ver: FOUCAULT, Michel - Microfísica do Poder, 4 ed., Rio, Graal, 1984, pp. 209 a 228.

(6) Sobre os conceitos de visibilidade e dizibilidade ver: DELEUZE, Gilles - Foucault, São Paulo, Brasiliense, 1988

Trata-se de pensar como a região se tornou uma problemática, que práticas discursivas e não-discursivas fizeram esta questão emergir e a constituiu como objeto para o pensamento. Como emergiram estas questões prementes às quais se devia dar uma resposta: o que é a região? Qual sua identidade? O que particulariza e individualiza o Nordeste? Esse trabalho pretende levantar as condições históricas de possibilidade dos vários discursos e práticas que deram origem ao recorte espacial Nordeste. Longe de considerar esta região como inscrita na natureza, definida geograficamente ou regionalizada "pelo desenvolvimento do capitalismo, com a regionalização das relações de produção", que é outra forma de naturalização, ele busca pensar o Nordeste como uma identidade espacial, construída em um preciso momento histórico, final da primeira década deste século e na segunda década, como produto do entrecruzamento de práticas e discursos "regionalistas". Esta formulação, Nordeste, dar-se-á a partir do agrupamento conceitual de uma série de experiências, erigidas como determinantes, como caracterizadoras e definidoras deste espaço e de uma identidade regional. Estas experiências históricas serão agrupadas, fundadas num discurso teórico, que pretende ser o conhecimento da região em sua essência, em seus traços definidores e que articula uma dispersão de experiências cotidianas, sejam dos vencedores, sejam dos vencidos, com fragmentos de memórias de situações passadas, que são tomadas como prenunciadoras do momento que se vive, de "ápice da consciência regional".⁷

O nosso objetivo é entender alguns caminhos, por meio dos quais se produziu, a nível da cultura brasileira, o Nordeste. O nexo de conhecimento e poder que cria o nordestino e, ao mesmo tempo, o oblitera como ser humano. O Nordeste não é recortado só como unidade econômica, política ou geográfica, mas, primordialmente, como um campo de estudos e produção cultural, baseado numa pseudo-unidade cultural, geográfica e étnica. O Nordeste nasce onde se encontram poder e linguagem, onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder. Entendamos por espacialidade, as percepções espaciais que habitam o campo da linguagem e se relacionam diretamente com um campo de forças que as institui. Neste trabalho, o geográfico, o linguístico e o histórico se encontram, posto que, buscamos analisar as diversas linguagens que, ao longo de um dado processo histórico, construíram uma geografia, uma distribuição espacial dos sentidos. É preciso, para isso, rompermos com as transparências dos espaços e das linguagens, pensarmos as espacialidades como acúmulo de camadas discursivas e de práticas sociais, trabalharmos nessa região, em que linguagem (discurso) e espaço (objeto histórico) se encontram, em que a história destrói as determinações naturais, em que o tempo dá ao espaço sua maleabilidade, sua variabilidade, seu valor explicativo e mais ainda, seu calor e efeitos de verdade humanos.⁸

Não podemos esquecer que "dis-cursus" é, originalmente, a ação de correr para todo lado, são idas e vindas, "demarches",

e FOUCAULT, Michel - A Arqueologia do Saber.

(7) Sobre a relação entre práticas discursivas e não-discursivas no pensamento de Foucault ver: MACHADO, Roberto - Ciência e Saber (A Trajetória da Arqueologia de Foucault), Rio de Janeiro, Graal, 1981.

(8) Para a noção de espacialidade ver: FOUCAULT, Michel - Sobre a Geografia. In: Microfísica do Poder, pp. 153 a 166; ORLANDI, Eni Pulcinelli - Terra à Vista!, São Paulo, Cortez; Campinas, Ed. da UNICAMP, 1990, pp. 55 e segs; BRAUDEL, Fernand - O Espaço e o Tempo, São Paulo, OESP, 29/jul/1947, p. 6, c. 5.

intrigas e que os espaços são áreas reticulares, tramas, retramas, redes, desredes de imagens e falas tecidas nas relações sociais. As diversas formas de linguagem, consideradas neste trabalho, como a literatura, o cinema, a música, a pintura, o teatro, a produção acadêmica, o são como ações, práticas inseparáveis de uma instituição. Estas linguagens não apenas representam o real, mas instituem reais. Os discursos não se enunciam, a partir de um espaço objetivamente determinado do exterior, são eles próprios que inscrevem seus espaços, que os produzem e os pressupõem para se legitimarem. O discurso regionalista não é emitido, a partir de uma região objetivamente exterior a si, é na sua própria locução que esta região é encenada, produzida e pressuposta. Ela é parte da topografia do discurso, de sua instituição. Todo discurso precisa medir e demarcar um espaço de onde se enuncia. Antes de inventar o regionalismo, as regiões são produtos deste discurso. Este trabalho tematiza, pois, o estabelecimento de uma nova forma de dizer e ver o regional, que abre caminho para novas formas de sentir e de conhecer. Estas novas formas de ver e dizer estão relacionadas, portanto, com outras séries de práticas, desde as econômicas, as sociais, as políticas, até as artísticas, que não estabelecem entre si qualquer determinação, apenas se conectam, se afastam ou se aproximam, formando uma teia de práticas discursivas ou não discursivas; relações de força e de sentido, que seguindo Foucault, chamaremos de dispositivo, para ressaltar seu caráter estratégico.⁹

Quando falamos na emergência de uma nova visibilidade e dizibilidade, falamos da emergência de novos conceitos, novos temas, novos objetos, figuras, imagens, que permitem ver e falar de forma diferenciada da forma como se via e dizia o sublunar, anteriormente. Que permitem organizá-lo de uma nova forma, que colocam novos problemas, que, por sua vez, iluminam este sublunar com novos focos de luz, que iluminam outras dimensões da trama histórica, da rede de relações que compõem a trama do espaço. Tanto na visibilidade, quanto na dizibilidade articulam-se o pensar o espaço e o produzir o espaço, as práticas discursivas e as não-discursivas que recortam e produzem as espacialidades e o diagrama de forças que as cartografam. Definir a região é pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não pensá-la uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza. O Nordeste é tomado, neste trabalho, como invenção, pela repetição regular de determinados enunciados, que são tidos como definidores do caráter da região e de seu povo, que falam de sua verdade mais interior. Uma espacialidade, pois, que está sujeita ao movimento pendular de destruição/construção, contrariando a imagem de eternidade que sempre se associa ao espaço. Nossa preocupação com o poder não implica, no entanto, uma análise do que está oculto sob os textos ou imagens, mas, ao contrário, o que elas criam em sua exterioridade e na própria diferença com o que descrevem. Não tomamos os discursos como documentos de uma verdade sobre a região, mas como monumentos de sua construção. Ao invés de buscar uma continuidade histórica para a identidade de nordestino e para o recorte espacial

(9) Ver BARTHES, Roland - Fraços de um Discurso Amoroso, p. 1; CAMPOS, Haroldo de - Parafernália para Hélio Oiticica, São Paulo, FSP, Folhetim, 13/mar/1984, p. 11; MAINGUENAU, Dominique - Novas Tendências em Análise de Discurso, Campinas, Pontes/Ed. da UNICAMP, 1989; ORLANDI, Eni Pulcinelli - Op. Cit., pp. 25 e seqs.

Nordeste, este trabalho busca suspeitar destas continuidades, pondo em questão as identidades e fronteiras fixas, introduzindo a dúvida sobre estes objetos históricos canonizados.¹⁰

Em nenhum momento, as fronteiras e territórios regionais podem se situar num plano ahistórico, porque são criações eminentemente históricas e esta dimensão histórica é multiforme, dependendo de que perspectiva de espaço se coloca em foco, se visualizado como espaço econômico, político, jurídico ou cultural, ou seja, o espaço regional é produto de uma rede de relações entre agentes que se reproduzem e agem com dimensões espaciais diferentes. Além disso, devemos tomar as relações espaciais como relações políticas e os discursos sobre o espaço como o discurso da política dos espaços, resgatando para a política e para a história, o que nos aparece como natural, como nossas fronteiras espaciais, nossas regiões. O espaço não pré-existe a uma sociedade que o encarna. As noções espaciais são sociais e, portanto, históricas. Os recortes espaciais surgem nas práticas sociais, em que se concretizam e se articulam diferentes relações sociais. É através destas práticas que estes recortes permanecem ou mudam de identidade, que dão lugar à diferença; é nelas que as totalidades se fracionam, que as partes não se mostram, desde sempre comprometidas com o todo, sendo este todo uma invenção, a partir destes fragmentos, no qual o heterogêneo e o descontínuo aparecem como homogêneo e contínuo, em que o espaço é um quadro definido por algumas pinceladas.¹¹

A noção de região, antes de remeter à geografia, remete a uma noção fiscal, administrativa, militar (vem de regere, comandar). Longe de nos aproximar de uma divisão natural do espaço, ou mesmo, de um recorte do espaço econômico ou de produção, a região se liga diretamente às relações de poder e sua espacialização, ela remete a uma visão estratégica do espaço, ao seu esquadrinhamento, 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 diferentes para os diversos vencedores e vencidos, assim, a região é

(10) Ver VEYNE, Paul - O Inventário das Diferenças, São Paulo, Brasiliense, 1989; ORLANDI, Luiz B. - Do enunciado em Foucault à teoria da multiplicidade em Deleuze. In: Foucault Vivo (italo Tronca - org.), Campinas, Pontes, 1987, pp. 11 a 42.

(11) Ver ALBINO, Celina e WERNECK, Nisia - Anotações sobre Espaço e Vida Cotidiana, São Paulo, Espaço e Debates nº 17, Ano VI, pp. 33 a 43; RAGO, Margareth - Os Prazeres da Noite, Rio, Paz e Terra, 1991, p. 23.

o botim de uma guerra.¹²

Como imagem unificada, a região é, no entanto, produto do cruzamento de várias regionalizações, de vários acontecimentos regionais, que se aproximam e se organizam, em dado momento, conforme as necessidades estratégicas dos diferentes grupos sociais em litígio. A região é um segmento, mas, um segmento duro, cristalizado. É uma diferença, é uma singularidade petrificada, unitária e homogênea. A região, como identidade espacial, nasce da destruição, a nível dos discursos, das diferenças naturais, econômicas, sociais e culturais; nasce de um dado espaço, da construção de uma dizibilidade e uma visibilidade espacial articulada, em torno de objetos estratégicos, de táticas de luta, que lhe confere uma verdade e uma essência, que a torna arma de luta, que naturaliza a luta entre os grupos sociais, que passa a ser travada entre espaços, e não entre pessoas. Trata-se, neste trabalho, pois, de desnaturalizar a região, de problematizar a sua invenção, de buscar a sua historicidade, no campo das práticas e discursos. Tentar fazer com que este espaço cristalizado estremeça, rache, mostrando a mobilidade de seu solo, as forças tectônicas que habitam seu interior, que não permitem que a vejamos como efeito da sedimentação lenta e permanente de camadas naturais ou culturais, buscando apreender os terremotos no campo das práticas e dos discursos, que recortam novas espacialidades, cartografam novas topologias, que deixam vir à tona, pelas rachaduras que provocam, novos elementos, novos magmas, que se cristalizam e dão origem a novos territórios. Longe de ver a região como um terreno firme, em que se pode apoiar o fervilhar, o movimento da história, mostrá-la também como solo movente, pântano que se mexe com a história e a faz mexer, que traga e é tragado pela historicidade.¹³

A região não é uma unidade que contém uma diversidade, mas é produto de uma operação de homogeneização, que se dá na luta com as forças que dominam outros espaços regionais, por isso ela é aberta, móvel e atravessada por diferentes relações de poder. Suas fronteiras são móveis e o Estado pode ser chamado ou não a colaborar na sua sedimentação. O Estado é, na verdade, um campo de luta privilegiado para as disputas regionais. Ele não demarca os limites político-institucionais das regiões, mas pode vir a legitimar ou não, estas demarcações que emergem nas lutas sociais, além de possuir uma política de governamentalidade do espaço nacional, que varia historicamente, e pode vir ou não a se articular com as "questões regionais". Como não existem regiões naturais, toda região é arbitrária, é estrategicamente produzida, com ou sem a participação do Estado. Elas são unidades produzidas pela redução da realidade a esquemas, a um conjunto limitado de enunciados, de imagens e de arquétipos culturais.

Este trabalho é mais uma história de conceitos, de temas, de estratégias, de imagens e de enunciados, do que de homens. Claro que estes estão presentes, como uma condição de possibilidade destas mudanças conceituais acontecerem, além de que esta história afeta tanto estes conceitos, quanto estes homens, que vêem seu solo epistemológico se mover, que vêem sua visibilidade abrir-se para novos horizontes e sua linguagem ter acesso a novos enunciados, para falar do mundo e compor o real. Este trabalho é a história da luta, em

(13) Ver FOUCAULT, Michel - Sobre a Geografia. In: Microfísica do Poder, pp. 153 a 166.

torno dos conceitos de nação e de região, em torno de cultura nacional, regional e internacional. é a história da luta, em torno da idéia de identidade nacional e regional, de identidade cultural. Foi em torno destas idéias mestras que emergiu, no Brasil, um conjunto de regras de enunciação que chamamos de formação discursiva nacional-popular e todo o dispositivo de poder que a sustentou, que chamamos de dispositivo das nacionalidades, em torno dos quais, por sua vez, se desenvolveu grande parte da história brasileira, entre as décadas de vinte e sessenta. O que fazemos é a história das práticas e enunciados que deram conformação a estas idéias, que lhes deram uma visibilidade e uma linguagem. Privilegiamos, no entanto, neste debate, aquele que se trava especificamente em torno da idéia de Nordeste, como ele foi inventado, no cruzamento de práticas e discursos e os sucessivos deslocamentos que a imagem e o texto, desta região, sofreram, até a sua mais radical contestação com os tropicalistas, no final da década de sessenta. Buscamos perceber como determinados enunciados audiovisuais se produziram e se cristalizaram, como "representações" deste espaço regional, como sua essência. Perceber que rede de poder sustentou e é sustentada por essa identidade regional, por este saber sobre a região, saber estereotipado, que reserva a este espaço o lugar do gueto nas relações sociais a nível nacional, região que é preservada como elaboração imagético-discursiva como o lugar da periferia, da margem, nas relações econômicas e políticas no país, que transforma seus habitantes em marginais da cultura nacional.

Questionamos a própria idéia de identidade, que é vista por nós como uma repetição, uma semelhança de superfície, que possui no seu interior uma diferença fundante, uma batalha, uma luta, que é preciso ser explicitada. A identidade nacional ou regional é uma construção mental, são conceitos sintéticos e abstratos que procuram dar conta de uma generalização intelectual, de uma enorme variedade de experiências efetivas. Falar e ver a nação ou a região não é, a rigor, espelhar estas realidades, mas criá-las. São espaços que se institucionalizam, que ganham foro de verdade. Essas cristalizações de pretensas realidades objetivas nos fazem falta, porque aprendemos a viver por imagens. Nossos territórios existenciais são imagéticos. Eles nos chegam e são subjetivados através 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 a condição de se identificarem com figuras do passado, de representarem papéis, de vestirem máscaras, elaboradas permanentemente.¹⁴

Pretendemos, com este trabalho, questionar um olhar e uma fala regionalista, que ora aparecem como um olhar e uma fala novos, surgidos recentemente, como querem fazer crer várias análises sobre os separatismos regionais que afloram com intensidade, neste momento no país, ora como formas de ver e falar que sempre existiram na história do país. Este trabalho busca perceber as inflexões ocorridas no discurso regionalista, mas, particularmente no discurso nordestino, afirmando a sua novidade e seu caráter de descontinuidade da história brasileira. O regionalismo é muito mais do que uma

(14) Sobre a relação entre identidade e diferença ver: DELEUZE, Gilles - Diferença e Repetição, Rio de Janeiro, Graal, 1988, pp. 71 e segs e 185. MACIEL, Luis Carlos - O esvaziamento da realidade, São Paulo, FSP, Folhetim, 27/fev/1977, p. 23.

ideologia de classe dominante de uma dada região. Ele se apoia em práticas regionalistas, na produção de uma sensibilidade regionalista, de cultura, que são levadas a efeito e incorporadas por várias camadas da população e surge como elemento dos discursos destes vários segmentos. Por isso, procuramos nos afastar de fazer a chamada "História Regional", porque, esta por mais que se diga crítica do regionalismo, do discurso regionalista, está presa ao seu campo de dizibilidade. Longe de constituir uma ruptura com esta dizibilidade, suas críticas são apenas deslocamentos no interior do próprio campo do regionalismo. Ao criticar o regionalismo, mas assumir a região como uma "proposição concreta", como uma conscrição histórica, e fazer dela um referente fixo para seu discurso, de onde retira sua própria legitimação, esta História está presa à dizibilidade regionalista e à rede de poderes que sustenta a idéia de região como referencial válido para instituir um saber, um discurso histórico. A "História Regional" vem contribuir, sim, para colocar a idéia de região em outro patamar, legitimá-la, atribuir-lhe veracidade, dando a ela uma História, tentando lhe dar, inclusive, uma base material. Ao invés de questionar a própria idéia de região e a teia de poder que a institui, ele questiona apenas determinadas elaborações da região, pretendendo encontrar a verdadeira.¹⁵

A "História Regional" participa da construção imagético-discursiva do espaço regional, como continuidade histórica. Ela padece do que podemos chamar de uma "ilusão referencial", por dar estatuto histórico a um recorte espacial fixo, estático. Mesmo quando historiciza este espaço, o valida como ponto de partida para recortar a historicidade. Ela faz uso de uma região "geográfica" para fundar uma região epistemológica no campo historiográfico, se justificando como saber, pela necessidade de estabelecer uma história da origem desta identidade regional, afirmando a sua individualidade e sua homogeneidade. Por isso, o questionamento da região, como uma identidade fixa, passa pela crítica desta "História", que participou desta cristalização identitária, passa pela retirada das fronteiras do campo historiográfico. O nacional e o regional não são critérios de validação de uma produção historiográfica, não são referências pertinentes para fundar uma epistemologia. Uma história serial não se pode ater a estas divisões, visto que as séries históricas desconhecem estas fronteiras. A unidade que interessa ao historiador é a unidade de enredo, de trama, não estas unidades identitárias forjadas no próprio processo histórico e que são elas também pluralidades de séries.¹⁶

A "História Regional" tem sido a história do que aconteceu na região. História sobre a qual paira sempre a suspeita da inautenticidade, na qual se busca estabelecer uma verdade primeira, definitiva, da qual a região apenas manifesta a ausência. Não é a região como história, como cruzamento de diversas práticas, como recorte espacial das relações de poder, que nela se aborda, mas é a procura de sua verdade, a busca de encontrar, na sua empiria seus traços definidores, tomando esta empiria como a realidade regional, que

(15) Ver GEBARA, Ademir - História Regional: uma discussão, Campinas, Ed. da UNICAMP, 1987; SILVEIRA, Rosa Godoy - Regionalismo Nordestino, São Paulo, Ed. Moderna, 1989; OLIVEIRA, Francisco de - Elegia para uma Re(li)gião, 2 ed., Rio, Paz e Terra, 1977.

(16) Para a noção de ilusão referencial ver: VEYNE, Paul - Como se Escreve a História, Brasília, Ed. da UNB, 1982, p. 11.

estaria sempre aguardando o historiador que viria revelá-la em sua nudez sedutora. "História Regional", esse voyeurismo. Há, inclusive, uma confusão entre os estudos de história local e a chamada "História Regional"; a região sendo definida como qualquer recorte espacial menor que o todo nacional, o que banaliza ainda mais o conceito. A justificativa destes estudos passa, quase sempre, pela idéia de que abordando um recorte espacial menor, se está mais próximo de se chegar à verdade e se é capaz de abordar de forma mais profunda tal totalidade. Nela, a região se torna causação quando é efeito de superfície e se torna "natureza" transhistórica quando é espacialização.

O procedimento que preside a "História Regional", o de definir uma região, um espaço geográfico ou um espaço de produção, como um a priori, que é anacronicamente remetido para antes de sua própria constituição, sendo transformado numa transcendência, naturalizado, não leva em conta o fato de que uma época ou um espaço não pré-existem aos enunciados que os exprimem, nem às visibilidades que os preenchem. A região é uma forma de visibilidade e enunciação. É múltipla, porque é gestada como objeto de múltiplas interpretações, se dá, não como um referente fixo, mas, como uma multiplicidade imagética e discursiva que pode ser iluminada de diferentes formas e enunciada de diferentes maneiras. Ela é uma multiplicidade espaço-temporal. A "História Regional", neste sentido, pode ser vista como um modo de existir, como um modo de visão e estudo regularizado, dominado por perspectivas e imperativos ostensivamente adequados à reprodução do Nordeste. O Nordeste é pesquisado, ensinado, administrado e pronunciado de certos modos a não romper com o feixe imagético e discursivo que o sustenta, realimentando o poder das forças que o introduziu na cultura brasileira, na "consciência nacional" e na própria estrutura intelectual do país. A "História Regional" é produto de certas forças e atividades políticas, às vezes, antagônicas, mas que se encontram na reprodução desta idéia de região. O Nordeste passou a ser, assim, objeto de uma tradição acadêmica que o ajuda a se atualizar.

A "História Regional" se transforma em mais um discurso a legitimar este recorte espacial e, portanto, as relações de poder que o instituiu. Legitimação retrospectiva, que, na verdade, é legitimação, ao mesmo tempo, do próprio grupo de historiadores que a empreende. Eles recorrem a um recorte espacial consagrado, cristalizado, para fundar, legitimar um recorte no campo historiográfico. Eles se apoiam numa representação consagrada do espaço, para estabelecerem seu próprio lugar, para criarem suas próprias coordenadas de aproximação ou distanciamento, na luta pelo poder no campo historiográfico. Ao se apoiarem no recorte espacial Nordeste, para legitimarem seus discursos, os historiadores, por mais críticos que sejam, continuam reproduzindo uma "questão regional" que é e foi posta pelas relações de dominação deste espaço. Seus discursos terminam por reproduzir este recorte regional que se ancora na reprodução de relações sociais as mais iníquas e, mais ainda, significa que reconhecem a sua posição de subordinação e da história que fazem, no campo historiográfico e ao fazerem "História Regional", fazem história periférica, história que não é nacional, assumindo assim, os historiadores nordestinos, o lugar de segunda classe, no campo da produção historiográfica no país.

O campo historiográfico, como campo de produção do saber,

está recortado por relações de poder que incidem sobre o discurso historiográfico. O saber histórico nasce onde se encontra um lugar (uma profissão acadêmica, uma prática de conhecimento), um procedimento de análise (uma disciplina) e a construção de um texto (uma literatura). Portanto, o saber historiográfico não está apenas submetido às relações de tempo, lugar e poder a nível social, mas, também está submetido ao nível do grupo de especialistas. O texto histórico não pode ser atribuído nem a um indivíduo, o autor, nem a um sujeito global (o tempo, a sociedade). Ele é a positividade de um lugar, no qual o sujeito se articula, sem no entanto, se reduzir a ele. Ele é produto de um lugar antes mesmo de o ser de um meio ou de um indivíduo. E é este lugar que deve ser questionado constantemente pelo especialista em história. A operação historiográfica deve se constituir também desta volta crítica sobre si mesma. A "História Regional" não faz este questionamento do lugar de produção do saber historiográfico. Os historiadores, que trabalham com esta perspectiva, aceitam participar da divisão entre história nacional (História do Brasil) e história regional (História do Nordeste), que além de significarem o estabelecimento de lugares hierarquicamente diferenciados no campo historiográfico, se conectam e reproduzem as relações desiguais de poder entre as diferentes áreas do país: reproduzem uma subordinação, no campo acadêmico, que diz da própria subordinação do espaço que representam a nível nacional.

Ao se colocarem como historiadores regionais, eles estariam reconhecendo sua incapacidade de fazer História do Brasil ou o caráter limitado desta produção? Por que os historiadores paulistas e, em menor número, os historiadores cariocas podem fazer história nacional e os das outras áreas apenas "História Regional"? Continuamos presos, assim, a uma hierarquia de saberes e de espaços que se definiu no início do século. Não é se colocando como vítimas do "imperialismo paulista" ou reivindicando o direito de também fazer História do Brasil, que romperemos com o lugar que foi reservado para nós historiadores de outras áreas do país, nesta configuração de saber-poder. Não é também proliferando o número de "histórias regionais", sempre que um determinado grupo de historiadores se sente marginalizado no campo historiográfico, que conseguiremos romper com esta posição de inferioridade no campo historiográfico, mas sim se negando a ocupar estes lugares, questionando-os, e reivindicando o direito de apenas produzir saber em história, sem mais adjetivos.

Utilizamos inúmeras fontes: desde o discurso acadêmico, passando pelas publicações em jornais de artigos ligados ao campo cultural, a produção literária e poética de romancistas e poetas nordestinos ou não, até músicas, filmes, peças teatrais, que tomaram o Nordeste por tema e que o constituíram enquanto objeto de conhecimento e de arte. As obras de arte são tomadas, neste trabalho, como discursos, como produtoras de realidade, já que como historiador não temos conhecimento específico destes vários campos que trilhamos, este é o enorme risco que corremos e que procuramos suprir pela leitura de uma bibliografia especializada em cada área, procurando trazer as informações no campo da estética, sempre e somente quando julgamos que estas interessavam para a compreensão da problemática que estava em discussão. As obras de arte têm ressonância em todo o social. Elas são máquinas de produção de sentido e de significados. Elas funcionam proliferando o real, ultrapassando sua naturalização.

São produtoras de uma dada sensibilidade e instauradoras de uma dada forma de ver e dizer a realidade. São máquinas históricas de saber.

Estas várias práticas discursivas foram, sempre que possível, cruzadas com práticas não-discursivas, sem que estabelecessemos qualquer espécie de hierarquia ou determinação entre elas. O que procuramos ver foi o nível de interferência destas muitas práticas, na instituição e no deslocamento da idéia de Nordeste, e a sua relação com a idéia de nação. Tomamos cada campo estético ou cultural como locais de práticas que se relacionaram com um dado momento histórico e um dado espaço e fizeram emergir imagens, conceitos, temas e objetos do conhecimento. Enfim, os acontecimentos que produziram a emergência da formação discursiva, em que a idéia de região se produziu e ganhou visibilidade e dizibilidade. Embora nos detenhemos em análises estéticas, já que não se pode separar forma de conteúdo, e a própria forma é significativa, nossa preocupação central foi tomar tais práticas culturais como produtoras de textos, imagens, sons, que formaram um agregado sensível, em torno da idéia de Nordeste. Elas dão formas de expressão e conteúdos variados a este objeto. Elas tornam possível ver-se e falar-se de Nordeste, como uma materialidade, como uma identidade, como uma homogeneidade, ou, ao contrário, elas o contestam.

Talvez o leitor estranhe o fato de encontrar poucas citações textuais e a colocação de notas no final de praticamente todos os parágrafos e, só no seu final, além de encontrar poucas aspas, denotando citações alheias. Isto se deve ao método que adotamos: o de tomar estas fontes, não como documento, nem como fonte de prova, mas as tomar como material de trabalho, como monumentos a serem destruídos e reconstruídos, ou seja, construímos os parágrafos com enunciados e imagens retirados dos próprios textos em análise, tomando-os para nós, utilizando-os como nossos, pelo método de bricolagem e de torsão, dessacralizando estas fontes, pondo estes enunciados para funcionarem de outro modo. O trabalho também não se prende a um dado sistema de pensamento, nem busca a coerência absoluta entre suas partes. A história é incoerência, lança mão de fragmentos de discurso, porque, longe de querer afirmar identidades discursivas, ela quer destruí-las. Não queremos construir sistemas discursivos mas despedaçá-los, ordenando-os de outra forma. Os autores escolhidos para análise de suas obras, bem como os artistas foram, à medida que se constituíram em grande emissores de signos, que deram textos e imagens à região, por isso, pouco se levou em conta a trajetória de cada um como indivíduo, a não ser aquelas informações que tiveram ressonância em suas obras e interferiram nesta forma de ver e dizer a realidade regional.¹⁷

O que procuramos ressaltar foram as condições que se impuseram a estes sujeitos, que os introduziram e fizeram funcionar como tal em determinado momento, como, ao mesmo tempo que inventavam o Nordeste, iam se inventando como sujeitos nordestinos. Procuramos vê-los como um nó, num rendilhado de séries históricas, como laçadas na variada rede de relações que atravessam o social. Não os consideramos como alguém que se colocasse fora da trama, da renda da história, para tecê-la com suas mãos e agulhas soberanas da consciência transcendental, mas os consideramos como alguém que tecesse uma rede

(17) A utilização do método de torsão de enunciados e imagens nos foi sugerido pela leitura do livro de: MACHADO, Roberto - Deleuze e a Filosofia, Rio de Janeiro, Graal, 1990, pp. 205 e seqs.

de dentro dela mesma, como se fosse um dos seus fios, como um nó em que vários fios do processo histórico viessem se encontrar. Tanto para se pensar a emergência do objeto Nordeste, como para se pensar a emergência dos sujeitos que tomaram este objeto como tema, tem que se estar atento ao fato de que o que permite a emergência de objetos e sujeitos históricos são as relações estabelecidas entre instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamento, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação, modos de caracterização, ou seja, uma dispersão de práticas e enunciados coexistentes, laterais, como fios soltos de diferentes cores que vão se encontrando em determinados pontos e vão dando origem a um desenho sem que para isso seja necessária a convergência de todos para o mesmo ponto; que todos estejam interligados. A história aqui tecida, como uma renda, é feita de fios, nós, laçadas, mas também de lacunas, de buracos, que, no entanto, fazem parte do próprio desenho, são partes da própria trama.¹⁸

Segundo Michel Foucault, a história é um modo de vincular as coisas, ao mesmo tempo, ao olhar e ao discurso. Por isso, buscamos neste mesmo autor, os conceitos de visibilidade e dizibilidade, como o conjunto de relações sociais e de códigos que fazem ver e dizer, de determinadas formas e não de outras, em cada momento histórico, para poder relativizar a forma como foi visto e dito o Nordeste e o nordestino, desde que foram inventados, na década de vinte até a década de sessenta, quando o tropicalismo produziu o descentramento mais radical, nestas imagens e falas sobre a região. Nosso trabalho trará de volta estes diversos olhares e falares, não para venerá-los, não para fazê-los trazer de volta suas identidades, mas para ressaltar as precariedades destas identidades, desmistificá-las, ao mesmo tempo que os tomava como as verdades possíveis em cada momento e dentro de determinadas condições. Procuraremos, por exemplo, em relação à Gilberto Freyre, fugir de sua demonização ou de sua sacralização, mas procuraremos, mostrar a positividade de sua obra, o seu caráter inventivo, produtor de reais e indutor de outras produções culturais, embora não deixemos de mostrar a que tipo de dominação a sua obra veio servir. Procuraremos fugir, acima de tudo, de incorporar novas experiências e novas problemáticas a velhas séries, a um discurso conceitual já canonizado. Buscaremos criar o novo, correndo todos os riscos que isto implica e não aderiremos, completamente, a nenhuma opção teórica. Bricolaremos, sempre que acharmos necessário, formulações teóricas diversas, desde que isso não implique incorrer-mos em incompreensões.¹⁹

Procuraremos fazer uma história sem finalismos, em que as ações humanas se dão sempre, em certa medida, às cegas. A operação historiográfica não é aquela que descobre os sentidos ocultos na história, no passado, mas é uma operação de dotação de sentido, de significação, para acontecimentos recortados, a partir do presente. Por isso, não teremos a pretensão de descobrir totalmente os sentidos que os diferentes sujeitos aqui abordados deram a seu presente, faremos muito mais uma operação de tradução desses sentidos, a partir de questões que se colocam para nós no presente. É a emergência de novas manifestações de separatismos regionais, de

(18) Sobre a relação entre sujeitos e condições de possibilidade históricas ver: FOUCAULT, Michel - As Palavras e as Coisas, 3 ed., São Paulo, Martins Fontes, 1985, pp. 384 e segs.

(19) *Idea*, *Ibidem*.

discriminação do nordestino no Sudeste e no Sul. É a emergência de uma nova onda de exacerbação, a nível mundial, dos nacionalismos e regionalismos, que suscitaram este trabalho, esta leitura da história das regiões e dos regionalismos no Brasil, preocupada em dizer quem e como inventaram tais recortes espaciais, tais verdades em torno dos espaços e de seus habitantes. Não queremos ser um historiador "sério", se isso significa se negar como criador, se considerar um simples descobridor ou resgatador de sinais que foram deixados por outros homens, seguindo para isso, os mesmos esquemas já traçados e obter como resposta um resultado já previamente sabido, imitando o já feito, o que o próprio ambiente institucional da academia e suas disciplinas e exames incentivam. Dizer o que já se espera, fazer como se espera, leva, no entanto, ao definhamento de qualquer saber.

Buscaremos trazer para o palco, cenas do passado, iluminadas de uma nova forma, encenadas de forma diferente, para uma nova plateia, tentando, ao invés de responder a uma expectativa de recepção, frustrá-la, pois, como diz Nietzsche: "a história só pode ser suportada por personalidades fortes". Uma história sem lei, como corpo do devir, sem verdades, pois como diz Barthes, a verdade seria aquilo que ao ser descoberto deixaria aparecer a morte e não valeria mais a pena viver. História narrativa de eventos, feita do encontro de itinerários possíveis, sem método rígido, por ser impossível formulá-los para a história. Uma história-arte, em que se supõe a aprendizagem de uma experiência. Uma história nascida da vontade de amar, da vontade de rir, de deplorar e de detestar. Como Oswald de Andrade, concebemos a história como um tempo não datado, mas como um tempo criado na e pela linguagem. A história é jogo dessacralizante com os discursos, os enunciados, as imagens, os temas instituídos no e como passado. Ela é, ao mesmo tempo, destrutiva e construtiva. É um carnaval organizado. É um ritual de devoração dos tempos e dos espaços consagrados, dos ídolos adorados, das memórias petrificadas. É dança em torno do fogo perigoso do finito e do ilimitado. É antropofagia, já que o historiador se alimenta de homens e das verdades que os produziu.²⁰

O leitor pode achar estranho neste trabalho, também, o uso constante de metáforas e a não preocupação em definir rigorosamente os conceitos utilizados. Defendemos o ponto de vista de que os conceitos, em história, não podem ser passíveis de definição. Eles apenas servem para melhor configurar, tecer a urdidura do passado, já que não se pode definir, nem esquematizar a trama histórica, porque o conceito em história é apenas um conector de uma série de eventos. As metáforas, por sua vez, não são sujeiras num discurso que se queria rigoroso e límpido. Elas funcionam no sentido de abrir o pensamento para a ambivalência, mostrando a sua androginia; no sentido de abrir o pensamento para novas relações, chegando ao mais abstrato, através do mais concreto. É a imagem a serviço do pensamento. As metáforas no discurso historiográfico podem servir mais do que os conceitos para dar conta das transformações e interações do concreto. O conceito como abstração tende a estabelecer uma identi-

(20) Ver NIETZSCHE, Friedrich - Da utilidade e desvantagem da história para a vida. In: Obras Incompletas, vol. II, p. 28; FOUCAULT, Michel - Microfísica do Poder, p. 20; BARTHES, Roland - Fragmentos de um Discurso Amoroso, p. 198; VEYNE, Paul - Como se Escreve a História, pp. 11, 13 e 85; MACHADO, Roberto - Nietzsche e a Verdade, Rio de Janeiro, Rocco, 1984, p. 110.

dade e um ser que se dizem num só sentido. As metáforas nos permitem captar as mudanças de sentido desse ser e as diferenças em detrimento das identidades. Recorremos, pois, neste trabalho, a conceitos ou metáforas, dependendo do que nos possibilite melhor compreender a trama histórica que se está abordando, isto faz parte de nossa estratégia de narração.²¹

O uso de metáforas em história permite que esta não seja apenas representação, analogia de um real que serviria de referente, mas seja uma história produtora de sentido, de realidade. Elas desfazem os objetos familiares, com um golpe de força que é o trabalho do historiador. Neste discurso metafórico tudo significa e, no entanto, tudo é surpreendente. Elas forçam a pensar o diferente, destroem as familiaridades dos conceitos consagrados, surpreendem a seriedade do discurso acadêmico. Elas podem até fazer rir; e que descentramento maior em relação à verdade instituída do que uma gargalhada? As metáforas proliferam sentido, porque interiorizam diferenças. Elas são inseparáveis de uma história que se quer antropofágica, porque interrogam a relação entre dois objetos diferentes, ressaltando esta justaposição de contrários. Portanto, o uso constante de metáforas, neste texto, não é um desvio da transparência da linguagem acadêmica, mas é o modo mesmo de significar e visa estabelecer um modo de significação plural, multiplicando o sentido do que se fala, fugindo da idéia de um discurso irreduzível, primeiro ou rigorosamente conceitual, como cume de uma hierarquia de discursos. As metáforas são risos dos conceitos, são dobras, dissonâncias, rompendo com o conceito como único lugar da verdade. Elas são formas de comunicar o "real" em sua complexidade de significação, que nos fala da impossibilidade do conhecimento do mundo através somente do conhecimento empírico ou conceitual, superando a relação direta entre sujeito e objeto, propondo, pois, uma nova "metodologia" de conquista da "realidade".²²

Buscaremos, sempre que possível, fazer a história dos próprios conceitos e categorias que emergiram em cada momento histórico aqui abordados, que fundamentaram a própria explicação do momento. Se questionamos os conceitos de identidade, cultura, civilização, nação, região, não abandonamos o seu uso, ao contrário, fizemos questão de utilizá-los para explicitar a que maquinaria discursiva pertencem, de que estratégias são peças. Entendemos que a crítica da linguagem, em história, se faz pelo uso dos conceitos emersos em cada época, conservando como instrumento aqueles conceitos cujo valor se critica, pondo-os para funcionar, no entanto, em novos sentidos, dando a eles novos lugares, fazendo bricolagens, questionando a validade permanente destes. Não se pode fazer uma crítica à idéia de região permanecendo preso a esta armadilha de sentido que é o próprio conceito. Produzir o seu desgaste pelo uso revelador de seus limites é a única possibilidade. Tomar a própria idéia de região como invenção histórica e não apenas a idéia de uma

(21) Ver SAGNEBIN, Jeanne Marie - Origem da Alegoria, Alegoria da Origem, São Paulo, FSP, Folhetim, 9/dez/1984, p. 8; PESSANHA, José Américo Mota - Rachelard: as asas da imaginação, São Paulo, FSP, Folhetim, 10/jun/1984, p. 9; BENJAMIN, Walter - As Imagens de Proust. In: Magia e Técnica, Arte e Política (Obras Escolhidas vol. I), São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 36.

(22) Ver BARTHES, Roland - A Escritura do Visível. In: O Óbvio e o Obtuso, Rio, Nova Fronteira, 1990, p. 9; MARTON, Scarlett - Foucault Leitor de Nietzsche. In: Recordar Foucault (Renato Janine Ribeiro - org.), São Paulo, Brasiliense, 1985.

dada região. O que está por trás destas máscaras não é o rosto sério de uma origem verdadeira, mas o riso do disparate, da discórdia, do embate surdo que possibilitou a emergência de tais verdades. Ao se tomar, por exemplo, o capitalismo como causa única e determinante da regionalização, significa pressupor que, antes da região existia uma unidade anterior que se dissolveu, quando, na verdade, tanto esta idéia da existência de uma unidade anterior, que seria a nação, como a idéia da regionalização posterior são efeitos de relações discursivas que se estabelecem, por volta do início do século XIX, e se estendem até o nosso século.²³

Os documentos foram antes de mais nada, desierarquizados, não se fez diferença entre um filme, uma poesia, uma música ou um artigo de jornal, todos foram tomados como discursos produtores de realidade e, ao mesmo tempo, produzidos em determinadas condições históricas. Eles foram tomados como formas em debandada, materialidade do sonhado, como obras a serem fecundadas pela imaginação, retirados de sua cobertura de inocência. Tomaremos um quadro, um livro, um filme, para analisá-los, tão amorosamente quanto um canibal prepara para si um bebê. Não nos preocuparemos em usar os documentos como prova, mas como matérias de expressão, como material a ser trabalhado, despedaçado em sua inteireza de sentido. Queremos apenas problematizar o estatuto de verdade de cada um, levantando, ao mesmo tempo, o significado consagrado que este adquiriu, fazendo uso para isso de uma gama de comentadores, de críticos, de trabalhos acadêmicos, que consagraram um dado lugar para cada artista, para cada autor e sua obra e, a partir de então, tentaremos provocar um deslocamento nestas leituras consagradas, tomando-as para funcionar em outra estratégia discursiva. Não nos deteremos a fazer permanentemente uma crítica explícita à bibliografia utilizada. Esta crítica nós procuraremos deixar implícita, na própria forma como usamos o texto, com amor, humor e terror.

O trabalho estará dividido em quatro capítulos: Geografia em Ruínas, Espaços da Saudade, Territórios da Revolta e Cartografias da Alegria. No primeiro capítulo, acompanharemos as transformações históricas que possibilitaram a emergência da idéia de Nordeste, desde a emergência do dispositivo das nacionalidades, porque sem as nações, é impossível se pensar as regiões, passando por uma mudança na sensibilidade social em relação ao espaço, à mudança da relação entre olhar e espaço trazido pela modernidade e pela sociabilidade burguesa, urbana e de massas. Como a Primeira Guerra significou, inclusive, para nosso país, que não foi vítima direta do conflito, um ruir de significações dadas ao tempo, aos espaços, à história, como sua fogueira fez arder os cinco sentidos e os códigos que os regiam até então. Neste capítulo, faremos a crônica da ruptura com a sensibilidade naturalista, que produziu no Brasil, no campo das artes e da cultura, mudanças que podem ser resumidas pela eclosão dos movimento modernista em São Paulo e do regionalista e tradicionalista em Recife, que significarão posições divergentes quanto à vivência desta modernidade e diante da desnaturalização cada vez maior dos espaços. Estas mudanças permitem a emergência deste novo regionalismo, não mais provinciano no campo político e pitoresco no campo artístico, que possibilitou a invenção do Nordeste.

(23) Ver FOUCAULT, Michel - Microfísica do Poder, pp. 15 e seqs; MACHADO, Roberto - Ciência e Saber (A Trajetória da Arqueologia de Foucault).

No segundo capítulo, abordaremos esta invenção regional; o surgimento do Nordeste como um novo recorte espacial no país, rompendo com a antiga dualidade Norte/Sul, estabelecendo uma redistribuição das espacialidades no país, que acompanhava, por sua vez, as próprias redefinições na estrutura de forças sociais a nível nacional, com a crise da sociabilidade pré-industrial e o desenvolvimento de códigos burgueses, notadamente, nas cidades. O Nordeste surge como reação ao processo de instauração da modernidade no país; surge como uma maquinaria imagético-discursiva, voltada para a defesa de uma tradição e de uma memória que são também inventadas neste momento. A desterritorialização das forças sociais do Norte do país, processo que se arrasta, pelo menos, desde a metade do século XIX e atinge, no começo do século, o seu cume, com as alterações trazidas pelo fim da escravidão, pela crise da produção açucareira, e pelo surgimento das usinas, que põem os banqueiros em processo falimentar. Tudo isso acompanhado da emergência de um novo polo de poder no país: o Sul, com a Proclamação da República. Os discursos políticos dos representantes dos estados do Norte, antes dispersos, começam a se agrupar em torno de temas que sensibilizam a opinião pública nacional e podem carrear recursos e abrir locus institucionais a nível do Estado. A seca, o cangaço, o messianismo, as lutas de parentela pelo controle dos Estados, são os temas que fundarão a própria idéia de Nordeste, uma área de poder que começa a ser demarcada, com fronteiras que servirão de trincheiras para a defesa dos privilégios ameaçados. A elaboração da região se dá, no entanto, no plano cultural, mais do que no político. Para isso contribuirão decisivamente as obras sociológicas e artísticas de filhos desta "elite regional" desterritorializada, no esforço de criar novos territórios existenciais e sociais, capazes de resgatar o passado de glória da região, o fausto da casa-grande, a "docilidade" da senzala, a "paz e estabilidade" do Império. O Nordeste é gestado e instituído na obra sociológica de Gilberto Freyre, nas obras de romancistas como José Américo de Almeida, José Lins do Rêgo, Raquel de Queiroz; na obra de pintores como Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres etc. O Nordeste é gestado como o espaço da saudade dos tempos de glória, saudades do engenho, da sinhá, do sinhô, da Nêga Fulô, do sertão e do sertanejo puro e natural, força telúrica da região.

No terceiro capítulo, abordaremos a primeira grande reelaboração da idéia de Nordeste, aquela feita por autores e artistas ligados ao discurso da esquerda. Nordeste gestado, a partir dos anos trinta, através de uma operação de inversão das imagens e enunciados consagrados pela leitura conservadora e tradicionalista que dera origem à região. Um Nordeste onde não mais se sonha com a volta ao passado, mas com a construção do futuro, mas, que guarda com aquele familiaridades, como a negação da modernidade e do sistema capitalista, em nome da construção de uma nova sociedade. Obras como as de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Portinari, João Cabral de Melo Neto, embora guardem enormes diferenças entre si, se aproximam na visibilidade e dizibilidade que propõem para o Nordeste. Nordeste visto pelo avesso; Nordeste região da miséria e da injustiça social; o "locus" da reação à transformação revolucionária da sociedade. Nordeste dos coronéis e comendadores discricionários e dos Fabianos e Severinos amarelos, servis, quase animais a grunhir em seu estado absoluto de alienação. Nordeste, que mesmo assim, fundamentava com seus mitos populares, o sonho de se constituir num território de

revolta contra a exploração e a dominação burguesas. Este Nordeste, construído pelo avesso, fica preso, no entanto, aos mesmos temas, imagens e enunciados consagrados e cristalizados pelos discursos tradicionalistas. Ele aprofunda, de certa forma, a própria elaboração regional, feita pelos discursos tradicionalistas, que haviam escolhido o lugar de vítimas, de coitadinhos, de pedintes, de injustiçados, para ocuparem nacionalmente. Estes "revolucionários" ajudam os "reacionários" a consagrarem uma dada imagem e um texto da região, que se impõem, até hoje, como verdade; uma visibilidade e uma dizibilidade das quais poucos conseguiram fugir.

No quarto capítulo, abordaremos, exatamente, um dos poucos movimentos culturais no país, que conseguiu romper radicalmente com esta visibilidade e dizibilidade do Nordeste. Esta região feita para provocar lágrimas e dor de consciência, se torna, com o tropicalismo, motivo de riso, de alegria e de diversão. A imagem e o texto tropicalista, em relação ao Nordeste, conseguem romper e questionar os principais estereótipos consagrados, em torno deste região. O Nordeste tropicalista deixa de ser espaço da saudade ou território da revolta, para ser cartografia da alegria; passa a ser lugar da modernidade e não da tradição, da cultura de massas e não da cultura folclórica. É o lugar do industrial e não do artesanal, significando o questionamento mais radical já feito à própria estrutura de poder e relações sociais que, a nível nacional e regional, sustentam este texto e esta imagem do Nordeste, de lugar da tradição, do arcaico. Texto e imagem que não são mera representação, mas são produção de subjetividades, este Nordeste e este nordestino estereotipado dos discursos anteriores, são incorporados e vivenciados. O enorme complexo de inferioridade que acompanha muitos nordestinos é um indicio do fato de terem incorporado esta imagem do periférico, do marginal, do subdesenvolvido, do ridículo. O tropicalismo significou um rompimento com a própria idéia de identidade nacional e regional, que havia presidido todos os discursos, na formação discursiva nacional-popular, que fora gestada, desde a década de vinte, e que foi responsável pela codificação da nossa economia discursiva, pelo menos até o início da década de sessenta. O tropicalismo marca, pois, a própria impossibilidade de se continuar pensando a cultura em termos de região ou de nação, assumindo o caráter global que esta adquiriu e, ao mesmo tempo, assumindo a necessidade de construirmos nossa singularidade, a partir da apropriação de informações, matérias e formas de expressão, não importando de onde viessem. O tropicalismo põe em cheque, assim, o próprio fundamento da idéia de Nordeste, que era de ser um recorte cultural homogêneo, unitário, nacional e popular. O Nordeste tropicalista não era nem direito, nem avesso, mas era diverso. Assim como foi inventado, pode ser destruído, como abertura para o novo. Um Nordeste deglutido antropofagicamente e vomitado como farsa, com amor e humor. Um Nordeste dissonante, nem sim, nem não, mas talvez.

CAPÍTULO I

GEOGRAFIA EM RUÍNAS

1) AS FIGURAS DO SENSÍVEL

A) Olhar e Espaço

1917 - a velha civilização européia parece ruir sob o fogo da guerra e da revolução social. Um longo passado parece soterrado sob os escombros das cidades bombardeadas e morto com os soldados vitimados pelos conflitos.

Desembarcadas desse continente em chamas, figuras estranhas aportam em São Paulo e são recebidas entre surpresas e indignações. Expostos aos olhares mais cultos, no Salão da rua Libero Badaro, 111, "O Homem Amarelo", "A Mulher de Cabelos Verdes", "O Japonês", "A Boba", entre outros, causam perplexidade com suas "deformações" da natureza, suas cores fortes e extravagantes. Elas são imediatamente acusadas por conceituado crítico de serem produto de uma visão estrábica, nascida da paranóia ou da mistificação. Para ele, deveriam estar enfeitando os manicômios, já que teriam nascido de um cérebro transtornado por psicoses. A ira do crítico é apenas uma das formas de recepção a estas "figuras diferentes". Pessoas atônitas, desapontadas, que se haviam preparado para contemplarem lindas naturezas mortas e acadêmicos retratos de cavalete, diante da presença incômoda destas figuras, resolvem defender o respeito à Beleza, à Forma, à Harmonia, à Realidade, nem que para isso fosse preciso expulsá-las a bengaladas, tudo em nome da sanidade pública.¹

A doce velhinha sentada em sua cadeira de balanço com seu cabelinho verde, amarrado em coque, o sóbrio homem de paletó marrom com sua cor amarelada continuaram nos dias que se seguiram a causar um tiroteio verbal que lembrava os acontecimentos europeus. Talvez possamos entender estas reações lendo algumas afirmações do irado crítico, Monteiro Lobato: "Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres... A outra espécie é formada dos que vêm anormalmente a natureza e a interpretam à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão de escolas rebeldes, surgidas cá e lá (Europa) como furúnculos da cultura excessiva."²

Estas figuras punham em questão a relação entre olhar e natureza, olhar e espaço. Os quadros de técnica expressionista de Malfatti faziam chegar ao Brasil a ruptura com a visibilidade naturalista que marcava a epistemé clássica. Nesta epistemé, a

(1) LOBATO, Monteiro - Paranóia ou Mistificação? In: Idéias de Jeca Tatu, 7 ed, São Paulo; Brasiliense, 1956, pp. 59-61.

(2) *Ideia*, *Ibidem*, p. 59.

relação entre olhar e espaço foi presidida pela ilusão objetivista, em que a visibilidade era pensada como o encontro entre o olho, órgão sensível e neutro, e a superfície das coisas, que se oferecia por inteiro a essa decodificação visual. O real como a vida seriam regidos por leis eternas e não seriam mais do que empiria decodificada pelos sentidos humanos, obedecendo a critérios naturais. Os objetos que compunham o real teriam formas rígidas e fixas. Seus contornos seriam nítidos e remeteriam ao plano da natureza.

O olhar, como principal aparelho de coordenação do espaço³, é, nesta episteme, um olhar sem profundidade, superficial, quantitativo e hierarquizador, apreendendo verdades taxionômicas, ou seja, preocupado em dispor cada coisa em seu lugar definitivo, preocupado com a distribuição das coisas. Um olhar que pretende ser capaz de apreender a verdade do espaço de uma só vez, espaço este iluminado por um único foco de luz que emanaria do próprio olho.

Ao sair em defesa da já apavorada Malfatti, Oswald de Andrade, que viajara a Europa e lá entrara em contato com as primeiras escolas a instaurarem o que seria a visibilidade da episteme moderna, chama atenção para a ilusão objetivista dos naturalistas, ao concluir que "os naturalistas mais perfeitos são os que melhor conseguem iludir"⁴, ou seja, a arte seria criação e não apenas imitação das formas naturais. A arte não se podia pautar pela visão do imediato e a beleza não sendo apenas a cópia fiel e figurativa do corpus natural. A arte nascia da relação entre olhar e espaço, numa relação em que o olhar não seria mais esse olhar ingênuo, neutro, sem profundidade, sem subjetividade. O olhar moderno seria aquele que, ultrapassando a superfície imediata das coisas e da natureza, descobria o espaço, seus objetos e formas, como construtos humanos, históricos e sociais.

Um olhar que deixava, paulatinamente, de se considerar o determinante na visibilidade, que ultrapassava o olho e chegava a perceber que este, antes de dirigir a visão, era dirigido por um aparato imagético-discursivo, por uma visibilidade nascida na sociedade e subjetivada pelos indivíduos. A luz, longe de emanar do olho, era múltipla e emanava de diferentes focos na sociedade. O olhar não é apenas físico ou natural, mas, principalmente, subjetivo, imagético-discursivo e histórico. Ele como os demais sentidos estão submetidos a um regime de sensibilidade, a códigos sociais de sentir que se gestam historicamente. Longe de ver a forma do espaço e dos objetos, o próprio olhar é formado no embate com estes e a eles dá formas diversas.

Esta transição entre a espacialidade naturalista e a espacialidade moderna, que se desenha no Brasil, com mais nitidez a partir da Primeira Guerra Mundial, já vinha se processando na Europa desde o século anterior. O convívio tranquilo entre olho e espaço era profundamente transtornado e transformado pelo crescente advento de surpreendentes 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

(3) Ver CARAMELLA, Eliane - Viver, Fingir e Representar, São Paulo, PUC, Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, 1986, p. 38.

(4) Ver ANDRADE, Oswald - A Exposição Anita Malfatti, In: Martha Rossetti Batista - Brasil em Tempo Modernista (1917-1929) - Documentação, São Paulo, IEB, 1972, p. 49.

uma realidade que se oferece como espetáculo multifacetado, cinematográfico, construída sob o choque e o dilúvio de imagens; sob o império da sensação imediata, só o olhar parece ser capaz de apreendê-la e ordená-la.

Um olhar analítico, não mais preso ao conjunto, ao todo, ao homogêneo, às pretensas "leis gerais da vida e da natureza", mas um olhar voltado para o detalhe, para o parcial, para o pontual, para o indiciário, para o tipo. Um olhar não apenas preocupado com o lugar das coisas, mas com a sua constituição, suas características qualitativas. Um olhar que decompõe o objeto, preocupado não mais com a aparência, mas preocupado em encontrar a essência, a alma, o espírito da forma, do objeto. O mal-estar causado pelas figuras de Anita se deve ao fato destas figuras não serem mais encontradas num espaço natural, mas serem constituintes de um espaço autônomo, construído pela artista. Suas paisagens não obedeciam aos cânones do que se considerava natural, "de bom gosto", "belo". Ela via a arte como invenção de mundos, como linguagem, cuja obrigação não era reproduzir a natureza, copiá-la, mas recriá-la, interpretá-la, reinventá-la, simulá-la. Ela via a arte como um saber que participa da criação do próprio espaço e não é serva de uma espacialidade já criada. A epistemé moderna descobre o espaço como produto do encontro entre poder e saber, como invenção humana em suas diferentes relações e práticas, sejam discursivas ou não discursivas.

Anita chegara da Europa deslumbrada com as novas descobertas operadas no campo das artes, estas foram possíveis graças às reformulações nos códigos de sensibilidade que foram ditadas por uma nova relação entre sentidos e realidade em mutação naquele continente. Anita provoca indignação em intelectuais que viam a arte e toda linguagem, obrigadas a manter uma relação de adequação e fidelidade com o sublunar. Na epistemé clássica, as palavras diziam, nomeavam as coisas, havia uma relação de equivalência, de transparência entre mundo e linguagem. Na epistemé moderna, há a ruptura com tal transparência; a linguagem e o mundo surgem como instâncias separadas e as palavras não dizem as coisas, instituem-nas. A linguagem, assim como o mundo, estando também submetida ao jogo de forças e relações de poder. A linguagem longe de desvelar as coisas, atribui-lhes diferentes máscaras, diferentes leituras, diferentes sentidos. Saussure, já em 1907, através de seus estudos etnolinguísticos e semióticos, revela a linguagem como um fato histórico, como um universo do imponderável, como uma dimensão perigosa para se constituir na ontologia do mundo.

Os impressionistas foram aqueles que, na Europa, a partir da observação mais direta da própria natureza, descobriram essa separação entre linguagem e mundo, entre olhar e espaço. Ao saírem do atelier onde compunham naturezas mortas e retratos que garantiam a "visão natural" dos objetos pintados e ao irem ao encontro da natureza nos jardins, parques e florestas, preocupados em serem fiéis ao que viam, à "realidade", ficaram fascinados com a variação que lhes proporcionava o mundo natural. O reflexo da luz na água, por exemplo, produzia múltiplas figuras fugidias, tremulantes. O verde das folhas variava de tom conforme a luminosidade, conforme estivessem paradas ou em movimento. As sombras começavam a fazer parte do visível, assim como o movimento. O prisma começava a ser decomposto, os contrastes de luz levavam ao contraste de tons e a multiplicidade de cores enriquecia a paleta. O espaço, antes claro e estático,

surgia complexo, relativo, dependente de uma multiplicidade de fatores, inclusive de diferentes focos de luz além daquele representado pelo olho. A realidade, o espaço aparecem como fruto do jogo entre esses focos de luz, como fruto da tensão entre eles, como produto da relação entre o que é olhado e quem olha. O espaço surge como uma dimensão subjetiva, como uma dobra do sujeito, como produto da subjetivação de sensações, de imagens, de textos. O espaço, longe de ser sempre semelhante a si mesmo, surge diferente, dependendo de que ponto de vista é olhado. Esse espaço subjetivado, que se transforma conforme as necessidades humanas e a humana sensibilidade educada, entre outras coisas pela arte, poderia ser chamado de "paisagem espiritual"⁵, pois ele tem caráter social, como cristalização que passa a dirigir outras produções imagético-discursivas, bem como práticas sociais.

Os quadros de Anita Malfatti e as esculturas de Victor Brecheret que foram expostas anteriormente, embora não causem a mesma indignação de Lobato, são indícios da formação de uma sensibilidade moderna na sociedade brasileira⁶, que repensa a relação entre olhar e espaço, entre linguagem e espaço, entre arte e espaço e, portanto, é fundamental para uma releitura da própria idéia de espaço nacional e de espaço regional, o que nos interessa mais de perto neste trabalho.

Essa sensibilidade moderna no Brasil, no entanto, não foi marcada pelo trabalho dos impressionistas; ela é, eminentemente, pós-cubista. As técnicas cubistas, bem como as expressionistas, são marcadas pela distorção das formas, por sua segmentação racionalista ou irracionalista. Elas nascem da consciência da heterogeneidade entre arte e natureza e definem uma nova concepção do que seria realismo, prestando-se, particularmente, à recriação artística do que seriam "formas primitivas", formas não "civilizadas", formas não domadas pelos códigos acadêmicos, formas não domesticadas pela visão naturalista, nem pelos produtos da serialização industrial. Os cubistas, principalmente, procuravam fugir do racionalismo cartesiano, assim como fariam posteriormente os expressionistas e surrealistas, que procuravam incorporar ao real o mágico, o maravilhoso, o extraordinário; inspirando-se, notadamente, nas formas artísticas dos povos considerados "inferiores", "primitivos", que estavam sendo vítimas do encontro com o dominador europeu. Estes povos forneciam formas de expressão capazes de alimentar a própria crítica ao colonialismo.

O espaço pós-cubista é um espaço segmentado, fruto da análise ou da percepção imediata e subjetiva. É um espaço pontilhista como tentavam expressar os "fauves" com suas manchas de cores fortes. É um espaço construído e desconstruído pelo homem, seja no quadro ou fora dele. É um espaço formado por objetos dos quais se busca a essência, reduzindo-os ao estado de signos, absolutamente livres de todos os detalhes inúteis. É um espaço sem memória, nascido da percepção instantânea, ou da realização do continente da imaginação e do sonho, como fazem os surrealistas.⁷ É um espaço nascido da descontinuidade de todos os códigos que compunham a estrutura da cultura ocidental, nascido como negação completa do

(5) Ver VIRILIO, Paul - O Espaço Crítico, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993, p. 23.

(6) Ver LOBATO, Monteiro - Victor Brecheret. In: Martha Rossetti Batista, Op. Cit., pag. 50.

(7) Ver BRADBURY, Malcolm e MACFARLANE, James - Modernismo: guia geral, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp. 153 e seqs.

passado, como mundo radicalmente novo na concepção de Dadá; nascido da ruína dos valores estéticos e morais vigentes.⁸

Os expressionistas e os "fauves" possuem, ao contrário dos cubistas, uma visão radicalmente individualista, uma visão mais expressiva que construtiva, dando ênfase à visão do artista, em detrimento da visão do espectador, do exterior e do consciente, como enfatizavam os impressionistas e realistas. O espaço expressionista é, eminentemente, subjetivo, nascido do desinteresse em relação à experiência e à vida em seus fenômenos exteriores e conscientes. A postura expressionista seria ainda mais radicalizada com os surrealistas, para quem a vida é sonho.

Todos estes artistas modernos almejavam, superando os códigos racionalistas e naturalistas, ter um acesso mais direto à realidade, ter uma evasão das hierarquias estereotipadas, das fronteiras do pensamento ocidental, incorporando novos elementos, exóticos, diferentes, mágicos, a esta realidade, incorporando a própria dinâmica da realidade, o movimento através da técnica divisionista, que expressava as formas em mutação. A vontade de verdade empurra estes artistas a um choque com o modo como a forma, a cor e os temas estavam sendo compreendidos até então. Diante dos novos signos que emergiam da sociedade contemporânea, vêem-se premidos à mudança de linguagem para apreenderem e ordenarem esse aparente caos, que era a Europa do final do século XIX e, principalmente, durante e após a Primeira Guerra. Quando tudo parecia ruína e escombro, a relação entre homem e natureza se colocava de forma diferenciada; buscavam-se novos conceitos que pudessem ordenar essa empiria, instaurando o que seria uma nova realidade. O artista se vê agora como ordenador do caos, como produtor de mundos. Vê-se diferente do artista naturalista, que se supunha neutro, que se julgava um simples narrador e observador de uma realidade externa a ele. A nova arte opera por simultaneidade, abjando a lógica dualista e o silogismo pedagógico da representação.⁹ O que era representativo, torna-se apenas demonstrativo; o que era simbólico, torna-se tópico; o que era transcendental, torna-se imanente; o que era passivo, torna-se ativo.¹⁰

Na Europa, a arte se torna um momento da ação social, que perde sua aura de fruição aristocrática para ser vista como parte das instituições sociais, que se encarregam da formação de espíritos coletivos e da sensibilidade social e, como tal, a arte é submetida a regras, é submetida a uma sistematização definida, em um campo de poder e de saber, que definiria suas concepções espaciais e temporais. A arte teria por objetivo a organização da vida coletiva, lançando mão de figuras, imagens, enunciados, signos, com os quais construiria uma linguagem e formaria uma dada realidade. A arte deixaria de ser fruto da inspiração individual do gênio, para ser vista como resposta a problemáticas colocadas pela história, pela sociedade. A arte torna-se responsável pela elaboração de uma "plástica social" que fornecesse modelos de organização de vida, de institucionalização das formas para toda a sociedade. O artista é responsável pela renovação das formas e dos conteúdos sociais, pela

(8) Ver ANDRADE, Oswald de - Aspectos da Pintura Através de Marco Zero. In: Ponta de Lança, São Paulo, Globo, 1991, p. 119.

(9) Ver SEVCENKO, Nicolau - Orfeu Extático na Metrópole, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 189.

(10) *Idea*, *Ibidem*, p. 197.

busca de novas identidades para materiais que compõem o real, pelos novos sentidos para o que se vê, diz e escuta.¹¹

Esta ênfase na ação social, no entanto, vai dividir os artistas modernos, pois uns consideram essa ação eminentemente individual, autônoma, destrutiva dos códigos estabelecidos, iconoclasta. Enquanto outros, mais simpáticos à ação social coletiva, ideológica, submetem sua arte a objetivos tidos como coletivistas, sociais, dando a arte uma função construtiva, transformadora num sentido pré-definido, o que não agrada, por exemplo, a artistas como os dadaístas, simpáticos as derivações anarquistas.

Como o ver, o falar, o escutar do artista implica transformar, combinar e superar os dados da experiência sensível, seu trabalho deixa de ser visto como representação do mundo, para ser visto não só como conhecimento do mundo, mas como produção de novos mundos. Ao mesmo tempo que ele atualiza as estruturas do visível e do dizível, dá a esta atualização um toque criativo, estilístico, que, longe de significar uma repetição identitária, é uma proliferação a partir da identidade artística, é uma fuga dela. Cada obra é a reelaboração de sua própria imagem enquanto artista, é uma dobra em relação ao visível e ao dizível. Cada obra de arte requer uma concepção e uma composição que é sua estrutura; ela é mimese não da realidade, mas de sua concepção; ela é verdade de um sonho, é a imitação, a mais perfeita possível, de sua concepção, do sonho que a originou. Este sonho não é a-histórico, mas sim fundado em signos do real-social, dispondo-os de maneira nova. O artista toma os signos deslocados de qualquer sentido primeiro, vindo a fixá-los de novo ali na obra, fazendo-os adquirir sentido enquanto parte da nova composição e, mesmo assim, não um sentido absoluto, mas um sentido relativo ao lugar do sujeito que o decodifica. A episteme moderna anuncia a crise da mimese da representação e a emergência da mimese da produção. Esta mimese se subordina a novos padrões de sensibilidade, visibilidade e dizibilidade que surgem social e historicamente.¹²

Num mundo onde os espaços pareciam encolher diante dos meios de transportes velozes como o trem, onde o advento do telégrafo e da imprensa de massa pareciam encurtar a distância entre os diferentes lugares, onde a fotografia e o cinema faziam explodir em décimos de segundos o espaço doméstico, estático, para, graças ao primeiro plano, se alargar, se estender, o espaço se segmenta em planos que se interpenetram. Os sentidos parecem se afrouxar, já não são mais garantia para a consciência individual da apreensão da realidade. Linguagem, imagem e som passam a ter precedência sobre o significado no trabalho do artista e das pessoas, não existem mais como dois momentos antagônicos e estanques: o referente e a representação, esta passa a constituir o próprio referente. O espaço pode ser agora produzido, montado, simulado e não apenas imitado e copiado. Espaço e natureza se separam cada vez mais radicalmente e um novo regime de olhar sobre ele se debruça.

B) História e Espaço

(11) BASTIDE, Roger - Arte e Sociedade, 2 ed., São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1979.

(12) Sobre a mimese da representação e mimese da produção ver: DELEUZE, Gilles - Lógica do Sentido, São Paulo, Perspectiva, 1982.

1921. Finda a Primeira Guerra Mundial, um poeta olha para São Paulo e percebe esta paisagem:

"Os caminhões rodando, as carroças rodando/ rápidas as ruas se desenrolando/ rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos .../ E o largo coro de ouro das sacas de café!... Vê ainda passar cortejos na cidade. Serpentinadas de entes frementes a se desenrolar".¹²

Tudo parece girar nessa Paulicéia, de boca de mil dentes, a história parece ter chegado definitivamente para arrancá-la do seu marasmo. O poeta tenta trazer para a sua poesia essa sensação de vertigem que emergem das rápidas mudanças espaciais. Os espaços tradicionais que pareciam firmes, estáticos, garantia de eternidade, são rapidamente desconstruídos. Isso acaba com os espaços familiares e gera uma sensação de desordem e de perda das balizas espaciais.

A Primeira Guerra proporciona a aceleração do processo de industrialização e urbanização do país, notadamente de São Paulo e, ao mesmo tempo, traz a sensação de que o velho espaço civilizado da Europa havia entrado em decomposição; de que a cultura ocidental, principalmente a daquele continente, vivia uma crise que colocava a América como o local onde se produziria a cultura de um novo tempo e de um novo mundo. A Europa perdia seu lugar de farol da civilização ao se ver dilacerada por lutas nacionalistas, que geravam a descrença na ordem liberal e por transformações sociais que significavam a decadência aristocrática e a emergência da guerra de classes, de caráter socialista e anarquista.

A guerra havia trazido como consequência a própria redistribuição de poder a nível mundial com a ascensão dos Estados Unidos e a rearrumação do mapa europeu. Com ela, a história parecia ter penetrado definitivamente o espaço. Tempo e espaço que eram vistos na epistemé clássica como dimensões antagônicas, se encontram. Na epistemé moderna, a história passa a ser o lugar de todas as coisas, inclusive das espacialidades, sendo fundamental para a compreensão do processo de formação de uma nova sensibilidade espacial que tem como ponto de partida a transformação do espaço no tempo.

Esta nova sensibilidade emerge, inicialmente, a partir das grandes cidades, onde as pessoas parecem viver numa eterna penumbra, gente sem raízes, com um passado raso, com uma identidade móvel, nunca estabilizada, tentando encarnar diferentes imagens que constroem para si mesmas. A questão da identidade, seja individual, seja coletiva, ou mesmo espacial, é uma preocupação constante. A velocidade com que as transformações se operam nas cidades acaba com a sensação de solidez, trazida pelo espaço naturalista, espaço este que perde suas coordenadas definidas, torna-se escorregadio, levando os sujeitos a também perderem a paz das identidades metafísicas do mundo liberal, para se segmentarem, se desorientarem diante dos diferentes lugares sociais que têm que ocupar simultaneamente.

No Brasil, a guerra vai contribuir para a ruína progressiva da sensibilidade Belle Époque, que olhava para o espaço brasileiro como natureza e tropicalidade exótica e pitoresca e que colocava o meio ao lado da raça como fatores determinantes para o atraso da sociedade e da cultura brasileira.

A descoberta de que a Europa parecia tão bárbara quanto nós e de que a guerra imperialista ameaçava de domínio os "espaços mais fracos", vai fazer emergir a consciência de que o nosso espaço

(12) ANDRADE, Mário de - Paulicéia Desvairada. In: Poesias Completas, São Paulo, Circulo do Livro, s/d, p. 64.

nacional, além de ter uma "história, no passado, que o legitimava", precisava ser submetido a mudanças históricas que garantissem, no presente, a atualização com a modernidade da qual estávamos ainda distantes. O medo da submissão, da perda da soberania leva a se pensar, como tarefa urgente, na construção de uma nova nação, submetendo-a ao choque do tempo, atualizando-a. A cultura passa a ser vista como uma instância social decisiva, nessa atualização do país, e, como campo privilegiado para a atuação de quem queria construir um novo espaço nacional.

A partir das transformações históricas por que passava o país e suas diversas áreas, emerge como problema o repensar a nação e suas regiões. Construir, a partir dos escombros da guerra, uma nova realidade mundial que tivesse como centro a América e definir o lugar do Brasil e de suas diferentes partes neste contexto.

O espaço deixa de ser inerte, adquire vida, passa a ser visto, pouco a pouco, como um organismo em funcionamento. É o espaço moderno que se instaura no país, que passa a incorporar os sinais deixados pela história, os signos do progresso e da modernização. O espaço que deixa de ser apenas espaço telúrico, pitoresco, tropical. O espaço não visto mais como imitação da natureza, mas como criação humana, configuração intelectual de formas. Um rompimento com o espaço euclidiano. Um novo espaço preciso e indeterminado, coerente e ambíguo. Um espaço relacional, relativo ao tempo e aos sujeitos. Um espaço em movimento, em rotação, onde o mundo já não existe de forma banal, deixando de ser apenas encantamento plástico naturalista.¹⁴

A urbanização, a industrialização, o crescimento das cidades, os aspectos mecânicos destroem o espaço naturalista e introduzem, no país, uma nova sensibilidade, voltada para o espaço artificial, civilizado, complexo, problemático, fragmentado em múltiplas visões e falas, como produção social e humana. O espaço perde sua condição de território fixo, de natureza imóvel, para ser rasgado, cartografado pela história. O tempo antes domado pela natureza, surge indomável, tornando em ruínas a geografia naturalista. A identificação entre história humana e história natural se desfaz por completo; aprofunda-se a desnaturalização do homem; sua subjetividade emerge como produto sócio-cultural; descobre-se o inconsciente e a psiquê humanas como dimensões que participam da criação do mundo. Com a disciplina e o trabalho industrial, o próprio corpo se transforma numa criação histórica, para além do natural ou biológico.

Portanto, a própria nação e a região emergem como artifícios humanos, como territórios cartografados pela história, pelas relações de poder e pelos saberes. Elas perdem a fundamentação no natural que alicerçava o discurso nacionalista até a Primeira Guerra. Para os modernistas, por exemplo, a nação e a região passam a ser pensadas a partir da história e não apenas a partir do substrato natural, de seu meio e raça. A nação e a região passam a ser espaços a serem construídos, montados pelos cidadãos, pelos grupos sociais. Surge a necessidade de se pensar uma nova espacialidade para o país, uma nova imagem espacial, um novo texto que colocasse a atualização

(14) Ver LUCAS, Fábio - Vanquarda Literária e Ideologia, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Encontros com a Civilização Brasileira nº 3, set/1978, p. 67; GULLAR, Ferreira - Etapas da Arte Contemporânea, São Paulo, Nobel, 1981, pp. 207

e a mudança de linguagem como tarefa premente. Era preciso não apenas retratar o novo presente vivido pelo país e suas diversas áreas, como repensar o seu passado, recriando-o, inventando tradições que legitimassem os novos recortes espaciais que se ins-tauravam. Novos signos são agenciados para comporem o espaço da nação e da região, buscando a verdade interna destes recortes, a essência, a alma, o espírito que os legitimavam. Um espaço nascido da própria consciência do tempo.

C) Cultura e Espaço

1922. Em fevereiro, na opinião de um crítico "passadista", uma tremenda manada de bois avança mugindo de cabeças baixas e hastes em riste, arrastando o turbilhão, propagando aos urros: "Independência! Originalidade! Personalidade!"¹⁵

Em pleno saguão do Teatro Municipal, templo da sagrada cultura acadêmica paulista, um "abcesso de futurismo" ameaçava empestiar a cidade; artistas que, segundo um crítico, desconheciam por completo harmonia, cor, perspectiva, não havendo sequer aprendido a desenhar, ali desfilavam. Entre eles, a mesma Malfatti que deveria, segundo ele, "voltar a aprender o ABC da pintura", o Brecheret, "mero imitador de Atilio Selva" e ainda "o folião da cor", "o arlequim menino" Di Cavalcanti, "molecote em cueiros que nada havia aprendido de desenho, cor, proporções e perspectivas que não passavam para ele de verdadeiros logogrifos. Enquanto não os resolvia, ia pacificamente masturbando telas abracadabrantes, dolorosos produtos de um onanismo cerebral desenfreado, próprio da idade"¹⁶

Era a "escadaria do templo de Athené, transformada em cavalariça de Augias, o nítido pavimento conspurcado pela besta do apocalipse, esperando em vão pelo Hércules da crítica que deveria "poli-los"¹⁷

Estava realizado o escândalo que os artistas, auto-proclamados modernistas, queriam. A Semana de Arte Moderna, pela própria reação que provocou entre as "elites cultas" da cidade e nos meios acadêmicos, conseguia firmar sua imagem de grande corte com o passado, de momento fundante de uma nova arte, de uma nova cultura para o país. Reunião de pequeno grupo de artistas que pouco tinham em comum entre si, a não ser, a disposição para romper com os padrões de gosto, de visibilidade e dizibilidade, até então vigentes nos meios culturais do país. A Semana vai proclamar São Paulo como a vanguarda na mudança dos códigos de sensibilidade no país. São Paulo, a cidade que mais crescia no Brasil, devia estar na dianteira do processo de criação de uma nova linguagem artístico-cultural, mais afinada com o momento de transformação por que passava o espaço nacional.

Os códigos de visibilidade e de dizibilidade, herdados da Europa e do período neoclássico, já não traziam respostas em seu vocabulário, assentado sobre estabilidades que dessem conta de apreender e dar sentido à nova ordem turbilhonante das coisas. Uma

(15) ELECTII, Pauci Vero - Baleias Futuristas. In: Martha Rossetti Batista, Op. Cit., p. 61.

(16) *Idea*, *Ibidem*, p. 62.

(17) *Idea*, *Ibidem*, p. 63.

visibilidade e dizibilidade assentadas em normas rígidas, estáticas, naturalistas, guardadas com todo o fervor pelos representantes do mundo acadêmico. O mundo da razão, da palavra e da consciência da tradição liberal e científica do século XIX, já não era capaz de tornar inteligíveis as novas realidades que se desenhavam no país.¹⁸

Embora, entre os modernistas estivessem artistas como Graça Aranha ou Guiomar Novaes já reconhecidos, prestigiados e "pouco modernos", o escândalo "futurista", como será chamado pelos defensores da sensibilidade naturalista, será fundamental para ampliar no país a busca de novas formas de expressão, que já ocorria, de forma isolada, desde anos anteriores. Tendo inicialmente lançado mão da atitude moderna de desconhecimento e negação em bloco do passado, os modernistas brasileiros longe vão estar, em sua maioria, do rompimento completo com o passado, dedicando-se, em grande medida, a construir para o país uma tradição cultural e artística que consideravam não possuir.

As novas formas de ver, dizer e escutar começavam a ser sistematizadas por essa nova geração de artistas, que se lançava na tarefa árdua não só da pesquisa artística como de um intenso proselitismo, que visava ordenar as mudanças operadas na sensibilidade social e que visava fazer estes artistas se imporem como porta-vozes dos novos códigos apreendidos, não apenas no contato com a Europa, onde muitos estudaram, o que era comum até então, mas, principalmente, nascidos das mudanças que se operavam no espaço brasileiro.

Os auto-proclamados modernistas tratam de inventar a tradição de "descobridores do Brasil", aqueles que, diante da ruína trazida pela guerra para os códigos sociais, morais, éticos e artísticos do velho mundo, descobrem a possibilidade do país vir a se constituir num espaço autônomo de produção de cultura.

A cultura passa a ser vista como uma instância decisiva para a construção de uma nação e para isso deve encarar o problema do colonialismo cultural, da relação de dependência e submissão a padrões estéticos, importados da Europa.

Embora ainda seja, na Europa, que os modernistas irão buscar as formas de expressão modernas com as quais expressam o país, os conteúdos e os temas de suas obras, eles esquecem as ninfas e os faunos gregos para se voltarem para a abordagem do que seriam "temas nacionais", que começam a ser instituídos.

A pintura participa da criação e visualização da nova especialidade do país, na qual trata de integrar não apenas os elementos, considerados primitivos e tradicionais de nossa realidade, como colocar ao lado dos signos da natureza tropical, signos da urbanização. Tarsila do Amaral, que não participa da Semana por estar na Europa, é aquela pintora que melhor integra os signos do novo espaço, surgido com as cidades, à imagética do país.¹⁹

A pintura modernista instaura uma nova forma de ver o país, ao romper com os princípios naturalistas de mimetismo da natureza, ao fugir da idéia de que a arte devia seguir leis fundamentais que não dependiam de época, nem de lugar. Para esta pintura, a arte não era mais a expressão da harmonia do universo, mas era a expressão de suas contradições, de seus conflitos, de suas nuances e

(18) Ver SEVCENKO, Nicolau - Op. Cit., p. 31 e BASTOS, Eliana - Entre o Escândalo e o Sucesso: A Semana de 22 e o Armory Show, Campinas, Ed. da UNICAMP, 1991.

(19) Ver, por exemplo, os quadros: Paisagem (1925) e E.F.C.B. (1925).

transformações.²⁰ Ela abandona a visão pitoresca do país, que estava presa ao superficial, ao que chamava a atenção pelo exterior, pelo imediato. Uma pintura que busca a interpretação da realidade, apreensão da essência da forma e do significado interno de cada objeto.

Organizar uma visibilidade moderna para o país era dar-lhe novas cores, linhas, formas; era pesquisar e agenciar signos, considerados mais expressivos da verdade visual do país. Organizar uma arte capaz de contribuir para a criação de novas formas, tal como requeria um espaço industrializado,²¹ capaz de libertar a cor de sua submissão à paleta natural, dando-lhe status de recurso expressivo autônomo.

O mesmo se dava com a poesia e a literatura em busca de uma nova linguagem, um novo texto que pudesse dizer o que mudara, não apenas na natureza e nas ruas do país, como também nos sentimentos dos próprios homens. A literatura modernista vai encarar de frente a tarefa de expressar os sentimentos, aspirações, desejos e costumes desse sujeito novo que é, no país, o habitante da grande cidade.

Essa literatura vai participar da própria formação da subjetividade desses novos sujeitos, vai alertá-los para o drama vivenciado pelo próprio artista, da convivência numa cultura e numa realidade fragmentária, segmentada em trajetórias diferenciadas, marcada pelo relativismo e pelo experimentalismo. A convivência comunitária tradicional, que garantia segurança ou menos surpresas na hora de se relacionar com os outros homens e com o seu espaço, dá lugar a uma sociedade onde as solidariedades comunitárias, as familiaridades, as vizinhanças, os compadrismos, os paternalismos tendem a desaparecer. O mal-estar, causado por essa dissolução dos antigos territórios existenciais, principalmente numa cidade onde o fluxo de pessoas e coisas pareciam incessantes, colocava para a arte uma tarefa fundamental, ou seja, a tarefa de fornecer padrões de identificação, máscaras sociais para serem vestidas, identidades para serem subjetivadas.

Diante das conexões múltiplas e das ressonâncias variadas das mudanças culturais em andamento, cabia à literatura traçar fronteiras, organizar os limites do que seriam os diferentes espaços locais, para evitar o estranhamento total.

Os códigos culturais de visibilidade, dizibilidade e escuta se transformavam, à medida que os sentidos destes sujeitos do meio urbano encontravam uma realidade diversa onde se educarem. Se a pintura atenta para o movimento e abandona a natureza é porque o olho do cidadão já pouco contempla a paisagem, ele se desloca velozmente entre uma imagem e outra, entre fragmentos de corpos: rostos, pernas, seios, coxas, numa erotização crescente do meio urbano. Nas multidões que se aglomeram em passeios, praças, cafés, ou que vão a festas e rendez-vous, os olhos são treinados para apanharem a imagem mais efêmera e fugidia. Olho educado pelo cinema, que vê nas fitas americanas um espaço não mais imitativo da natureza, não mais um espaço da representação como no teatro, mas um espaço interno, autônomo ao filme, totalmente montado. Assim o quadro também se liberta da ditadura do mundo exterior e se torna espaço autônomo, que pode inclusive se chocar com o espaço tradicio-

(20) Ver ANARAL, Aracy Abreu - Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970). São Paulo, Nobel, 1984.

(21) Ver ZILIO, Carlo - A Querela do Brasil, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982, p. 28.

nal que o cerca.

Na grande cidade, os corpos se tocam e o tato deve estar mais aguçado para conviver com os diferentes materiais e texturas que a cidade oferece. O transeunte se choca na rua com diferentes sensações táteis, que devem decodificar-se rapidamente, por isso a escultura moderna tenta reproduzir esse mover-se das formas, esse deslizar das superfícies.

Os ruídos variados, os sons de fabricas, burburinhos, buzinas, apitos, vendedores ambulantes, vão incorporar à escuta sons desarmonicos, dissonantes, atonais. O ouvido cada vez mais atento às conversas, às músicas, às multidões e suas manifestações políticas, seus discursos e algazarras, torna-se fonte de um novo ritmo para a poesia e para a música, fonte de uma nova linguagem para a literatura.

Os modernistas são fruto deste deslumbramento dos sentidos com o novo mundo urbano que parecia nascer célere, na década de vinte, em São Paulo e em outras áreas do país. Encantados com as mudanças técnicas, com os signos do progresso, eles incluem, na imagética e no texto do país, klaxons, telefones, telégrafos, trens, apitos, automóveis, cinemas, anúncios, cartazes etc... Um espaço em estado de agitação psico-social, em mutação sensorial.

Os modernistas ordenam, pois, novos códigos culturais que normatizam a nova sensibilidade, ou seja, transformam-na numa série de saberes, de conhecimentos, de regras e técnicas, capazes de ser assimiladas e adaptadas por diferentes sujeitos, que produzem na mesma época e espaço. Ou seja, tratam de institucionalizar novas regras e padrões sociais para definir o que é aceito como arte "nova" e o que é "passadismo". Rompendo com as antigas regras que normatizavam a arte, rompem também com paradigmas éticos, sociais, morais, políticos e filosóficos que lhe davam sustentação.

Portanto, embora a sociedade capitalista tenha separado trabalho e arte, colocando o artista numa posição marginal, os modernistas vão assumir como tarefa a ação social transformadora, no que tange aos códigos acadêmicos e naturalistas que serviam de base para a própria conservação de outras estruturas e relações sociais, profundamente arcaicas no país. Eles vão contribuir, principalmente, para a gestação de novos sujeitos para nossa realidade, novas subjetividades, formadas a partir de suas obras e das transformações nos códigos culturais que estas desencadeiam.

E a manada de bois conseguiu com a sua passagem, deslocar o ar viciado que se respirava em largos setores da cultura brasileira e iniciar seu arejamento.

2) ESBOÇOS DO SOCIAL

A) Trabalho e Regionalização

Para entendermos por que o Nordeste foi inventado na década de vinte, é importante não apenas percebermos as mudanças que se processavam no plano da sensibilidade ao espaço, mas algumas alterações que se davam nas relações sociais, que se ligam diretamente à emergência de novas práticas regionalistas, seja no campo

discursivo ou fora dele.

1920. Folheando o principal jornal paulista lemos: "...Incontestavelmente o Sul do Brasil, isto é a região que vai da Bahia até o Rio Grande do Sul, apresenta um tal aspecto de progresso em sua vida material que forma um contraste doloroso com o abandono em que se encontra o Norte, com seus desertos, sua ignorância, sua falta de higiene, sua pobreza e seu servilismo".²² Esta situação descrita pelo articulista coloca o separatismo como tema central dos discursos neste momento. Tanto as falas que partem de representantes do "Sul", como de representantes do "Norte" procuram diagnosticar as causas destas ameaças à unidade nacional, atribuindo, quase sempre, a culpa ao outro lado da disputa.

O fim das relações escravistas de trabalho e a questão da transição para o trabalho livre são detonadores não só da reordenação dos vários espaços do país, bem como são fundamentais para entendermos a emergência destes regionalismos cada vez mais militantes. A regionalização do mercado de trabalho com a abolição e a concentração do processo migratório no Sul, notadamente em São Paulo, induz a emergência de práticas regionalistas e querelas que atravessem todas as primeiras décadas deste século.²³

O estabelecimento de relações de trabalho diferenciadas, nas províncias do "Norte" e nas do "Sul" constitui um dos principais temas destes discursos, que procuram sedimentar solidariedades regionais em detrimento da solidariedade nacional. O favorecimento do "Sul" com ampla corrente migratória, a marginalização dos Estados que não podiam arcar por si próprios com uma política imigrante, levam a um acirramento nos discursos que falam em nome do Norte, de reivindicações de autonomia e até de separação.

Quem se nomeia representante do "Sul", como Deoclécio de Campos, busca justificar a concentração da política imigrante lançando mão, inclusive, de enunciados do próprio discurso daqueles que se dizem "nortistas", colocando o clima dessa área como impróprio para o recebimento de trabalhadores europeus, já que a seca era usada pelos "nortistas", desde que esta emergiu, como uma boa arma política, no final do século XIX, para embasar reivindicações a nível nacional.²⁴

O trabalhador nacional, livre, se colocara como a única opção para a substituição do escravo nos Estados setentrionais, enquanto esta substituição só se colocará para os Estados meridionais, notadamente para São Paulo, com a Primeira Guerra, quando a corrente de imigrantes europeus se reduz drasticamente, ao mesmo tempo em que a economia cafeeira enfrenta um período de expansão.

No final do século XIX e início do século XX, os discursos acerca do trabalhador nacional, se assentam sobre paradigmas evolucionistas e positivistas, levando a que este seja visto com maus olhos. O trabalhador brasileiro, o mestiço, é visto como um "primitivo", um incapaz para a "civilização técnica", "um braço degenerado

(22) N/a - O Bloco Político do Norte, São Paulo, O Estado de São Paulo (a partir de agora citado como OESP), 3/est/1920, p. 4, c. 5.

(23) Ver GERARA, Ademir - A Importância dos Estudos Regionais para as Ciências Sociais. In: História Regional: uma discussão, Campinas, Ed. da UNICAMP, 1987, p. 5.

(24) Ver CAMPOS, Deoclécio de - A Organização Econômico-Agrária do Brasil, São Paulo, OESP, 31/jan/1923, p. 2, c. 7. e ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de - Falas de Astúcia e de Anústia: A Seca no Imaginário Nordestino (1877-1922), Campinas, UNICAMP, Dissertação de Mestrado em História, 1988.

e depauperado por sua própria constituição física e racial. Homem que sempre viveu nas fimbrias da escravidão e que agora se somava ao contingente de ex-escravos, carregando todo o odor do que esta condição tinha lançado sobre o trabalho e o próprio trabalhador. A inferioridade do trabalhador nacional, do brasileiro, estaria inscrita na própria natureza. O pensamento naturalista garantia a inferioridade do nacional e incentivava a adoção da política imigrantista, como mais do que uma solução para a questão do trabalho, uma solução também para a própria constituição de nosso povo. O branqueamento da população por essa leva de advenas era a garantia de que teríamos, no futuro, condição de nos tornarmos civilizados, de vir a nos desenvolver tecnicamente, já que os mestiços e negros eram vistos como incapazes para a absorção de novos padrões de sociabilidade e não afeitos às novas relações capitalistas de trabalho que se implantavam. Ou seja, os mestiços e negros eram vistos como incapazes de se constituírem em sujeitos do processo de implantação da sociedade burguesa no país.²⁵

A desqualificação do brasileiro pobre e a valorização do imigrante, que era o nódulo da própria legitimação da política imigrantista, leva representantes do "Norte" como Mário Pinto Serva, a considerar ser esta política o motivo de seu espaço estar ficando para trás na história do país, sendo desvalorizado por não contar com o sangue regenerador do trabalhador europeu. Esta política "era a negação da civilização, completa e fundamentalmente errada em tudo e só servia para plantar a desolação e o deserto na Amazônia, o abandono e a miséria social das populações do Nordeste, assim como a mais pútrida das corrupções políticas e morais na Bahia".²⁶

A invenção do Nordeste, que vem complicar esta polarização espacial entre Norte e Sul, é acompanhada de todo um esforço em repensar a questão do trabalhador nacional, bem como do próprio questionamento do pensamento naturalista, que reservava um lugar de segunda classe para os "nordestinos", por serem considerados inferiores em sua própria natureza, já que além de mestiços, sofriam a ação deletéria do meio, também considerado por "sulistas" como Paulo de Moraes Barros como impróprio para a vida humana.²⁷

A invenção do Nordeste ocorre num momento em que se está repensando a questão do trabalho e do trabalhador nacional, entre outros motivos pela escassez de braços que começava a ocorrer, notadamente, nas áreas economicamente em expansão como São Paulo. A necessidade de mão-de-obra coloca a migração interna como uma opção para o abastecimento de braços. Podem-se ler a partir de 1924, nos jornais paulistas, inúmeros artigos, que tratam desta questão.²⁸

A década de vinte marca o início do processo migratório mais intenso para o Sul, principalmente, para São Paulo. As correntes de trabalhadores dos Estados setentrionais, notadamente aqueles assolados pelas secas, que haviam se dirigido em décadas anteriores para a Amazônia, começam a se dirigir, preferencialmente, em direção ao Sul, em busca de trabalho, não apenas na lavoura cafeeira, como também na própria indústria nascente.

(25) Ver VIANNA, Oliveira - Populações Meridionais do Brasil, Tomo I, 5 ed., Rio, José Olympio, 1952, p. 307.

(26) Ver SERVA, Mário Pinto - As Reivindicações do Norte, São Paulo, OESP, 22/mar/1920, p. 5, c. 1.

(27) Ver BARROS, Paulo de Moraes - Impressões do Nordeste, São Paulo, OESP, 10/ago/1923, p. 3, c. 8.

(28) Ver, por exemplo: N/a - A Colonização Nacional em São Paulo, São Paulo, OESP, 15/out/1924, p. 4, c. 1; 16/out/1924, p. 4, c. 1.

Estes movimentos migratórios são fundamentais para a própria reordenação das espacialidades no país. Áreas que praticamente se desconheciam e populações que pouco contactavam, embora compusessem o mesmo país, iniciam um contato e um conhecimento mais apurado. E nesse momento que muitos dos estereótipos que marcam os diferentes espaços e populações do país se gestaram. O contato com espaços e pessoas estranhas fazem emergir imagens e enunciados que irão procurar reconhecer ou localizar estas coisas novas da realidade.

Este contato dos "migrantes nortistas" com o "Sul" também ajuda na circulação de elementos culturais diferenciados que deixam clara a própria diversidade espacial do país.

As migrações levam à reordenação do espaço do país, com a disseminação de elementos culturais, do campo para a cidade, e em sentido contrário. O contato de pessoas das diversas áreas do país e suas diferentes maneiras de viver, sentir e pensar; o adensamento da população, em alguns locais, em detrimento de outros, levam intelectuais como Oliveira Vianna a considerar a migração como um dos maiores fatores de desorganização de nossa sociedade e de nosso povo. Segundo ele, a migração provocava a quebra dos laços de interdependência econômica entre patrões e servidores, tornando-os mais flutuantes e instáveis.²⁹ Embora sua formulação seja no sentido de evitar a migração e, com ela, a fluidez das relações sociais, formulação nitidamente conservadora, havia ainda outra preocupação nas falas de Vianna: era a própria reversão do processo de branqueamento das populações meridionais, com a chegada dos migrantes mestiços e negros provenientes dos Estados do Norte.

O primeiro grande grupo de migrantes que chega a São Paulo, por exemplo, era proveniente, em sua maior parte da Bahia, Estado de grande população negra. Talvez, por isso, o estereótipo do baiano acompanhe, até hoje, os migrantes provenientes dos Estados do Nordeste. Embora, como veremos mais adiante, este estereótipo, e a visão depreciativa que este significa para o nordestino, não se explicam apenas pelo preconceito de cor, mas, principalmente, por outros elementos que ajudaram a compor a imagem dos migrantes do Nordeste no Sul e que foram, em grande parte, fornecidos pelos próprios discursos "nordestinos".

A partir de 1924, em São Paulo, com a necessidade de mão-de-obra e o próprio projeto nacionalista de revalorização de nosso trabalhador, os discursos adotam como estratégia reforçar dois enunciados: o primeiro o do "valor do nacional", contestando a sua "imprestabilidade para o trabalho"; o segundo, o do "apego à terra natal dos nordestinos", que, apesar de ser sua terra uma "fornalha", só a abandonavam "transitoriamente". Percebem-se aí duas estratégias: ao mesmo tempo que se revaloriza o trabalhador nacional, o nordestino em particular, trabalha-se apenas com a hipótese de sua permanência temporária. Considerando a paralisação do processo migratório como transitório, estes discursos reivindicam o abastecimento das lavouras paulistas de forma temporária, com os nordestinos, mas querem evitar que eles se fixem definitivamente, incentivando as migrações sazonais, porque o nordestino, mesmo sendo "válido para o trabalho", continua sendo visto como "uma Babel deprimida de tipos variados, que se embalam na rede, à espera de que o verão passe, embora tenha qualidades latentes de energia e natural

(29) Ver VIANNA, Oliveira - Populações Meridionais do Brasil, Tomo I, p. 214.

resistência, apesar dos fatores degenerativos que o assoberba". O que se constata é que, entre o projeto de "revalorização do nacional" e os conceitos naturalistas, vai existir uma tensão constante.³⁰

Em 1924, diante da demora no restabelecimento de uma corrente imigratória de grandes proporções, inúmeros artigos de jornal se colocam a favor da colonização nacional. Após se constatar o pequeno número de migrantes nacionais em comparação com os imigrantes aí residentes, estes artigos passam a trombetear as vantagens econômicas que São Paulo podia oferecer para quem a ele se dirigisse. Segundo estatística do Departamento Estadual de Imigração, em 1923, apenas 14.000 brasileiros haviam passado pela Hospedaria dos Imigrantes, dos quais 7.000 eram baianos, 4.500 eram mineiros e menores parcelas de outros Estados. Enquanto o salário nestes estados era de 1\$000 o dia de 12 horas em média, podendo baixar até 300 ou 200 réis, São Paulo pagava 1\$000 a hora. Além desse "generoso salário" os "paulistas" teriam a oferecer a todos os compatriotas "a hospitalidade e a simpatia" bem como a "real amizade".³¹

Diante dessa política agressiva de recrutamento de mão de obra por parte de São Paulo, os discursos de representantes das áreas mais afetadas pela migração adotam como estratégia denunciar "o despovoamento do país por ação de São Paulo", pois arraiais inteiros da Bahia e de Minas, principalmente os mais afastados estariam ficando despovoados com a ida de famílias inteiras para aquele Estado. Luiz Viana, por exemplo, constata que a predominância do baiano era tão grande entre os migrantes que por essa designação se conhecia todo "trabalhador sertanejo" da zona nova da cafeicultura. Em resposta, na imprensa de São Paulo, surgem discursos que tentam acalmar os "nortistas" lembrando o "apego extremado à terra" das populações do "Norte" que "ao primeiro boato de chuva no sertão voltava para o lar abandonado".³² As práticas e argumentos regionalistas podem assim servir a diferentes estratégias, dependendo de quem as assume como sujeito. Um mesmo enunciado pode servir a interesses divergentes.

A década de vinte marca, pois, todo um repensar acerca do nacional, do brasileiro, bem como a emergência de práticas voltadas para o incentivo às migrações internas e o início do deslocamento de grandes grupos populacionais no país, afetando sobretudo a organização de seu espaço econômico, social e cultural. Essa questão já estava presente, no entanto, desde as décadas anteriores, como bem demonstra o sucesso do livro *Urupês*, de Monteiro Lobato, lançado em 1918, e, que aliava a discussão da questão do trabalho com a questão da nação, da constituição da cidadania e do povo brasileiro. Ele debate os dois projetos mais nítidos de construção da nação naquele momento: o que via no imigrante e no branqueamento o caminho para alcançarmos nossa maioria como nação e o outro que via no imigrante exatamente o perigo de nossa dissolução, da perda de nosso caráter, chamando atenção para a importância de se repensar o nacional.³³

(30) Ver BARROS, Paulo de Moraes - Op. Cit.

(31) Ver N/a - *A Colonização Nacional em São Paulo*, São Paulo, OESP, 16/out/1924, p. 4., c. 1.

(32) Ver VIANA, Luiz - *O Norte e a Imigração Japonesa*, São Paulo, OESP, 26/fev/1929, p. 5, c. 1. e BARROS, Paulo de Moraes - Op. Cit.

(33) Ver LOBATO, Monteiro - *Urupês*, 13ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1966.

Essa discussão se acirra no pós-guerra, quando o segundo projeto ganha terreno em relação ao primeiro. O próprio Monteiro Lobato torna-se partidário da segunda solução, após se mostrar cético e criticar impietosamente nosso "jeca" em seu Urupês. Graça Aranha ao escrever, na década anterior, Canaã, embora cantasse loas ao imigrante, já chamava atenção para o perigo da dissolução de nosso "espírito nacional", com a não transmissão de nossas tradições linguísticas e culturais por parte dos ádvenas.³⁴

Já em 1928, a zona nordeste do Estado de São Paulo era povoada majoritariamente por nacionais, cerca de 91,4% de sua população.

Frente à necessidade de atrair trabalhadores nacionais e de retificar sua imagem, o discurso regionalista paulista vai lançar mão, por exemplo, de outros enunciados do discurso regionalista "nortista", como aquele que mitificava o "sertanejo" e reivindicava atenção especial por parte dos poderes públicos a este símbolo da nacionalidade. O enunciado do sertanejo como um "trabalhador infatigável, sementeiro de energias adquiridas nas lutas contra as secas" é retomado e utilizado em novas estratégias, como a de valorizar aquele trabalhador para o trabalho no "Sul". Mesmo que "o folclore sententriional estivesse impregnado de saudade, que rebentava abundante e dolorosa das canções dos exilados", estes, "premidos pelas pragas das secas e da politicagem", demandariam em busca "das maravilhas do sul".³⁵

Também, em 1928, com Macunaima, Mário de Andrade marca a presença dos modernistas nesta discussão, através da sátira ao homem brasileiro bem como ao imigrante italiano. Ele chama a atenção para a ameaça que o arrivista, o estrangeiro significava, para a construção da nação. Colocava a oposição entre um polo de organização do espaço como nacional e outro como invasor, como descaracterizador, como fragmentador, um problema que seria enfrentado por todos os países colonizados.³⁶

Portanto, a questão do trabalho assim como as migrações são importantes para entendermos as mudanças na sociabilidade, já que a saída das pessoas de seus espaços, provoca a ruína de muitas das antigas relações sociais a que estavam submetidos, destruindo seus territórios existenciais, separando-os de seus códigos tradicionais de vida, trazendo-os para um espaço estranho onde têm que cartografar novas territorialidades, produzir com reminiscências, com lembranças de seu antigo espaço e o agenciamento de elementos da experiência e do encontro com esta nova realidade, novas identidades sociais e culturais.

A fluidez das novas relações, o contato com a cidade, com o mundo das mercadorias, com o trabalho assalariado, mesmo no campo, o encontro com populações diferenciadas, colocam a necessidade de elaboração de novos saberes, capazes de dar novos sentidos e significados a suas vidas, ao espaço onde se encontram e mesmo ao espaço de onde saíram. O encontro entre "Norte" ou "Nordeste" e "Sul" se acentua e, com ele, suas identidades e diferenças. O encontro entre "nortistas" ou "nordestinos" e "sulistas" os aproxima e os afasta, os mistura e os separa, mas, principalmente, requer definições,

(34) Ver LOBATO, Monteiro - Op. Cit. e ARANHA, Graça - Canaã, Rio de Janeiro, F. Briguet e Cia., 1949, p. 37.

(35) Ver VIANA, Luiz - Op. Cit.

(36) Ver ANDRADE, Mário de - Macunaima, 27 ed., Belo Horizonte; Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1991.

certezas acerca de quem é cada um, de como é cada um, fazendo emergir a necessidade da produção de um estoque de imagens e enunciados que os classifique, que lhes atribua um lugar e uma identidade; assim os estereótipos regionalistas são paridos.

B) Estado e Regionalização

A década de vinte é marcada também pelo acentuado descontentamento com as instituições republicanas implantadas em 1889. Os regionalismos se intensificam à medida que se busca construir novos projetos para a sociedade brasileira, bem como elaborar um novo modelo de Estado que superasse as deficiências apontadas pelos diferentes discursos regionais, que projetam sua remodelação. Mesmo em São Paulo, o Estado mais beneficiado pelas instituições vigentes, à medida em que sua sociedade se complexifica, surgem diferentes vozes que se lançam à crítica das estruturas republicanas.

A organização republicana federalista e individualista, montada com a hegemonia paulista, consagrava as desigualdades sociais e regionais e sancionava a lei do mais forte. Este modelo excludente sai vitorioso no embate com os ideólogos positivistas do regime, que viam como tarefa fundamental do Estado republicano, a incorporação dos vários grupos sociais à vida institucional, a partir de cima. Possuindo uma visão voluntarista da história, os positivistas, cujo maior contingente encontrava-se entre os militares que implantaram o regime, achavam ser possível forçar a marcha da história da nação a partir da ação de uma vanguarda política bem organizada, homogênea, disciplinada. Construiriam a República como ponto de partida para uma ação civilizadora que, partindo de cima, se estendesse a todos os grupos sociais, incorporando-os à cidadania, atribuindo um lugar a cada um na estrutura social, hierarquizando todos os órgãos que comporiam o organismo da nação.³⁷

No entanto, não eram só os positivistas que achavam necessária a construção de uma nova nação para esta República. Mesmo entre os liberais, cuja matriz ideológica era basicamente evolucionista, advinda do darwinismo social, a temática do povo também se impunha, com uma preocupação voltada mais para a questão da constituição física, étnica, racial, da qual inferiam sua constituição psicológica e cultural. Enquanto a ênfase dos positivistas se dava no exercício de políticas civilizadoras, pedagógicas, em relação a esse povo, estudando seus costumes, suas tradições para integrá-las na elaboração simbólica da nação e da República, no discurso liberal, a valorização do povo como elemento político, estarrava na realidade empírica de nosso povo, formado em sua maioria por mestiços e negros saídos recentemente da escravidão. Povo que estes ideólogos desprezavam, que consideravam estranho, despreparado, fanático, violento, criminoso, devasso. Como construir uma nação com estes elementos? Era uma questão central a ser resolvida pelos ideólogos do regime em seus primeiros momentos. Diferentes respostas foram dadas, mas a ênfase na questão do melhoramento racial pelo branqueamento, solução pensada pelos liberais, vai se sobrepor à questão da educação pelo trabalho, pensada pelos positivistas, já

(37) Ver CARVALHO, José Murilo de - A Formação das Almas, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

que a imigração afasta os nacionais, num primeiro momento, do mercado de trabalho.³⁸

Esta política de branqueamento é mais nitidamente defendida para aquelas áreas do país onde a presença negra é menor, como o "Sul". Com a Proclamação da República e o aumento da população e da miscigenação, surgia, no discurso de intelectuais como Oliveira Vianna, o medo de que alguns "tipos cruzados" que estavam conseguindo conquistar o grau de bacharel ou doutor, se tornassem aptos a governar o país. O branqueamento da população, inicialmente da área meridional, projetava-se estender a todo país, exercendo o que considerava a influência "civilizadora" da raça branca. O desprezo pelos elementos do "Norte", até por seus dirigentes, e sua subordinação no plano nacional é interpretado e justificado a partir dessas elaborações naturalistas e racistas. Por serem inferiores, os "nortistas" deviam ser governados e não governantes.³⁹

No século XIX, a consciência de classe e a consciência de raça se mesclavam. Com a abolição, estas fronteiras entre as classes e raças ameaçam se romper. O corpo do branco que se antepunha ao corpo do negro e que fora, até então, identificado com o corpo da nação, teria que se reafirmar, à medida que o negro legalmente tornou-se cidadão. A mestiçagem produziria toda uma camada de indivíduos, que, ao contrário do que ocorria anteriormente, não mais procurava se integrar aos valores brancos, temia-se que ao adquirir importância social e política tendessem a adotar atitudes de hostilidade em relação aos brancos. Por isso, formar a nossa raça tornava-se uma preocupação, à medida que estes grupos precisavam ser incorporados à nação. Como fazer isso? As teorias naturalistas e positivistas que viam nos mestiços e negros "barbaros" e "degenerados", pessoas não aptas à civilização, parecem não dar conta desta tarefa, o máximo que faziam era acentuar a marginalidade destes extratos e usar para seu controle social antigos métodos que pouco se distanciavam daqueles da sociedade escravista e pouco dignificavam esta República. Enquanto foram outros grupos sociais emergentes como os industriais e comerciantes que precisaram ser integrados às instituições republicanas, sendo higienizados, disciplinados, estas teorias se mostraram, razoavelmente, eficientes, mas o rigorismo racista de seus preceitos tornava esses saberes incapazes de incluir estes novos elementos sociais, notadamente o mestiço pobre e o negro, nos seus projetos para o país e suas instituições.⁴⁰

A construção de um Estado verdadeiramente brasileiro, uma preocupação crescente na década de vinte, ainda não estava presente no início da República. Só com a imigração em maior escala passa-se a bradar pela nacionalização dos costumes. A questão da assimilação dessa população advençicia ao corpo da nação e o nacionalismo tendem a se acentuar. Os discursos que, no início do século, consideravam as "classes produtoras" brasileiras um prolongamento da "elite européia" e extensão de sua "cultura superior e civilizada", em detrimento dos "brasileiros" de origem africana ou mestiça, passam a elaborar uma nova identidade para "os grupos dirigentes", diante da enorme crise, não só econômica e social por que passam, como pela

(38) Ver VENTURA, Roberto - Estilo Tropical, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 147.

(39) Ver VIANNA, Oliveira - Populações Meridionais do Brasil, Tomo I, p. 216.

(40) Ver ORTIZ, Renato - Cultura Brasileira e Identidade Nacional, 3 ed., São Paulo, Brasiliense, s/d, pp. 30 e 31.

crise de valores, já que a Primeira Guerra pôs por terra a percepção da "civilização" europeia como o farol do mundo e trouxe um profundo sentimento de que aquela sociedade estava putrefata, se esgotando e sua cultura estava decadente.⁴¹

O começo da República é marcado por uma grande revolta contra o Império, que se expressa num sentimento anti-luso e numa aversão às populações saídas da escravidão. A República é pensada como o regime que deveria destruir os barbarismos luso-africanos e instaurar a civilização liberal ou positivista, cujos modelos vinham da Inglaterra ou da França, além das instituições americanas. Tanto liberais, como positivistas se insurgem contra o português, mas aspiram a ser europeus, construindo para si a imagem de uma elite branca, aristocrática e transplantada da Europa. Olhavam com desprezo o povo do país, tentavam modernizar os seus costumes e suas cidades a partir de elementos culturais, projetos arquitetônicos e urbanísticos, elaborados em Paris ou Londres. Abominavam a mestiçagem que ameaçava destruir esta auto-imagem. A imigração aparece não só como a grande saída para a questão do trabalho como para injetar civilização em nosso país e branquear a população.

Na batalha simbólica travada, no início da República, entre liberais e positivistas, em torno da imagem do novo regime, os liberais levaram a melhor, mas, agora no pós-guerra, a visão liberal do regime é cada vez mais contestada, principalmente, pelos "vícios" que esta permitia proliferar em suas práticas. Na visão liberal, para a construção da nação, era fundamental a existência do Estado, como a instância de confisco do direito de vida e de morte, para dentro de um aparelho judiciário que deveria impor o caráter universal da lei. O Estado deveria instituir o público como território separado do privado, confiscar a violência dos poderosos e se sobrepor a eles. As forças privadas no Brasil, no entanto, participavam do Estado, mas não o reconheciam como um poder acima de seus poderes particulares. Ao contrário, faziam dos lugares e posições que ocupavam no aparelho de Estado, propriedade particular e meio de reforçar o seu mando. O Estado e o poder privado conviviam sem estabelecer uma hierarquia nítida entre eles. Todos os poderes, longe de se integrarem ao Estado ou com ele se articularem, procuravam se afastar e escapar, lançando mão da lei, apenas quando interessava para a vitória de seus interesses e a repressão aos descontentamentos das camadas populares, quando não o podiam fazer sozinhos pela violência direta. O Estado republicano tornava-se apenas a expressão direta dos interesses de um grupo privado, regional e de uma classe dominante, o que desvelava seu caráter discricionário e colocava a contestação a seu modelo na ordem do dia. A cidadania, que era um círculo de enclausuramento ligado ao mundo moderno, como o lugar social determinado pelo Estado e pelas relações de poder, era apanhado de uns poucos, ficando a maioria alijada do jogo político.⁴²

As matanças entre famílias e parentelas, a violência contra os pobres e as atrocidades que estes cometiam, eram o efeito prático de uma mecânica de poder. De um poder que se exercia diretamente

(41) Ver N/á - A Festa de "Pae João" e a Nacionalização dos Costumes, São Paulo, OESP, 25/jun/1929, p. 11, c. 4.

(42) Para a relação entre Estado e micro-poderes presentes na sociedade ver: FOUCAULT, Michel - Microfísica do Poder, 4 ed., Rio de Janeiro, Graal, 1984. Sobre a visão liberal do poder: FOUCAULT, Michel - La Verdad y las Formas Jurídicas, México, Gedisa, 1983. Sobre o surgimento das noções de público e de privado ver: SENETT, Richard - O Declínio do Homem Público, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

sobre os corpos; um poder que se reforçava, se exaltava nessas suas manifestações físicas. De um poder que se afirmava como poder armado. Um poder ainda assentado em regras e obrigações de caráter pessoal para o qual a desobediência era sinônimo de hostilidade, um começo de sublevação, que não era diferente da guerra social. Um poder para o qual o desrespeito exigia vingança que incidia sobre a pessoa do desrespeitoso. Um poder discricionário, que protegia seus amigos e eliminava seus inimigos. Um poder que buscava amedrontar pelas suas aparições singulares, pelos seus golpes de força e não por uma mecânica sutil e insidiosa que penetrasse os corpos e fosse se alojar mais diretamente na "alma". Um poder que perseguia seus inimigos e não os punia sob a opacidade de uma legislação penal voltada para a punição de todos. Este poder convivía, no entanto, com toda uma legislação penal, civil, elaborada e copiada em grande parte de modelos "estrangeiros e civilizados". Mesmo estes códigos eram usados, no entanto, como armas pessoais e não como um estatuto que estivesse acima das pessoas. Legislação e práticas punitivas caminhavam lado a lado e se excluíam em muitos pontos. Uma série de práticas tradicionais, muitas com marcas escravistas, se alojavam abaixo dessa legislação, em suas fimbrias, atingindo todas as camadas sociais. Eram enormes as regiões de ilegalidades, os espaços não codificados pela lei na sociedade republicana brasileira. Estas regiões desacreditavam do império da lei e demandavam outros golpes de força e poder discricionários.⁴³

A descrença no Estado liberal que, com a Primeira Guerra, se generalizou pelo mundo, vai dar margem à emergência de uma série de projetos autoritários para o país, sejam de esquerda, sejam de direita, ao longo da década de vinte, culminando com o movimento de 1930 e a estrutura de Estado que é aí implantada. Nestes projetos a ênfase positivista na integração do povo à nação volta a ser uma preocupação, bem como o caráter intervencionista e civilizador do Estado é acentuado. Tanto nas formulações de esquerda como de direita o Estado será visto como uma instituição tutelar que se contrapõe ao modelo de mercado liberal. Pensadores como Alberto Torres, Silvio Romero, Oliveira Vianna, Alfredo Ellis, Fernando Azevedo consideram o Estado liberal não adaptável ao Brasil, por razões de herança étnica ou de herança cultural, já que nossa formação seria comunitária e não particularista. Seríamos mais sujeitos ao mandonismo, à oligarquia e ao clientelismo, só combatidos com a presença de um Estado forte, dirigente, que produzisse a verdadeira unidade nacional, acima dos particularismos e regionalismos, construindo nossa identidade enquanto nação, acima das diferenças de raça, de classes, de costumes, de regiões, aparência e de falares.⁴⁴

Estes projetos totalitários se preocupam com a dissolução dos laços comunitários, com a desterritorialização provocada pela emergência do mundo urbano-industrial no país. No pós-trinta, estes intelectuais autoritários e reformadores se alojam no aparelho de Estado, usando-o para bloquear transformações mais radicais na estrutura social e de poder, que viessem alijá-los definitivamente. São eles os grandes artífices do projeto autoritário, que busca

(43) Ver sobre a transição do poder espetacular para o poder disciplinar: FOUCAULT, Michel - Vigiar e Punir, Petrópolis, Vozes, 1984.

(44) Ver NAXARA, Márcia Regina Capelari - Estrangeiros em sua Própria Terra, Campinas, UNICAMP, Dissertação de Mestrado em História, 1991, p. 164.

conciliar modernização e progresso com a manutenção das antigas relações sociais e de poder no país, da conciliação entre o moderno e o tradicional em todos os planos da sociedade no pós-trinta. Os reformadores vão acenar, principalmente, com a ampliação da burocracia do Estado, como forma de cooptar e garantir a incorporação dos grupos deserdados pelo processo de mudanças em curso, tentando, a partir das instituições, sabotar o processo de mudanças.⁴⁵

Para autores como Vianna, a nova sociabilidade advinda da industrialização, da urbanização, bem como da República e da abolição significava um terremoto nas estruturas do país, dando origem a uma "plasticidade social amedrontadora". Todas as hierarquias e fronteiras pareciam ruir, os espaços sociais se embaralhavam, tornando necessária uma política de ordenamento, de imposição da autoridade sobre a anarquia: para isso, era fundamental a elaboração de um saber, capaz de conhecer integralmente as "leis" que regiam nossa formação política e social, nossa identidade, e capaz de organizar nossa memória, resgatando a nossa singularidade em relação as outras nações. Era preciso empreender estudos monográficos locais, não mais preocupados com as "leis gerais de evolução da humanidade", como fizeram positivistas e evolucionistas do século anterior, mas era preciso buscar, a partir destes mesmos paradigmas, as nossas leis de formação, estudar a evolução particular do nacional, estudar nosso povo em sua gênese. Conhecermo-nos a nós mesmos, passa a ser a grande regra que orienta os diferentes discursos.⁴⁶

Para Vianna, a preocupação liberal com a liberdade só se aplicava ao Brasil num período posterior ao estabelecimento do império da autoridade. Estes pensadores autoritários, diante da anarquia que detectam em nossa sociedade, vão reivindicar a construção de um Estado capaz de unificar o país fragmentado. Toda uma reação aos regionalismos se localiza nesse pensamento. O Estado deveria ser a consciência da unidade do país. Só ele podia ossificar a nacionalidade pela disciplina e pela educação moral. Só ele podia dar caráter ao país. Só um governo forte consolidaria a nacionalidade e sua ordem jurídica. Esse governo devia ser exercido por uma "aristocracia natural", à medida que o país, segundo Vianna, não possuía uma aristocracia de raça, nem de classes. E o que seria uma "aristocracia natural"? Era a aristocracia nascida da riqueza, do dinheiro e da inteligência, o que credenciava os grupos dirigentes do Centro-Sul, aos quais Vianna estava ligado a ser, esta "aristocracia" que deveria "naturalmente" governar o país.⁴⁷

Essa valorização da União em detrimento do federalismo, que será o cerne da estrutura estatal pós-trinta, provoca reações tanto no campo intelectual, como no político daqueles que temiam a perda de seu espaço e de seus privilégios com a construção de um Estado forte, sob a hegemonia de uma dada "região". E o caso dos que falam em nome do "Nordeste", que vêem na proposta centralizadora o estabelecimento definitivo da hegemonia do "Sul".

São estas demandas de poder, estas lutas intestinas à própria "nação" que dirigem a adoção de correntes de pensamento e artísticas

(45) Ver MICELI, Sérgio - Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945), São Paulo, Difel, 1979, p. 56.

(46) Ver VIANNA, Oliveira - Evolução do Povo Brasileiro, 4 ed., Rio, José Olympio, 1956, pp. 283 a 285 e 41-42.

(47) Ver VIANNA, Oliveira - Populações Meridionais do Brasil, Tomo II, 5 ed., Rio, José Olympio, 1952, pp. 429 e 392 a 399.

de caráter internacional. As idéias vão estar sempre no lugar, à medida que são agenciadas para justificar mudanças ou permanências no campo político, social, econômico e cultural. A leitura que autores como Ellis, Vianna, Cassiano Ricardo fazem do pensamento autoritário europeu de cunho fascista, em que se enfatiza mais uma vez a questão da raça, da aristocracia racial, em detrimento das questões sociais, é dirigida pelas estratégias que regem seus projetos de dominação, assim como a contestação do pensamento naturalista na obra de Gilberto Freyre tem como lastro a própria recuperação da imagem do "nordestino" e de seu meio, buscando legitimar-se pela superioridade de sua tradição cultural, em detrimento de sua "inferioridade racial".

Este pensamento autoritário opõe à idéia de indivíduo liberal a noção de povo, como uma comunidade de sentimentos, cultural e psicológica. Os grandes aglomerados humanos são pensados como uma totalidade a ser individualizada e educada por intelectuais treinados especificamente para tal função. Mesmo em algumas formulações de esquerda vai se acentuar essa ênfase ao coletivo, ao social, eclipsando saberes preocupados com o indivíduo e enfatizando os saberes sociológicos, históricos, antropológicos. Todos eles que se preocupam em penetrar a "aparência do social", em encontrar para ela explicações e as "leis" que ajudam a gerir e dirigir o social. As técnicas e práticas de identificação e controle dos indivíduos, desenvolvidos na Europa no século XIX chegam ao Brasil, à medida que o controle das massas urbanas se torna uma preocupação. Elas ajudavam o Estado no combate ao perigo que as massas representavam. A modernização do Estado leva à adoção das técnicas e saberes da biotipologia, da caracteriologia, da criminologia, da biopsicologia, da medicina, do serviço social, da sociologia, da antropologia. Saberes que se voltavam para visualizar, nas multidões, os tipos sociais desejados. A governamentabilidade da multidão com a superação do uso apenas da violência explícita passa a ser uma preocupação, principalmente, diante das nossas realidades tão distintas.

No campo das artes, vista também como partícipe dessa construção da nova nação do pós-guerra, com a destruição dos padrões anacrônicos, ornamentais de uma cultura centrada no campo, na família, no grupo comunitário e na importação acrítica de modelos, o modernismo seria decisivo no sentido de abrir o campo cultural para a discussão também de novos projetos para o país. No entanto, para Antônio Franca, o fato do modernismo ter originado movimentos reacionários como o Verde-Amarelo, a Anta, cujos participantes se encaminham para o integralismo na década seguinte, explica-se pelo fato de estes modernistas usarem as formas modernas de expressão, para veicularem velhos conteúdos. O modernismo, que para uns tinha o sentido de libertação da forma e renovação do conteúdo do que seria o nacional é, para outros, a simples deformação da forma para esconder e preservar o velho conteúdo elitista e reacionário do nacionalismo pré-modernista, nacionalismo xenofobo que mascarava o comprometimento colonialista com as forças internacionais.⁴⁸

Esta preocupação em construir uma nova nação, incluindo o povo como cidadão, num novo projeto de República e sua inserção no processo cultural do país, vai dar origem a um novo conjunto de

(48) Ver FRANCA, Antônio - Democratização da Cultura, São Paulo, OESP, 7/abr/1945, p. 4, c. 1.

saberes e práticas sociais, de novas regras de produção de discursos e de imagens que chamaremos de formação discursiva nacional-popular gestada nesse pós-guerra. Essa nova formação discursiva, no entanto, estava subordinada ainda ao que chamaremos de dispositivo das nacionalidades, que desde o século XIX, colocava o problema da nação como uma questão a ser resolvida, e com ela, a própria questão das regiões e regionalismos e o lugar destes na nação.

3) A MOLDURA DAS NACIONALIDADES

A) Nação e Nacionalismo

1915, em plena Primeira Guerra, na Academia do Largo de São Francisco, Olavo Bilac encabeça uma campanha nacionalista e cria a Liga Nacionalista e a Liga de Defesa Nacional, dando partida a uma tradição de militância em torno do nacionalismo, cuja inspiração confessará, seria a obra, *Os Sertões de Euclides da Cunha*.⁴⁹ O conflito europeu era o apice de uma série de disputas entre as nações por mercados, zonas de influência política e territórios neo-coloniais. Ela trazia para Bilac e outros uma enorme apreensão, um medo de vir o país a se constituir em nova vítima da sanha expansionista do imperialismo europeu. Bilac vendo seu país como "pouco civilizado", inferior, do ponto de vista técnico, social e racial, temia a perda da soberania do seu espaço, do espaço que dominava para os "povos superiores".

A Primeira Guerra marca uma inflexão nas práticas e discursos em torno do problema da nação, de sua soberania, de sua constituição, identidade e povo; abre-se um espaço de dissensões múltiplas, um conjunto de oposições em diferentes níveis das práticas sociais que têm a nação e a integração do povo à nacionalidade como objetos privilegiados e centrais.⁵⁰ O problema da nação faz emergir uma série de regras e códigos não só para se ouvir como para se dizer e ver esta espacialidade.

As mudanças que estavam ocorrendo na sensibilidade social em relação ao espaço e nas diversas relações sociais vão se cruzar com esta inflexão nas regras de formação dos discursos sobre a nação, que dará origem ao que chamaremos de formação discursiva nacional-popular.

A questão da nacionalidade, no entanto, apenas se colocava de outra forma neste momento. Nossa elite já se via defrontada com tal questão desde o século anterior, quando primeiro os românticos e, depois, os naturalistas, tentaram dar respostas satisfatórias ao problema da nossa identidade nacional, apontando o que, afinal, nos particularizava e caracterizava como nação.

Na verdade, o homem ocidental se vê, desde o final do século

(49) Ver LANDERS, Vanda Bonafini - *De Jeca à Macunaima: Monteiro Lobato e o Modernismo*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1988, p. 178 e SEVCENKO, Nicolau - *Op. Cit.*, p. 237.

(50) Foucault define formação discursiva como sendo "esse espaço de dissensões múltiplas; um conjunto de oposições diferentes cujos níveis e papéis devem ser descritos". Ver FOUCAULT, Michel - *A Arqueologia do Saber*, 2 ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1986, p. 179.

XVIII, preso a uma rede tecida entre discursos, instituições, organizações administrativas, decisões regulamentares, leis, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, ou seja, entre o dito e o não-dito, que têm como preocupação central o "princípio da nacionalidade".⁵¹ Esse dispositivo da nacionalidade faz emergir mecanismos de produção de territórios homogêneos: como a nação, a cultura nacional, a política nacional, a economia nacional, o trabalhador nacional, o movimento trabalhista nacional etc., que buscam produzir uma centralização de sentidos. A nacionalidade é um dispositivo sutil de homogeneização das diversas relações sociais e de sua centralização no âmbito da soberania e da dominação. A multiplicidade da linguagem, das práticas, das imagens no social, são centralizadas através deste mecanismo de produção de sentido que é a nacionalidade. Ela passa a ser a chave atribuidora de sentido ao visível e ao dizível. Com ela abrem-se as múltiplas relações sociais e se acha sempre o mesmo, a nação, sua soberania e, com elas, a reprodução da dominação que as instituiu. Todas as relações sociais, todas as máscaras sociais que não se encaixam no "rosto da nação" são perseguidas, marginalizadas, quebradas, despedaçadas, tornam-se sem sentido e vão para a margem.⁵²

O dispositivo da nacionalidade atribui um sentido óbvio a todos os signos que institui como símbolos da identidade nacional. Trata-se de evitar o sentido errático, o sentido obtuso. Ele é uma grande máquina de captura e distribuição de sentido. Ele, através dos códigos de visibilidade e dizibilidade, que faz emergir, tenta suprimir as dobras de sentido das imagens e dos discursos, já que a nação deve sempre ser vista e dita em um determinado sentido. É em torno da nação que grandes batalhas serão travadas nos séculos XIX e XX, seja no plano discursivo ou da guerra propriamente dita.⁵³

O problema das nacionalidades se afirma, a partir do declínio da concepção universalista da Igreja Católica e sua superação pela concepção individualista e particularizante do liberalismo, após a Revolução Francesa. A vitória do Estado Nacional sobre a Igreja se completa com a captura por parte daquele da noção de sagrado, ao sacralizar o espaço que domina e o território onde exerce seu governo: a nação.⁵⁴ O pensamento filosófico do século XIX atribui à nacionalidade "princípios naturais" que a definiriam. Os povos teriam existência por si e seriam naturalmente distintos. O direito à nacionalidade se impõe como direito natural que cada povo possui de reivindicar um espaço, um território, de dispor de si mesmo, de ter soberania sobre si. Direitos erigidos em dogmas pela Revolução Francesa. Essa visibilidade e dizibilidade naturalista da nação vão levar a pensá-la mais tarde como um organismo vivo que tem direito à vida; direito a um espaço vital. Essa forma de ver a nação justifica o fato de mesma ser fundada e mantida no domínio do mais forte, na vitória do mais forte a nível interno e externo, legitimando a corrida imperialista do final do século e a conquista dos povos inferiores, mais "fracos", "incompletos", "primitivos", "não-

(51) Michel Foucault caracteriza o que seria um dispositivo em: Microfísica do Poder, p. 244.

(52) Sobre a relação entre dispositivo de poder e elaboração de territórios ver: ROLNIK, Suely - Cartografia Sentimental, São Paulo, Estação Liberdade, 1989, pp. 35 a 43.

(53) Sobre a relação entre óbvio e obtuso, semelhança e diferença ver: BARTHES, Roland - O Óbvio e o Obtuso, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

(54) Ver LENHARD, Alcir - Sacralização da Política, 2 ed., Campinas, Papirus, 1986, pp. 53 e segs.

civilizados". Um estado de guerra natural entre as nações como definiu Kant.⁵⁵

Esta visão naturalista da nação vai levar a identificá-la, desde a Revolução Francesa, com a ideia de raça, entendida não apenas do ponto de vista étnico ou físico, mas como portadora de um dado espírito, uma essência, uma alma e cultura próprias. Toda comunidade étnica é estimulada pelos revolucionários a declarar sua independência. Todas as "nações históricas", incentivadas a se libertarem das tiranias de Estados supra-nacionais. Para cada nação, um Estado. Era este o "princípio das nacionalidades".

O dispositivo das nacionalidades passa a impor aos homens a necessidade de ter uma nação, de superar suas vinculações localistas, comunitárias, de se identificarem com um espaço e um território, a uma comunidade imaginária delimitada por fronteiras instituídas historicamente, através de guerras ou convenções, ou mesmo, artificialmente. Este dispositivo faz emergir a procura de signos, de símbolos, que preencham essa ideia de nação, que a tornem visível, que a traduzam para todo o povo. Ele faz emergir a procura de elementos que singularizem o país, notadamente aqueles mais novos. A cultura e as artes vão participar decisivamente da produção imagético-discursiva dessa "entidade nacional".

Vista como um ente, um indivíduo, a nação é pensada como um espaço dotado de sentimentos, costumes, língua, comportamento, caráter e personalidade próprios. A imagem da nação passa a ser, em grande medida, a própria projeção do indivíduo burguês, tendo o seu povo a mesma qualidade, pensado como tendo uma mesma "alma", uma mesma essência, um mesmo "espírito nacional", informado pela educação, pela família e pela política, cujo centro seria o Estado. A subjetividade do "sujeito nacional" teria a mesma particularidade da nação e como esta seria fruto de uma "herança genética, histórica, geográfica e cultural" que se transmitiria de geração em geração. O pensamento liberal, ao pensar a nação, vai se apropriando cada vez mais das noções biologizantes, organicistas e evolucionistas que a legitimam como um "recorte natural".⁵⁶

A nação é uma entidade historicamente nova, é uma forma de classificar grupos humanos, surgida por volta do século XVIII, e um fruto da modernidade, estando longe de ser imutável e universal. Ela é uma entidade social relacionada a esta forma de Estado territorial moderno, o Estado-nação, que se gestou antes dela própria. O discurso nacionalista participa do dispositivo das nacionalidades, inventa a própria nação, dá-lhe conteúdo e sentido, não podendo reduzi-la a uma dimensão única. Quando se trata de nação, parte-se, inicialmente, do conceito para buscar uma realidade que a represente.⁵⁷

Inicialmente, a palavra nação remetia apenas ao local de nascimento de um indivíduo, ou a um grupo de estrangeiros que habitavam uma dada cidade. Só a partir de 1830, esse conceito começa a ser operado pelos discursos políticos e sociais. Era visto então como um corpo uno e indiviso, corpo de cidadãos cuja soberania coletiva os constituía como um Estado concebido, como a sua

(55) Ver a este respeito: LIMA, Alceu Amoroso - Mitos do Nosso Tempo, Rio de Janeiro, José Olympio, 1943, pp. 199 a 203.

(56) Ver BALDUS, Herbert - Ensaio sobre a História da Etnologia Brasileira, São Paulo, OESP, 16/set/1943, p. 4, c. 4.

(57) Ver HOBBSBARN, Eric - Nações e Nacionalismo, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990, pp. 15 a 22.

expressão política, vinculando a idéia de nação à soberania sobre um dado território, à fixação de fronteiras e limites, ditados pela soberania.⁵⁸

Este dispositivo das nacionalidades participa diretamente da política dos grandes enclausuramentos. O cidadão é circunscrito às fronteiras da nação, uma grande e sutil prisão onde tornar-se cidadão implica ser disciplinado pela sujeição e subjetivação dos códigos de civismo e patriotismo, tornando-se em última instância um soldado da pátria, um vigilante de sua própria cadeia: as fronteiras soberanas de sua nação. O homem das nacionalidades é também uma invenção dos séculos XVIII e XIX, filho da modernidade burguesa. Tornar-se membro de uma nação soberana requer, desde uma disciplinarização dos corpos, até uma disciplinarização do espírito, eliminando ou gerindo as forças, os movimentos, os desejos que sejam discrepantes daqueles da "nação".⁵⁹

A nação liberal é vista como a formação de um espaço político, em que o bem comum é defendido em oposição aos interesses particulares. Ela seria o espaço público por excelência em oposição ao espaço privado da família, onde reinava o pai, agora substituído no espaço público, pelo Estado.

De 1880 em diante, o debate sobre a "questão nacional" torna-se problemático e intensivo, com o surgimento da política de massas e o nacionalismo exacerbado pelas relações imperialistas e monopolistas. A nação de cunho liberal começa a ruir diante das guerras imperialistas e do crescimento dos monopólios. A nação moderna é cada vez mais uma comunidade imaginada que visa agregar e dirigir politicamente estas massas. O nacionalismo é intensificado como um discurso capaz de unificar politicamente sociedades cada vez mais fragmentadas, dilaceradas por diversos níveis de conflito social. O nacionalismo surge não apenas como uma atitude defensiva ou agressiva a nível externo, como também a nível interno. Ele se torna um antídoto às "ideologias dissolventes", notadamente aquelas ligadas ao movimento operário como o anarquismo, o socialismo e o comunismo.⁶⁰

A nacionalidade torna-se um dispositivo capaz de generalizar para toda a sociedade, as leis, os códigos e arranjos administrativos elaborados a nível do Estado. Dá-se o desenvolvimento de uma maquinaria de comunicação para veicular esse discurso nacionalista e inventar tradições que legitimassem o recorte espacial e político do Estado que o governava, bem como o jogo de forças que o sustentava. Ao se perceberem como parte de uma comunidade imaginada, seus membros passam a procurar e, conseqüentemente, encontrar coisas em comum, lugares, práticas, personagens, lembranças, sinais, símbolos, etc... A herança das comunidades locais, das regiões, começam a ser combinadas em uma "herança nacional", uma "memória nacional", uma "história nacional". A própria "língua nacional", fundamental para que estes meios de comunicação alcancem todos os indivíduos da nação e tornem a memória e a história nacional inteligível para todos, é em grande parte, um construto para o qual se inventam tradições e uma herança histórica. Parte-se de uma espécie de idéia platônica de

(58) Ver HOBBSBAWN, Eric - Op. Cit., p. 31.

(59) Ver sobre a relação entre espaço e política de enclausuramento: FOUCAULT, Michel - Sobre a Geografia. In: Microfísica do Poder, pp. 153 a 167.

(60) Ver HOBBSBAWN, Eric - Op. Cit., pp. 55 e 105 a 110.

língua, existindo antes e acima de todas as suas variantes e versões imperfeitas, para se chegar a uma língua muito mais fruto da produção de intelectuais nacionalistas.

O termo nacionalismo vai surgir nas últimas décadas do século XIX, para nomear estes grupos que aspiravam formar um Estado-nação soberano. No pós-Primeira Guerra o nacionalismo se torna a utopia daqueles que perdiam as velhas utopias da época do Iluminismo e a sustentação daqueles que ficavam sem o suporte das velhas certezas políticas e sociais.⁶¹

A nação se afirma como reação à internacionalização das práticas econômicas, tecnológicas e culturais. O nacionalismo não é apenas ideologia, fenômeno super-estrutural, ele se transforma em práticas econômicas, tecnológicas, políticas, culturais, que procuram reagir a esse processo de internacionalização, que procura apaziguar toda a perda de sentido de territórios, de identidades, de poder e de riqueza que esse processo implica para muitos grupos sociais. A nacionalidade é um dispositivo reativo, que fala mais da fragilidade do que da potência de quem o abraça.⁶²

A questão nacional já se colocava antes mesmo da Proclamação da República. A República, por sua vez, acentua a necessidade de construir a pátria, não só o Estado e o território, mas o povo e a nação. Identificar quem era o "nosso povo", o que era "a essência de nossa nação", o que nos separava do Brasil colonial e imperial. O problema de como construir uma nação com este povo, de como construir uma nação tendo sido historicamente uma colônia, eram questões que passam a requerer respostas. Estaríamos condenados a ser uma nação? E que tipo de nação? Estaríamos condenados pela constituição de nosso povo a não termos uma "civilização própria", a sermos civilizados pelos outros? São estas problemáticas que o dispositivo da nacionalidade coloca para os que querem se constituir em "sujeitos nacionais" e que levam à emergência no pós-guerra da formação discursiva nacional-popular.⁶³

Essa formação discursiva vai romper com a visão de nação elaborada por liberais ou positivistas, assentada principalmente numa visão naturalista que a reduzia a uma exótica nação tropical, gigante por sua própria natureza, belo e impávido colosso, mas culturalmente, apenas um prolongamento da "civilização" e da "cultura" branca e européia, fadada, pois, à imitação e à subserviência colonizadas.

A preocupação com o problema nacional, longe de ser apenas um tema unificador dos diversos discursos, age como um diferenciador. Como é problemático, o nacional se multiplica em diversas interpretações, que o afirmam de forma diferenciada. Em busca de uma identidade para a nação, o que temos é uma constelação de proposições que vão do discurso político, ao acadêmico e artístico, que afirmam a diferença do nacional também diferencialmente. O nacional é uma virtualidade que se afirma de formas variadas, um tema que suscita imagens e discursos os mais diferenciados; embora preocupados em definir as semelhanças e a essência, produzem o

(61) Ver HOBBSBAWN, Eric - Op. Cit., pp. 111 a 115.

(62) Idem, Ibidem, p. 133.

(63) Para a relação entre discurso nacionalista e identidade ver: ORLANDI, Eni Pulcinelli - Terra à Vista!: discurso de confronto: velho e novo mundo. São Paulo, Cortez; Campinas, Ed. da UNICAMP, 1990, pp. 55 a 73.

fragmentário e o dispar.⁶⁴

No entanto, estes discursos pensam a nação como uma homogeneidade e lutam entre si para lhe atribuir um sentido definitivo, uma imagem e um texto que sejam a expressão de sua essência, de sua alma, de sua verdade. Todos buscam penetrar o âmago da nação, superar o olhar exótico e superficial naturalista, e com um olhar moderno, buscar a verdade das formas da nação. Definir o seu sentido era dominá-la, tendo como consequência a luta entre intelectuais que representam diferentes setores da sociedade em torno da produção imagético-discursiva da nação.

A identidade nacional é pensada agora como afastamento em relação à Europa; como o estabelecimento de uma imagem singular e de uma fala diferencial do país, em relação aos seus colonizadores. É quase sempre, a partir da própria Europa e da observação direta de sua realidade fragmentária e caótica, que os intelectuais e artistas brasileiros descobrem seu país como um espaço que precisava ser gestado, como uma alteridade em relação àquela civilização decadente.

Inventar uma nova linguagem que fosse capaz de dar conta desta nova nação que estava em construção, de uma nova nação que se consegue agora ver e descobrir, é a tarefa que esta formação discursiva impõe a todos. A escolha de símbolos para o país dá conta de diversas formas de interpretação do que seria a nação. A escolha de símbolos já pressupõe uma interpretação e não o contrário. Os símbolos não se oferecem como materialidade neutra, prontos a serem interpretados; porque simbolizar é tomar partido, é exercer um poder. E é em torno da simbologia, da escolha dos ícones que vai tornar visível, palpável, material, a etérea idéia de nação, que vão se digladiar as forças sociais. A nacionalidade e a integração do povo à nação passam a ser os princípios de diferenciação dos enunciados, dos discursos, das práticas, razão por que chamamos de formação discursiva nacional-popular.

A descoberta da nação passava pela superação de uma certa opacidade que a teria envolvido até então; passava pela penetração de suas entranhas com o olho do saber especializado, do saber artístico; com o olho do poder. A nação é pensada como plena visibilidade, como superação das zonas de sombra existentes na sociedade. A claridade do processo civilizatório deveria ser capaz de incorporar todas as camadas sociais ao corpo da nação, destruindo a ignorância e o fanatismo religioso. A olhada do poder deveria atravessar a câmara escura onde fermentavam os distúrbios, as revoltas e o crime.

Todas as regiões e espaços da nação seriam penetrados por um olhar coletivo, anônimo. Um olhar internalizado pelos cidadãos, que a transformação do espaço brasileiro num espaço burguês, moderno, disciplinado, requeria. É contra esta plena claridade das diversas regiões da nação, que significava a subordinação destas a uma sensibilidade e dominação burguesas, que os discursos e práticas regionalistas irão reagir. As regiões são processos reativos à generalização do dispositivo das nacionalidades.

Este novo nacionalismo coloca na ordem do dia a integração nacional, seja social, com a incorporação dos vários grupos sociais a um novo arranjo do poder e das instituições, seja a integração

(64) Sobre a relação entre diferença e repetição, identidade e virtualidade ver: DELEUZE, Gilles - Diferença e Repetição, Rio de Janeiro, Graal, 1988, pp. 43, 49, 71, 97 e 117.

espacial, com a superação das profundas diferenças regionais do país e dos regionalismos. Essa maioração do sentimento nacional e a luta para minar as solidariedades locais e regionais se encaminham para uma regulação total das instituições e dos indivíduos, não só através da repressão as condutas inaceitáveis, do combate as reações sociais, ao processo de despersonalização das relações sociais; mas, sobretudo, pela produção de um novo homem, de um novo povo, de uma nova subjetividade nacionalista, de cunho totalitário.

O sentimento de "brasileirismo" que não existia nem entre as elites no século XIX, vai se impor como um componente obrigatório da subjetividade da população como um todo, como componente de qualquer identidade, seja individual, seja de classe. Tanto o pobre, como o operário, como o intelectual, são pressionados por discursos e práticas advindas do Estado ou de outros lugares da sociedade a se sentirem e se expressarem como nacionais, a fazerem parte dessa grande comunidade imaginada que se opõe à frieza da sociedade liberal e individualista, cujo modelo era o mercado, sedimentando a nação junto as massas, como substituta de uma ordem social paternalista e personalista que se esvaia.⁶⁵

Embora vacilassem entre a integração social e espacial em bases tradicionais ou modernas, os projetos de nação do pós-guerra, com raras exceções, descartam a possibilidade do Estado liberal republicano conseguir realizar esta tarefa. As formulações totalitárias e autoritárias, sejam de direita ou de esquerda, emergem como respostas à necessária integração nacional e à formulação de uma cultura nacional e popular. Fazer do fragmento uma unidade, dotando a nação de um corpo só e de uma só alma, que organizasse o caos em que vivia nesse momento de transição, se colocava como um desafio para as diferentes correntes de pensamento do país.⁶⁶

Conforme se posicionavam em termos da construção da nação em bases tradicionais, com a defesa da ordem vigente, ou a pensavam em bases modernas nascidas da reforma ou da revolução, os intelectuais nacionalistas se dividiram em "nacionalistas da ordem" e "nacionalistas da desordem". No seio do movimento modernista, por exemplo, pode-se perceber nitidamente estas duas visões da nação: uma emanada do movimento Verde-Amarelo e da Anta e a outra, do movimento Antropofágico. Os primeiros reivindicavam um corte absoluto com o passado, com a Europa e o reinício da história do país no presente. Eles afirmavam ser preciso destruir todo o passado para iniciarmos, por nós mesmos, a construção da nação, com as nossas possibilidades, abafadas pela colonização. Um nacionalismo xenófobo que, embora fosse além da simples retórica política do antigo nacionalismo e se propusesse a encarná-lo numa produção cultural, erigia como ícones da nação móveis de jacarandá, restos de altar com detalhes dourados, transformados em cabeceiras de cama, arcas de igrejas pintadas por dentro, livros raros etc., dando origem a uma prática cultural que Oswald chamou de caboclisto e macumba para turista. Já os últimos afirmavam que a cultura nacional se gestava no diálogo com a cultura universal, rompendo com o que esta trazia de ideológico e falso.

A arte vai exercer, nesta formação discursiva um enorme

(65) Sobre "brasileirismo" e elites no século XIX ver: COSTA, Jurandir Freire - Ordem Médica e Norma Familiar, 3 ed., Rio de Janeiro, Graal, 1989, pp. 52 a 79.

(66) Ver CANCELLI, Elizabeth - Estratégia para o Flacelo, Campinas, UNICAMP, Dissertação de Mestrado em História, 1984, p. 8.

papel na formulação de textos e de imagens definidores da nação e integradores do elemento popular à sua elaboração.

O divórcio entre homem e natureza e o rompimento com os códigos da sensibilidade naturalista tornaram possível, em grande parte, ver e dizer a nação de uma nova forma, organizando-a como produto cultural e não mera expressão da natureza. Nação como geografia organizada, como geografia atravessada pela história.

B) Nação e História

Com a emergência da formação discursiva nacional-popular e o rompimento que esta implica com a visão naturalista de espaço, a identidade da nação deixa de ser procurada na natureza, no meio, na raça, para ser buscada na história. Embora estes discursos agenciem ainda muitos enunciados naturalistas, estes remetem agora, principalmente, à idéia de evolução, de mudança, de crescimento do organismo nacional. Através do pensamento organicista, a própria visão da natureza se deixa penetrar pela dimensão do tempo, pela história e o espaço passa a ser pensado como tendo uma origem e uma evolução que deviam ser estudadas para se entender o atual estágio de desenvolvimento da nação e como consequência ser possível propor projetos para seu futuro.

As décadas de vinte e trinta assistem à publicação de um grande número de obras que se propõem a interpretar o Brasil e cujo paradigma é a história, é a compreensão de sua formação como nação. Obras como Retrato do Brasil de Paulo Prado, Evolução do Povo Brasileiro de Oliveira Vianna, Casa-Grande e Senzala de Gilberto Freyre, Raízes do Brasil de Sérgio Buarque, História Econômica do Brasil de Roberto Simonsen e Evolução Política do Brasil de Caio Prado Jr. nascem dessa imposição do dispositivo das nacionalidades, de se buscar explicar o país através de seu passado. Ao mesmo tempo, são obras que significam uma tomada de posição em relação a este passado e a este momento em que são escritas e visualizam um futuro para o país.

Esses discursos que falam da origem da nação, da nacionalidade, propõem-se a tornar conhecido o trajeto de formação de nossa identidade nacional. No entanto, esta história da formação da nação será marcada, em grande medida, pela visão do intelectual e o recorte regional a que busca representar. A formação do Brasil terá uma leitura em cada região do país. Os discursos da "história do Brasil" focalizam práticas, fatos, monumentos de passados históricos diferenciados. Cada discurso regional seleciona elementos e indícios históricos e com eles tece "histórias do Brasil" que instituem um dado sujeito regional como centro da formação da nação, como sujeito do nacional, da nacionalização da história do país e como fundadores de nossa pátria. Criam-se marcos e heróis, mitologias para a "história da civilização brasileira", como testemunhos da importância histórica decisiva de cada espaço na constituição do país.⁶⁷

(67) Para uma leitura da formação do Brasil feita tendo como base o regionalismo "nordestino" ver: FREYRE, Gilberto - Vida Social no Nordeste (Aspectos de um Século de Transição). In: O Livro do Nordeste, 2 ed., fac-similada, Recife, Arquivo Público Estadual, 1979, pp. 75 e seqs. Para uma leitura tendo como base o regionalismo paulista ver: OCTAVIO, Rodrigo - São Paulo na Formação do Brasil, São Paulo, QESP, 11/jan/1936, p. 1, t. 3.

A formação discursiva nacional-popular pensava a nação através de uma conceituação que a via como homogênea, uma e que buscava a construção de uma identidade para o Brasil e para o brasileiro, que suprimisse as diferenças, que homogeneizasse estas realidades. Esta conceituação leva, no entanto, a que se revele a fragmentação do país, a que seus regionalismos explorem e tornem-se mais visíveis. Mesmo partindo de conceitos que operam uma homogeneização da realidade, a nação é vista como projeção do lugar do qual se emite o discurso, o que ressalta as diferenças entre os variados Brasis. Dependendo do lugar do qual se falava, o texto e a imagem do país surgem diferenciados, bem como a história de sua formação.

Ao lado dos estudos dedicados a nossa formação histórica, outros estudos, tendo a história como referência, são levados a efeito. Surgem inúmeros trabalhos sobre a história de nosso povo, de nossos tipos sociais característicos, do trabalhador rural e urbano e das diversas áreas da cultura e das artes: a história do teatro nacional, da literatura nacional, da música nacional, da pintura nacional etc., todos marcados pela ideia da existência de uma origem e uma evolução que os levavam ao estágio atual da nacionalização. Trabalhos, nos campos da antropologia, da etnologia, da antropogeografia, da biotipologia, da geografia, da sociologia, passam a ter uma perspectiva histórica e evolucionista e são orientados em torno da questão do nacional e do popular.⁶⁸

Antropólogos, etnólogos e historiadores se debruçam sobre a origem de nosso povo, de nossa raça; etnógrafos buscam nossas raízes culturais e civilizatórias; biotipólogos informam sobre a evolução do "tipo nacional", antropogeógrafos buscam entender a evolução das relações entre homem e meio no país; biopsicólogos tentam entender a evolução da "psicologia de nossa raça".

A história é vista como o grande processo unificador, que opera através da decifração de sinais, de restos, de vestígios do passado, que seriam assinalações visíveis de uma unidade mais profunda, de uma essência, de uma semelhança primeira. O historiador seria o decifrador dos sinais que a formação da nação foi deixando ao longo do tempo. Rastrear a nacionalidade, escutar a voz da nação, que estava escondida nos fatos e indícios do passado, seria a tarefa do historiador nessa formação discursiva. A busca do nacional é a principal regra de enunciação para a história nesse momento. Longe de ser vista como um discurso que constrói uma imagem do passado, a partir das demandas do presente, se propunha a resgatar o passado da nação em sua "verdade" inteiriça, em sua essência, em seus processos determinantes, necessários e decisivos.⁶⁹

Na busca de recuperar a nossa origem, de fornecer os indícios, os documentos necessários para a construção da história de nossa formação, há toda uma preocupação do Estado, notadamente no pós-trinta, bem como de outras instituições nacionalistas, com a

(68) Ver, por exemplo: FRANCO, Afonso Arinos de Melo - Arte, Tradição e Nacionalismo, São Paulo, OESP, 8/jun/1941, p. 4, c. 1.

(69) Sobre a emergência de um paradigma indiciário no campo das Ciências Humanas, notadamente no campo da história ver: FOUCAULT, Michel - As Palavras e as Coisas, São Paulo, Martins Fontes, 1985, Cap. X e SINZBURG, Carlo - Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: Mitos, Emblemas e Sinais, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp. 143 a 181. Sobre a forma diferenciada como estes dois autores operam com tal paradigma ver: ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de - Menocchio e Rivière: Criminosos da Palavra, Poetas do Silêncio, Campinas, Centro de Memória da UNICAMP/Papirus, Revista Resgate nº 2, 1991, pp. 48 a 55.

publicação dos relatos dos viajantes, missionários, cronistas que haviam percorrido nosso espaço, desde o período colonial. Estes relatos eivados de etnocentrismo traziam a visão do colonizador em relação ao país. Eles nos dizem enquanto diferença da Europa, enquanto selvagens, primitivos, estranhos, exóticos, pitorescos.

A forma como lidam com estas imagens e enunciados de nosso passado abre diferentes caminhos, já que existem desde aqueles que os assimilam como dados da "verdade" sobre o passado do país, sobre nossa origem, até aqueles que os vêem criticamente. A retomada do discurso da descoberta se coaduna com o enunciado da "redescoberta do país" que se buscava empreender. Muitos destes estudos que partem dos relatos, mesmo agenciando-os a partir de uma "aparelhagem científica" mais moderna, não conseguem fugir da visibilidade do país que o olho do colonizador construiu. Quando tais relatos são criticados, quase sempre é a partir das novas perspectivas surgidas no próprio pensamento europeu. Nossos intelectuais, em sua maioria, no máximo conseguem incorporar a própria crítica européia ao seu pensamento colonialista. Esses relatos são usados inúmeras vezes como prova documental da afirmação que o historiador está fazendo. O olhar do viajante é usado para legitimar o "saber" que está sendo produzido. Esta crítica dá conta de uma postura colonizada que precisa do saber produzido pelo europeu, para dar legitimidade a sua própria produção. Até mesmo, numa obra como *Formação do Brasil Contemporâneo*, de um historiador com nítida influência do pensamento marxista, o uso acrítico destes relatos é constante.⁷⁰

Vemos, pois, como o peso do discurso colonial é enorme, mesmo num momento em que os temas da "redescoberta do Brasil" e de sua "descolonização" estavam muito presentes. O complexo de colonizado emerge mesmo em textos os quais dele querem fugir.

No entanto, nesta formação discursiva o sujeito de discurso adquire um papel cada vez mais importante como definidor da nação. Cabia a ele, como detentor de um saber "superior", não só definir a nação, delimitá-la, dizer como esta se originou, como se formou, como evoluiu, mas também empreender a elaboração das pedagogias que fossem capazes de incorporar o "povo" à cidadania, à história do país. O Estado pós-trinta procura instituir um lugar para "o intelectual", retirando-o de sua posição de marginalidade, chamando-o a ocupar postos de produção de discursos "populistas", discursos estes capazes de atrair o povo para as políticas públicas e para o projeto de nação, gerido pelo Estado e pelas forças nele hegemônicas, diagnosticando as problemáticas nacionais e propondo soluções técnicas para estas.⁷¹

Portadores de uma missão de universalizar o conhecimento da nação e de seu povo, estes "intelectuais" desenvolvem, no entanto, uma desconfiança cada vez maior em relação ao povo, à medida que dele se aproximam. Tendem a adotar uma visão paternalista ou mesmo autoritária e depreciativa, ao mesmo tempo que propõem políticas dirigidas a este povo que consideram desprezível. Nos setores de esquerda fala-se, do povo e do operariado, mas fica-se preso a abstrações conceituais e categoriais para não encarar a empiricidade

(70) Ver ORLANDI, Eni Pulcinelli - Op. Cit., pp. 101 e segs.; PRADO JR, Caio - *Formação do Brasil Contemporâneo*, 16 ed., São Paulo, Brasiliense, 1983. Sobre esta subserviência ao olhar europeu ver: YATSUDA, Enid - O caipira e os outros. In: *Cultura Brasileira: Temas e Situações* (Alfredo Bosi - org.), São Paulo, Ática, 1987, pp. 103 a 113..

(71) Sobre a relação entre intelectuais e poder ver: FOUCAULT, Michel - *Microfísica do Poder*, pp. 69 a 78.

desses. Nos setores de direita esse povo é visto como infantil, atrasado, alienado, fanático, místico, criminoso, dissoluto, a quem se deve, no máximo, proteger paternalisticamente. Estes setores buscam fórmulas políticas, produção de saberes que intervenham, que enquadrem, que disciplinem esse povo. Embora sejam divergentes estas formas de pensamento, estes intelectuais se encontravam na forma como se relacionavam com o povo, como exerciam o poder que o saber lhes conferia: hierarquia, intervenção, desconsideração pelo saber do outro, autoritarismo enfim.

Num momento em que o espaço parece se mover, em que a desterritorialização é intensa, a construção da nação como um território fixo e trans-histórico é fundamental. A nação sempre esteve lá desde a sua origem, cabia encontrar suas pegadas.

Em Macunaíma, Mario de Andrade procura falar da "infância do caráter nacional", adolescente, irresponsável, inconsequente. Este caráter, em seu "comportamento livre", no entanto, operava a evasão de todos os nossos recalques coloniais. Só voltando à infância da nação era possível se liberar e assumir uma forma própria de ser, de nascer de novo.⁷²

Além desta produção no campo das "ciências humanas", as artes surgem, neste momento, como decisivas para a elaboração de uma nova identidade nacional, dentre elas, a literatura. Na verdade, nas duas primeiras décadas de vigência da formação nacional-popular, o discurso das ciências humanas ainda não havia se separado radicalmente do discurso literário, razão por que estes se fundiam, e, era comum o escritor enveredar por estudos sociais, bem como os historiadores e sociólogos se dedicarem à literatura e à própria crítica de arte. Estes campos do saber ainda não estavam bem demarcados, os entrecruzamentos eram constantes.

Será, portanto, no campo da literatura e das artes, notadamente com o trabalho dos modernistas, que essa nova forma de ver e dizer a nação se afirma. É esse próprio movimento que procura instituir um nítido corte entre a nova e a antiga formação discursiva, entre a nova e a antiga sensibilidade, visibilidade e dizibilidade do país.

4) OS QUADROS DA CULTURA

A) *Naturalismo e Modernismo*

"No meio da natureza brasileira, tão rica de formas e cores, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente e a inflorescência dos cedros, às primeiras chuvas de setembro, abre a dança dos tangarás; onde as abelhas de sol, esmeraldas vivas, cigarras, sabiás, luz, cor, perfume, vida dionisiaca em exalação permanente, o caboclo é o sombrio urupê de pau podre a madorrar silencioso no recesso das grotas.

Só ele não fala, não canta, não ri, não ama.

Só ele no meio de tanta vida, não vive..."⁷³

(72) Ver PACHECO, João - Macunaíma e a Esfinge, São Paulo, DESP, 18/mai/1945, p. 6, t. 7.

(73) LOBATO, Monteiro - Urupês, 13 ed., São Paulo, Brasiliense, 1966, pp. 291 e 292.

Era essa a imagem que a sensibilidade naturalista produzia para o país, um paraíso tropical, de uma natureza exuberante, bela, grandiosa: um meio que se impunha a um homem depauperado, preguiçoso, modorrento; um homem inferior física e intelectualmente; incapaz de adotar o trabalho como um valor central em sua vida. Os brasileiros pobres, caipiras, os Jeca Tatus, são vistos como sendo por natureza preguiçosos, indolentes, sem iniciativa, imprevidentes, o oposto do que a ética burguesa requeria. Para os naturalistas, como Lobato, as condições sociais em que viviam estes homens pobres não eram as causas, mas as conseqüências da constituição física, étnica e psicológica do homem brasileiro, em que predominavam "atavismos" raciais e culturais de toda espécie. Em meio a uma natureza tão pródiga, tão dadivosa, o caboclo tendia a se acomodar, a viver uma vida de parasita, a viver de sugar os recursos que esta oferecia sem nada produzir.⁷⁴

Publicado em 1916, *Urupês* é nitidamente uma obra ainda marcada pela visão naturalista. Por ser inovadora quanto à forma, por ser escrita em uma linguagem mais livre, coloquial, mais "brasileira", foi, no entanto, considerada uma obra precursora do modernismo. Lobato desenvolvia todo um trabalho com um grupo de intelectuais em torno da Revista do Brasil, já inspirado por um nacionalismo militante. Por isto, sera posteriormente integrado pela crítica ao movimento do qual foi um dos principais detratores de primeira hora, denunciando a sua "artificialidade futurista", o seu "destempero europeu" que não se coadunava com a visão xenófoba e naturalista de sua obra, de claro sabor regionalista, um regionalismo que buscava focalizar o exótico e o pitoresco. *Urupês* é uma obra anti-cosmopolita, o que a torna ainda mais longe de ser uma obra modernista.⁷⁵

E Lobato, como bem demonstra o artigo irado contra a exposição de Anita Malfatti, um defensor intransigente do realismo naturalista, da arte "regida por leis fundamentais, princípios imutáveis que não dependiam de latitude ou de clima; que expressaria a própria harmonia do universo". Arte em que o artista se preocupava em verificar com "o máximo critério a relação entre homem e mundo real", em que as palavras passam do plano dos significados para o plano das funções, a de representação do real e não de sua interpretação.⁷⁶

Este Brasil tinha, na natureza exuberante, um grande empecilho para o estabelecimento da civilização entre nós. Para Graça Aranha, a terra por si só, com esta violência, era um embaraço imenso ao processo de desenvolvimento do país, incluindo aí a própria natureza de seu povo.⁷⁷ Esta interpretação, cujo paradigma era evolucionista, considerava o país como estando preso a um estágio cultural inferior, ainda não tendo atingido a civilização. O Brasil era visto como atrasado em relação a um processo cujo desenvolvimento paradigmático se dava na Europa. A grande aspiração era ter o seu estágio de desenvolvimento técnico e cultural, daí a visão pessimista, desencantada que os intelectuais naturalistas têm do país, pois

(74) LOBATO, Monteiro - Op. Cit., pp. 233 e 269.

(75) Ver LANDERS, Vasda Bonafini - Op. Cit., pp. 28 e segs.

(76) Ver CASTRO, Silvio - *Teoria e Política do Modernismo Brasileiro*, Petropolis, Vozes, 1979, p. 18 e LOBATO, Monteiro - *Paranóia ou Mistificação?*. In: *Idéias de Jeca Tatu*, 3 ed., São Paulo, Brasiliense, 1956, pp. 59 e 60.

(77) Ver ARANHA, Graça - *Canaã*, Rio de Janeiro, F. Briguet e Cia., 1949, p. 41.

não viam como, com este meio e esta raça, poderíamos chegar a nos equiparar à Europa.

E em oposição a esta visibilidade e dizibilidade do país que o modernismo vai emergir. A Semana de Arte Moderna, tendo sido preparada por uma alteração progressiva na sensibilidade social e na sociabilidade, com o desenvolvimento da sociedade urbano-industrial, vai ser erigida pelo discurso de seus participantes e pela própria ferocidade da reação de setores da crítica, como um movimento instaurador de uma nova realidade. Com um gesto de segregação teria jogado para a margem toda a produção artística anterior ao movimento, como as obras que foram fruto do classicismo art-nouveau, do parnasianismo, do simbolismo etc., estigmatizando-as como europeísmos arcaicos. Colocando-se como fundadores do moderno, segregaram inicialmente todos aqueles que não se atrelaram aos ditames estéticos que implantavam, para mais tarde recuperar parte dessa produção banida como "passadista", instituindo-a como precursora de uma tradição implantada pela prática modernista.

Esta idéia de que o modernismo rompeu com todo o passado foi constitutiva do próprio movimento, da construção de sua identidade e da identidade de seus artistas. No entanto, o modernismo não provocou esta cesura de alto a baixo na história da cultura brasileira, ele significou, sem dúvida, transformações substanciais em varias regiões do campo cultural; provocou rupturas e descontinuidades parciais, mas não teve a radicalidade suficiente para não permitir a continuidade, até por que algumas de suas formulações afirmavam inclusive a continuidade como necessária. Diferentemente das vanguardas modernas europeias, os nossos modernistas, não dispendo de uma longa tradição cultural contra a qual se insurgir, afastaram-se do que consideravam a cultura acadêmica e imitativa, propondo-se a fundar uma verdadeira tradição cultural para a nação.

O enunciado de que rompiam radicalmente com todo o "passadismo" é apenas uma estratégia de afirmação do movimento em sua "fase heróica", chamada por Antônio Cândido de fase destrutiva. Ela sera revista, na chamada "fase construtiva", quando, a partir do final da década de vinte, com a progressiva institucionalização do movimento e a aproximação de muitos de seus participantes dos novos núcleos dirigentes do país, vitoriosos em 1930, a incorporação do passado, da memória, da tradição da cultura brasileira se torna um dos objetivos dos modernistas. É quando o projeto mais tradicionalista de Mário de Andrade ou mesmo o projeto nacionalista xenófobo dos grupos Anta e Verde-Amarelo se sobrepõem à radicalidade do projeto cosmopolita da Antropofagia. Em lugar de um movimento unitário, homogêneo, o modernismo se revela plural, encobrendo diferentes leituras da modernidade em seu interior.

No balanço que fez do movimento vinte anos depois, Mário de Andrade minimiza o caráter de marco da Semana, pois admite que "uma pré-consciência e em seguida a convicção de uma arte nova e de uma nova sensibilidade já vinham se definindo pelo menos seis anos antes". Desmistifica inclusive a idéia do modernismo como o início do nacionalismo nas artes, fazendo alusão aos trabalhos da Revista do Brasil, a todo o movimento editorial de Monteiro Lobato, à arquitetura e ao urbanismo neo-colonial de Duburgrás; lembrando que a leitura nacionalista do movimento só foi feita a posteriori, pois, no momento em que ocorre, a Semana é vista como uma expressão da imitação e da subserviência aos padrões europeus, por seus aspectos

cosmopolitas.⁷⁸

Sérgio Milliet, também na década de quarenta, reforça essa crítica ao caráter arbitrário do marco representado pela Semana de Arte Moderna para o início do "processo de libertação de nossa arte". Ele lembra a exposição de Segall em 1916 e de Malfatti em 1917, bem como a obra de Brecheret, como acontecimentos modernos antes da Semana.⁷⁹

Oswald de Andrade, no entanto, sempre considerou a Semana um marco revolucionário na cultura brasileira, que teria preparado outros movimentos decisivos para a transformação do país como a Revolta dos 18 do Forte e a Coluna Prestes. Lendo o movimento a partir do tema da revolução, Oswald destacava não apenas o caráter estético do movimento, mas o seu caráter ético-político. Segundo ele, o modernismo significou a emergência da própria idéia de revolução como algo necessário, não apenas no campo cultural mas em todas as estruturas do país. O tema da revolução torna-se constante em todos os discursos, sendo apropriado pelos "revolucionários" de 1930 e 1932, de forma a legitimar tais acontecimentos como o corte radical com o passado que todos aspiravam. Somente com o movimento de 1935, é que o tema da revolução começa a se tornar maldito, a medida que tende a se confinar aos discursos de esquerda. O discurso da direita o vai substituindo por outros temas como o do desenvolvimento ou mesmo das reformas.⁸⁰

Os modernistas usam realmente a estratégia de se colocarem como marco divisor na cultura brasileira, no momento em que precisam definir uma identidade própria e combater a pecha de "futuristas" que os representantes da sensibilidade anterior lhes atribuem, chamando-os de "rédua de imitadores" e de "passadistas".

Mas a Semana congregou orientações quase opostas, que, segundo o próprio Mário, se "confundiam numa barafunda de estardalhaço... onde cada qual pregava uma coisa". Aliás, Mário se torna posteriormente, um dos principais críticos do movimento, considerando-o "um movimento aristocrático, pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro, pelo internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade anti-popular, pelo seu dogmatismo prepotente", seria, pois, "uma aristocracia do espírito".⁸¹

Mesmo com todas as necessárias relativizações ao seu caráter de ruptura, o modernismo teve uma importância decisiva para a afirmação de uma sensibilidade moderna no país, para o estabelecimento de uma nova forma de se expressar, de se ver e dizer o país, que surge na formação discursiva nacional-popular como instituidor de novas regras, novos códigos, para se dar sentido às realidades do país.

Este movimento procura estabelecer uma interpretação definitiva para a realidade brasileira, elaborar uma síntese da realidade do país, descobrindo o "sentido da história nacional". Ele procura

(78) ANDRADE, Mário de - O Movimento Modernista, São Paulo, DESP, 23/fev/1942, p. 4, c. 4.

(79) MILLIET, Sérgio - Artistas de Nossa Terra: Di Cavalcanti, São Paulo, DESP, 13/mar/1943, p. 4, c. 1.

(80) ANDRADE, Oswald de - Poesia e Arte de Guerra, São Paulo, DESP, 3/jun/1943, p. 4, c. 5. Sobre o uso do tema da revolução pelos "revolucionários" de 1930 e 1932 ver: VEZENTINI, Carlos e DECCA, Edgar Salvatori de - A Revolução do Vencedor, Rio de Janeiro, Contraponto, 1976.

(81) ANDRADE, Mário de - O Movimento Modernista. In: Aspectos da Literatura Brasileira, 5 ed., São Paulo, Martins, 1974, p. 236.

conferir sentido aos elementos fragmentários do sublinar, compondo com estes um texto e uma imagética para o país. Auto-proclamando-se vanguarda, os modernistas se propõem a ser o centro de distribuição de sentido aos materiais culturais que tomavam como signos da nacionalidade.

Por ser um movimento composto por correntes diversas, que melhor se explicitam no final da década de vinte, diversos serão também os sentidos que atribuem a nossa cultura e a nossa história. O "descobrimento do Brasil" modernista irá produzir inúmeros Brasis. Desde o Brasil, fruto de um nacionalismo xenófobo e autoritário de Cassiano Ricardo, Menotti del Pichia e do grupo Verde-Amarelo, passando pelo Brasil de leves tintas socialistas e cristãs de Mario de Andrade, pelo Brasil liberal de Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Couto de Barros, Paulo e Fernando Mendes de Almeida; até o Brasil internacionalista, anárquico ou comunista de Oswald de Andrade, Osvaldo Costa, Pagu, Jaime Adour da Câmara, Clóvis de Guesmão e Geraldo Ferraz.⁸²

A vontade de modernidade se alia ao desejo pelo nacional, por sua transformação em realidade. Os modernistas elaboram projetos para o país, um país possível de ser inventado, fabricado, pintado, cantado, escrito. O modernismo seria, no Brasil, uma meta e não uma realidade. A modernização do país deveria surgir como reflexo dessa vontade de modernidade. A aspiração a esse novo país requeria o apontar caminhos para a sua transformação modernizante.

A vanguarda modernista, mais do que uma função civilizatória, reivindicou a tarefa de organizar, do ponto de vista cultural, a realidade do país. Apreender o país em sua totalidade para sobre ela atuar, destruindo os empecilhos representados pelo passado de subserviência colonial e construindo o futuro.⁸³ Ela afirmava a sua própria necessidade como instância crítica, como problematizadora da realidade, embora, progressivamente, converta sua força original e revolucionária em recuo conservador e autoritário.

Os modernistas constroem sua identidade, enquanto intelectuais e artistas, em oposição à imagem do intelectual cético, irônico, distanciado das polêmicas políticas ou de um maior engajamento social que servira de modelo para a intelectualidade brasileira anterior à Primeira Guerra, sob a influência de Anatole France e de seu ceticismo nihilista.⁸⁴ Eles se colocavam como fundadores artísticos da nacionalidade, assim como os românticos no século anterior, declaravam viver no momento de afirmação final da nacionalidade e de sua modernidade. Nacionalidade e modernidade cuja identidade sem rachaduras havia se desenvolvido em linha reta e ascendente, chegando até eles sem descontinuidades, bem o oposto da visão das vanguardas européias para quem o moderno era a refundação do mundo.

O modernismo partilha com esta vanguarda européia a crença na vitória da racionalidade, do maquinismo, da transformação da sociedade num gigantesco ente auto-regulado, em que a arte, a técnica e a vida se fundiam numa entidade centralizadora. Uma utopia da igualdade perfeita produzida pela razão, governada pela técnica e desfrutada pelas artes. O discurso das vanguardas estava cheio de

(82) Cf. MILLIET, Sérgio - A Paisagem da Moderna Pintura Brasileira, São Paulo, DESP, 26/mar/1941, p. 3, c. 8.

(83) Sobre a noção de vanguarda na arte modernista ver: SUBIRATS, Eduardo - Da Vanguarda ao Pós-Moderno, 3 ed., São Paulo, Nobel, 1987, pp. 47 a 65.

(84) Ver VENTURA, Roberto - Op. Cit., p. 117.

metáforas militares que prenunciavam a guerra tecnológica e o planejamento totalitário da sociedade. A visão de história que elas possuem é aquela criticada por Benjamin, um cortejo triunfal do progresso, cortejo sobre cadáveres.⁸⁵

Estas formulações, no entanto, sofrem modulações no Brasil, já que a guerra acabou com tanto otimismo e o projeto modernista se apressava a mostrar a nossa diferença em relação à Europa. O movimento surge do choque desta descoberta, que éramos diferentes de uma civilização que, em nome do progresso, da razão e da técnica, se via mergulhada nas mais irracionais e selvagens confrontações. E a procura de ver e exprimir as coisas diferentemente deste mundo declinante que leva a vanguarda modernista a romper com os cânones parnasianistas e neo-clássicos, que impediam os artistas brasileiros de terem a liberdade de linguagem, necessária para expressar um país diferente e rico em contrastes.⁸⁶

Os modernistas estavam preocupados, exatamente, em acomodar a sensibilidade nacional à realidade do país, superando aquela "cultura oficial transplantada", falsa e sem vida, e que reprimia as poderosas forças criativas que habitavam "o inconsciente nacional". Sob a influência da psicanálise, eles pregam "o desrecalque da psiquê brasileira" ou mesmo a "constituição de uma psicologia nacional" para a qual esta mudança de sensibilidade era fundamental. Para Manuel Bandeira, por exemplo, a poesia modernista queria se opor ao lirismo concedido, bem comportado, funcionário público, com livro de ponto, expediente, protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor do parnasianismo, queria o lirismo dos loucos, dos bêbados, difícil e pungente, de clowns de Shakespeare, lirismo que fosse excitação.⁸⁷

A pesquisa, radicada na entidade coletiva nacional, é apontado por Mário como sendo exatamente aquele elemento que unificava os modernistas, bem como a contribuição que estes trouxeram para a cultura do país. Esta pesquisa estética preocupada com o problema da "cultura nacional", que emerge com o pós-guerra, torna os modernistas um grupo em busca de uma linguagem para expressar a nação e com ela "seus problemas e realidades". Esta pesquisa se dirige em direção à cultura popular, já que nos faltava uma tradição clássica e se questionava a cultura instituída como imitação colonizada. A chamada "cultura popular" surge como a única possibilidade de se encontrar uma tradição para a cultura nacional a ser aliada às novas formas de expressão advindas da modernidade européia.⁸⁸

Os modernistas ao resgatarem, para a imagem e o texto da nação, os elementos de nossa cultura tradicional não européia, como o elemento negro e indígena, que aparecem como cerne de nossa singularidade e de nossa originalidade cultural, aliando-os aos signos de nossa modernidade, da sociedade industrial, do progresso científico e tecnológico, vão dotar suas obras de um estilo próprio, um estilo considerado nacional, onde se fundem matérias e formas de expressão

(85) Ver BENJAMIN, Walter - Sobre o Conceito de História. In: Magia e Técnica, Arte e Política (Obras Escolhidas vol. II), São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 222 a 235.

(86) Ver CANDIDO, Antônio - Literatura e Sociedade, 7 ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1985, p. 122.

(87) BANDEIRA, Manuel - Poética. In: Poesias, Rio de Janeiro, José Olympio, 1955, p. 180.

(88) Ver ANDRADE, Mário de - O Movimento Modernista. In: Aspectos da Literatura Brasileira, 3 ed., São Paulo, Martins, 1974, p. 247.

tradicionais, folclóricas, artesanais com matérias e formas de expressão modernas, nascidas do progresso simbolizado pelo automóvel, pelo arranha-céu, pelo cinema, pelo jazz-band etc.

O modernismo se propõe a ser um laboratório onde se processariam experiências de linguagem, de artes gráficas e visuais, marcadas pela liberdade, pelo dinamismo cinematográfico, com composições verbais e visuais que se aproximavam da publicidade, do cartaz, do verbo agil do luminoso. Isso aparece já na primeira revista editada pelo grupo, a Klaxon, que tem a própria capa e o título inspirados nos anúncios e ícones da modernidade.⁸⁹

Negando a eloquência e a verbosidade, a majestade da imagem, o caráter ornamental e decorativo da arte naturalista, depurando as formas, os modernistas enfatizam a obra de arte como um meio de modificar a sensibilidade nacional e, por conseguinte, revolucionar, principalmente, a cultura do país. O projeto modernista ambicionava a criação de novas normas estéticas que fossem generalizadas para todo o país, criando um novo "estilo" e um novo "gosto" nacional. Sua primeira meta era a projeção da obra de arte no ambiente social, para melhor reelaborar as estruturas da sociedade nacional. O problema da arte e da cultura é, para o modernismo uma questão sócio-política.⁹⁰

Para a realização de seu projeto de hegemonia cultural, o grupo modernista tem, principalmente, com Mário de Andrade a consciência da necessidade de integração dos elementos populares à cultura do país. A incorporação da tradição, a moderação progressiva da radicalidade modernista seguem uma estratégia política de conquista de aliados para o movimento fora do eixo Rio-São Paulo, além de ser fruto da própria visão estética do movimento.⁹¹ A imposição de um novo código cultural levaria a uma reformulação da totalidade do espaço nacional, de seu espaço cultural, bem como levaria a constituição de um homem novo, de um novo sujeito para a nação, que estivesse acima das particularidades locais e regionais. Os modernistas queriam se impor como uma referência interna para a produção de arte e cultura pelas novas gerações.

O Brasil modernista, ao contrário do naturalista, era um país otimista com suas possibilidades de vir a gestar uma civilização própria. Um país surgido do esforço de compreensão de sua época, da esquematização e metodização de seu passado, de sua tradição. Um país nascido do encontro de seus vários aspectos simultâneos, da percepção na superfície fascinante da realidade nacional, de suas sombras e contradições. Um país nascido da elaboração de seu mapa diacrônico, em que, num mesmo espaço de linguagem, coexistiam vários Brasis, em tempos diversos e simultâneos. O sujeito modernista o assume e nele se inscreve, observador observado, num contexto de conflito e, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da nacionalidade.⁹²

O modernismo significou a vitória da razão subjetiva sobre a razão positivista e cientificista que estava por trás do naturalis-

(89) Ver BRITO, Mário da Silva - O Alegre Combate de Klaxon. In: Klaxon (Edição Fac-Similar), São Paulo, Martins/Governo do Estado de São Paulo, 1972, p. 1.

(90) Ver CASTRO, Silvio - Op. Cit., p. 59.

(91) Idem, Ibidem, pp. 97 e 98.

(92) Ver CAMPOS, Haroldo de - Uma Poética da Radicalidade. In: Poesias Reunidas (Oswald de Andrade), 4 ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979, p. 39.

mo, do realismo e do parnasianismo, instituindo a liberdade de criação artística e superando a coerção da linguagem que aquela racionalidade significava. Ele irá aprofundar a própria crítica à realidade social do país, já iniciada por aqueles intelectuais positivistas. A ênfase nas questões do meio, da raça e da natureza do país, é deslocada para as questões sociais e culturais. A natureza torna-se apenas mais um elemento na composição da visibilidade do país, por sua luz, formas, cores variadas e singulares, em que se vai buscar símbolos para expressar o caráter nacional dos movimentos (a Anta, o Carrapato, o Pau-Brasil, o Verde-Amarelo). Mas, como diz Mário: o modernismo devia afastar a neblina perfumada que encobria a realidade da "fumaça matarazza" que já tomava conta do país, e para tal era necessário romper com a visão naturalista do país para poder emergir o seu lado moderno, atualizado com o ritmo do progresso e da civilização mundial.⁹³

Para Ronald de Carvalho, o modernismo significava, no campo da cultura, o que o café e a indústria significavam, no plano econômico. Esta afirmação revela como esse movimento estava interligado às transformações ocorridas na sociedade paulista, mas, principalmente, como o movimento fazia parte também de um processo de estabelecimento da hegemonia paulista, em todos os aspectos da realidade do país. A construção de uma imagem e de um texto para o país, que em grande parte só se coadunava com a realidade paulista, acentuava a visão de "não-pertencimento" ao novo país das outras áreas que pareciam ficar para trás. Local onde a paisagem artificial, o espaço social se impunham sobre o "espaço natural", tradicional, folclórico das outras áreas, São Paulo aparecia como o espaço de vanguarda e o único que podia representar a modernidade do país.

O modernismo vai participar da emergência de uma série de novos temas e da reelaboração de outros, provenientes do saber naturalista, temas estes que presidirão os discursos em torno da questão da nação, da região, da cultura e do povo, pelo menos, até a década de quarenta, quando começam a sofrer inflexões na direção de uma nova formação discursiva, só inaugurada com o tropicalismo.

B) Raça, Meio ou Cultura

"Raça, mais que raça, expedição secular com martirologio, calendário, santos, cidades e catedrais no solo vencido: monção transcontinental sem roteiro, transladação imperceptível e lenta de sonhadores de todos os climas, de malditos e heróis, transfugas e reabilitados, de missionários e criminosos - caminhada lírica de quatrocentos anos"⁹⁴

Este trecho da obra "Os Condenados", de Oswald de Andrade, trata de um tema que estava no centro dos discursos nacionalistas desde o final do século XIX, e que permanecerá, pelo menos, até o final da década de 1940. Este tema era a questão da raça nacional, que ao longo deste período sofrerá inflexões importantes, à medida que os paradigmas naturalistas entram em declínio, desde o final da

(93) Ver ANDRADE, Mário de - Cartaz. In: Martha Rossetti Batista - Op. Cit., p. 277.

(94) ANDRADE, Oswald de - Os Condenados, São Paulo, Circulo do Livro, s/d, p. 209.

década de vinte. Tal tema, visto, inicialmente, sob o prisma estritamente biológico, étnico, eugênico, terá o seu conceito reformulado com a emergência da formação discursiva nacional-popular, em que a mestiçagem passa a ser considerada não só do ponto de vista estritamente racial, mas também do ponto de vista cultural e psicológico. A raça, no discurso modernista, por exemplo, tende a ser pensada mais como uma categoria cultural, social e psicológica, até mesmo linguística, do que estritamente do ponto de vista físico. Ela só entrará em declínio como categoria explicativa a partir do genocídio nazista, voltando a ser vista só nos seus aspectos somáticos, sendo aliada do discurso "científico" ou "artístico".

Esta temática é fundamental ao nosso trabalho, porque, a partir dela, vários discursos mapearão o país, o dividirão em "regiões raciais" e procurarão justificar a superioridade de um espaço sobre outros, das "regiões brancas" sobre as "regiões mestiças". Outros discursos afirmando o "caráter mestiço do país", vão colocar as "regiões mestiças" como locais onde se gestou a verdadeira "raça nacional". Esta temática é importante, ainda, porque os estereótipos e preconceitos regionais no país têm, nas diferenças raciais, um dos seus principais componentes.

O nacionalismo se apóia em concepções racistas. Ele implica a separação das pessoas por nacionalidades, que por sua vez, se justificam pela existência de "raças particulares". As nações são pensadas como tendo um substrato étnico, e, o que as particularizaria, seria fundamentalmente sua raça, sua etnia ou a cultura e a psicologia desta raça singular. O neo-colonialismo, a rivalidade crescente entre as nações européias aliados à emergência das teorias evolucionistas colocam a questão da raça como definidora da superioridade ou inferioridade de um povo. Produz-se toda uma mitologia científica, que justifica distinções econômicas, políticas e sociais, a partir da hereditariedade, limitando o exercício da liberdade do indivíduo, que estaria sujeito às determinações fatalistas das forças naturais.⁹⁵

A emergência de saberes, como a antropologia física, estava ligada à expansão colonial européia e à defesa de um discurso civilizatório, que ordenava povos e raças, atribuindo-lhes lugares diferenciados na história humana. Este discurso dividia os povos em históricos e não-históricos, possibilitando a emergência do saber etnográfico para estudar os "povos sem história", os primitivos, povos estes que pelo exposto estavam sujeitos a serem "civilizados" pelos mais adiantados e dominados pelas "nações históricas".⁹⁶

O medo de desaparecer como nação, como povo torna-se um elemento componente das preocupações de inúmeros discursos nos "países novos", periféricos e de população, majoritariamente, não-branca como a brasileira. O temor de não conseguir desenvolver um processo civilizatório autônomo e se ver "compelidos a civilização por forças externas", perdendo a soberania, emerge no horizonte com as lutas interimperialistas e a expansão neocolonial.

Neste momento, é considerada um critério científico a inferioridade das raças mestiças, negras e amarelas e sua predestinação a não "construírem civilizações". Uma inferioridade natural, produto da marcha desigual do desenvolvimento filogenético. Estas raças eram

(95) Ver VENTURA, Roberto - Op. Cit., pp. 17 a 58.

(96) Idem, Ibidem, p. 58.

também, em grande medida, um produto do meio em que viviam, já que se acreditava na superioridade dos espaços subtropicais sobre os espaços tropicais, também estes condenados ao não desenvolvimento civilizatório.⁹⁷

A teoria determinista do "espaço vital" de Ratzel visava justificar as conquistas imperialistas dos povos europeus. Partindo de uma visão organicista, esta teoria busca definir o que seria o espaço necessário para a vida de uma nação, justificando a conquista de mais espaços desde que "fosse um imperativo de vida ou de morte" para tal nação. Esta invasão também se justificava pela necessidade de civilizar os "povos inferiores", as raças não civilizadas. Ela estabelecia, pois, uma hierarquia de espaços e de raças que se transformava em hierarquia de culturas e nível de civilização.⁹⁸

É com este aparato conceitual que se quer pensar o país, a nacionalidade e a questão de seu povo. Aparato este que gera inúmeros problemas, porque, tais enunciados só tendiam a desqualificar nosso "povo" e nosso próprio meio e apontar para a nossa inevitável subordinação.

Os Sertões de Euclides da Cunha é exemplo desta dificuldade em se pensar a realidade nacional, a partir deste aparato teórico de matriz evolucionista ou positivista. Como éramos um país de mestiços, recém-saído da escravidão, estas teorias nos condenavam a não sermos capazes de construir uma civilização própria, nem capazes de nos constituirmos como nação, já que "a raça brasileira", além de não estar ainda "formada ou homogeneizada", era constituída por enormes manchas negróides. A única saída para o autor foi, diante da resistência que presenciou dos mestiços em Canudos e do sertanejo, elegê-lo como protótipo da futura raça nacional. Segundo ele, isto se devia ao fato de ser um grupo de pouca presença negra, apenas um grupo de retardados e não de degenerados como os mestiços que habitavam o litoral. Foi o não-contato com a civilização, dissolvente para grupos mestiços, que fizera com que no centro do país se gestasse o germe de nossa raça.⁹⁹

A tensão é constante entre suas categorias de análise e a própria admiração que desenvolveu em relação à resistência dos "fanáticos" de Canudos. Os Sertões, por isso, vão se tornar uma obra ambígua, cujas fortes imagens e enunciados contraditórios vão alimentar, no futuro, discursos de pontos de vista os mais diferenciados, as metáforas euclidianas, com as quais quis superar a tensão entre seus preconceitos e suas observações diretas, vão tornar Os Sertões a Bíblia do nacionalismo, sujeita a alimentar qualquer "seita ou religião".¹⁰⁰

Em Euclides, surgem os pares de opostos que vão atravessar a construção de nossa identidade nacional, as dicotomias litoral/sertão e paulistas/nortistas. Imbuído da visão de superioridade da raça branca e, portanto, dos paulistas sobre os brasileiros do Norte, Euclides vai explicar a bravura do sertanejo de Canudos, devido a sua maior proximidade da raça branca e por terem como

(97) Ver RODRIGUES, Nina - Os Africanos no Brasil, 6 ed., São Paulo, Ed. Nacional; Brasília, Ed. da Universidade de Brasília, 1982.

(98) Idem, *Ibidem*.

(99) Ver CUNHA, Euclides da - Os Sertões, 30 ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1980.

(100) Ver LEITE, Dante Moreira - O Caráter Nacional Brasileiro, 2 ed., São Paulo, Pioneira, 1969, pp. 203 a 211; GALVÃO, Walnice Nogueira - Saco de Gatos, São Paulo, Duas Cidades/Sec. de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

antepassados os bandeirantes paulistas. Euclides participa como pioneiro da construção da mitologia regionalista paulista em torno das bandeiras, mas também da mitologia regionalista nordestina em torno do sertanejo, embora coloque claramente, em sua obra os paulistas como os fundadores da nacionalidade e de sua raça.¹⁰¹

Em obras como a de Euclides, institui-se uma imagem para o que se chamava de "elites nacionais", apoiada em tais teorias racistas. Uma auto-imagem, uma identidade construída em oposição àquelas atribuídas às "camadas populares", consideravam-se "elites" por serem expressão da superioridade cultural e civilizatória, mas principalmente de uma aristocracia racial. O predomínio social e político destas "elites" era justificado pelo fato delas não terem sofrido o processo degenerativo, advindo da mestiçagem. A diferenciação moral e psicológica era atribuída à diferenciação étnica, elevando à máxima importância a questão da sanguinidade, da transmissão hereditária e das uniões intra-raciais. Uma "elite" que seria portadora de uma missão civilizatória neste inferno tropical e mestiço.

A insatisfação com a própria imagem toma conta dos mestiços que ascendem socialmente, que buscam parecer brancos. Surgem práticas patéticas como a de mandarem retocar a imagem em retratos e daguerreótipos, para ficarem com traços arianos e cabelos lisos. O drama é ainda maior para o nosso "maior teórico das raças", Oliveira Vianna, que, sendo mestiço, descarregava ódio contra a sua própria condição, num nítido dilaceramento de identidade. O desprezo que demonstra pelo que chama de "plebe", tida por ele como "moleques com falta de decoro e severidade", explicita também como a questão racial se imbricava com a questão social, com o desprezo pelo pobre. Vianna chega a assumir, como salutar, o preconceito de classe, porque este teria salvo nossa nacionalidade ao inibir os cruzamentos entre as raças e a mestiçagem degeneradora.¹⁰²

Oliveira Vianna publica, na década de vinte, *Populações Meridionais do Brasil e Evolução do Povo Brasileiro* e, na década seguinte, publica *Raça e Assimilação*, onde reafirma este discurso racista, a esta altura, já profundamente contestado. Ele imagina uma aristocracia de ascendência ariana, onde se destacaria a elite paulista descendente de "portugueses de linhagem germânica dócilolira", que teria se mantido afastada da degenerativa contaminação negra que ocorrera no litoral e no Norte do país.¹⁰³

A grande preocupação, pois, até as primeiras décadas do século, é com a constituição somática, genética, da raça nacional. O medo da decadência da raça que implicasse uma decadência da nação. Até que ponto poderíamos progredir tendo uma população com tendências atávicas à preguiça, ao nomadismo, ao totemismo, ao fetichismo, à melancolia? O branqueamento da população, pensado como uma tarefa civilizadora, surge como solução e é um dos elementos que impulsionou a imigração, em grande escala, de europeus. O branco é apresentado como o único capaz de desenvolver a racionalidade exigida pela

(101) Ver GALVÃO, Walnice Nogueira - No Calor da Hora: a guerra de Canudos nos jornais. 4 expedição, São Paulo, Ática, 1974 e LEITE, Dante Moreira - Op. Cit., pp. 203 a 211.

(102) Sobre a identidade do intelectual no pensamento naturalista ver: VENTURA, Roberto - Op. Cit., p. 39; VIANA, Oliveira - Populações Meridionais do Brasil, 5 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1952, p. 221.

(103) Ver VIANNA, Oliveira - Evolução do Povo Brasileiro, 4 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1952, pp. 130 e 131; Populações Meridionais do Brasil, p. 222.

nova etapa da economia nacional. O desenvolvimento da sociedade capitalista entre nós é visto como uma tarefa a ser levada a efeito por brancos, seja como patrões, seja como operários e trabalhadores.

Sampaio Ferraz vai provocar um deslocamento no conceito de raça, ao abandonar sua formulação estritamente biológica, para pensá-la através da psicologia. Para ele era a psiquê do branco a mais adaptada à nova realidade da civilização, em comparação com a psiquê do mestiço e do negro. A mestiçagem levava a uma regressão racial e psicológica.¹⁰⁴ Em 1939, ainda preocupado com a questão do "tipo nacional", pleiteia o seu melhoramento, já que a formação etnológica do "tipo brasileiro havia sido longa e ainda não ultimada", podendo nossa raça ser ainda "cruzada e recruzada" com o sangue europeu. "Esta transfusão étnica retemperaria o físico da raça em benefício de nossa alma, de nossa soberania". E conclui: "assim como os zootécnicos se preocupam com o problema do boi nacional, do porco nacional, do cavalo nacional, à antropologia e a etnologia brasileira caberia ocupar-se com o homem nacional".¹⁰⁵

Note-se que estes paradigmas racistas tiveram um enorme período de validade, embora já fossem contestados, desde o final da década de vinte, quando observamos dois deslocamentos importantes provocados pela emergência da formação discursiva nacional-popular: a raça nacional passa a ser vista como um grupo singenético, ou seja, passa a ser pensada, não apenas como um grupo étnico, mas, como um grupo cultural e civilizatório particular, com um "caráter", um "espírito", uma "psicologia" e uma "consciência" nacional própria; o homem nacional, notadamente o mestiço, é revalorizado e afirmado como a base de construção da nacionalidade.

Emerge, neste momento com mais ênfase, o mito das três raças, da mestiçagem, como base para a constituição da raça nacional. Mestiçagem não apenas étnica, mas cultural dos três povos formadores: o branco, o negro e o índio. A teoria da hereditariedade, dos caracteres adquiridos de Lamarck, que torna possível a transmissão de elementos culturalmente adquiridos, bem como a antropogeografia que enfatiza as transformações que o meio impõe às raças, são saberes agenciados por nossos estudiosos da questão da raça nacional, para se opor às teorias de Gobineau e Weissman, que afirmavam o caráter fixo das raças e às teorias mendelianas, sobre fenótipos e genótipos, traços raciais dominantes e recessivos, usadas para afirmar a superioridade da raça branca que seria capaz de impor seus traços às demais raças.¹⁰⁶

A nação deixa de ser concebida como resultado da progressiva transformação das matrizes raciais e culturais pela ação do meio ou pelo cruzamento das raças, para ser pensada, antes de tudo, como fruto da "miscigenação cultural". Esta nova visibilidade da questão da raça nacional embasa, por exemplo, a produção modernista, em que o mito da miscigenação cultural e da mestiçagem é amplamente usado como explicação para a origem de nossa arte. Ela serve para romper com a visão etnocêntrica, que colocava o processo civilizatório europeu e sua cultura no centro da história mundial e levava a que

(104) Ver FERRAZ, Sampaio - Os Problemas étnicos (Jacobinadas ou Confusionismo?), São Paulo, OESP, 9/ago/1939, p. 4, c. 4.

(105) Ver FERRAZ, Sampaio - Cruzar e Nacionalizar, São Paulo, OESP, 19/mai/1939, p. 4, c. 1.

(106) Ver VIANNA, Oliveira - Evolução do Povo Brasileiro, pp. 181 e 182.

fôssemos condenados a uma prática de auto-exotismo, a olhar para nossa cultura popular com desprezo, com superioridade ou com um olhar de estranhamento: o olhar do pitoresco.¹⁰⁷

A teoria da mestiçagem, que surge inicialmente com o branqueamento, sofre inflexões na década de vinte, no sentido de se incorporar o negro e o índio como elementos partícipes da definição da nacionalidade. No momento em que se busca descobrir nossa diferença em relação ao europeu, os mestiços e as raças não europeias vão surgir como estes elementos diferenciadores de nossa raça e, consequentemente, de nossa cultura, de nossas artes.

O estudo sobre a raça continuava, no entanto, sendo importante para determinar os destinos de nossa sociedade. A emergência do saber biotipológico, a partir das críticas ao eugenismo, vai colocar na ordem do dia a definição do que seria o "tipo nacional", não mais entendido como um ente racialmente singular, mas, como aqueles tipos melhor dotados pela aparência, pela inteligência e pelo temperamento para comporem a nação. Este saber parte da construção de tipos raciais e culturais, aliando características somáticas com as manifestações exteriores da psicologia dos indivíduos ou grupos, procurando determinar o que os individualizava no nível comportamental. Busca-se saber se o "tipo brasileiro" é de temperamento ativo ou fleumático, de natureza sensível ou fria, de índole ciclotímica ou esquizofrênica, de inteligência imaginosa ou positiva, de espírito calculista ou sonhador, de mentalidade prática ou artística.¹⁰⁸

A biotipologia se apóia nos estudos do etnólogo francês Paul Topinard que vai diferenciar raça e tipo, chamando atenção para o fato de que não existem raças puras ou raças biológicas e que não existe relação entre raça e nacionalidade, mas, entre tipo e nacionalidade. Uma mesma raça poderia dar origem a diferentes tipos nacionais, porque cada nação, dependendo de seu processo histórico e de sua herança cultural, podia desenvolver um tipo diferente.¹⁰⁹

Por isso, os modernistas operam mais com a questão do tipo nacional, do que com a questão da raça nacional. Eles vão participar do esforço de identificação ou de construção desse tipo nacional, tido como ainda em formação e incompleto, não apenas do ponto de vista biológico, mas, principalmente, enquanto tipo cultural e psicológico. A invenção de uma personalidade para o brasileiro se daria através não da mestiçagem étnica; mas através da solidificação de uma cultura mestiça.

Mesmo em obras que futuros modernistas escreveram, pouco antes do movimento, esta preocupação com a definição do tipo nacional, de seu caráter, de sua identidade cultural e psicológica, já se apresentava. No poema "Juca Mulato" de Menotti del Pichia, ainda escrito sob a influência romântica, o caboclo aparece como o tipo representativo do brasileiro, um índio europeizado, expressão do "gênio triste de nossa raça".¹¹⁰ Em Martim Cererê, de Cassiano Ricardo, o Brasil surge como a grande oficina das raças, onde a miscigenação produzia não só o nosso tipo social, mas também nossa unidade nacional e a nossa cultura, através do processo de harmo-

(107) Ver ANDRADE, Almir - Aspectos da Cultura Brasileira, Rio, Schmidt Editor, 1939, pp. 45 a 53.

(108) Ver VIANNA, Oliveira - Raça e Assimilação, São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1932, p. 26.

(109) Ver ORTIZ, Renato - Cultura Brasileira e Identidade Nacional, p. 29.

(110) Ver PICHIA, Menotti del - Juca Mulato, 2ª ed., São Paulo, s/e, 1932.

nização que o encontro das três raças significava. O Brasil é visto como produto de uma síntese étnica, de uma síntese de cores. País que tinha a cor no próprio nome, era uma festa para os olhos, pluricromático até em seus tipos característicos, uma democracia racial e um encontro harmonioso de culturas.¹¹¹

Em "Amar, Verbo Intransitivo", Mario de Andrade agencia satiricamente os enunciados do discurso eugenista, ridicularizando a pretensa superioridade da raça germânica e a pouca adaptação do Brasil à civilização.¹¹² Em "Clã do Jaboti", o mesmo autor pensa o brasileiro como um tipo diferenciado, difícil de definir e critica a falta de conhecimento que ele tinha de si próprio, do próprio país, já que a maioria jamais havia se visto ou ouvido; "nossa elite vivendo de olhos voltados para Londres, mesmo colocando D. Pedro II para correr, vivia presa às pérolas do preconceito com o que era nacional e popular".¹¹³ "Macunaíma", sua obra de maior repercussão, traça uma alegoria do brasileiro sem caráter definido; indeciso entre a floresta e a cidade, entre o Norte e o Sul, entre o nacional e o cosmopolita, entre o trabalho e a preguiça, entre o mito e a história; um homem em transição, inclusive na cor da pele.¹¹⁴

Na pintura modernista, esta preocupação com a definição do tipo nacional é uma constante. Quadros como *A Negra*, de Tarsila do Amaral, a série de mulatas de Di Cavalcanti, a série *As Raças*, de Portinari, além dos quadros que retratam os "tipos regionais" como: jangadeiros, baianas, pescadores, vaqueiros, cangaceiros etc., são inspirados nesta problemática. As imagens ligadas ao tipo nacional vão ser marcadas pela ênfase no aspecto mestiço e popular. Na década de vinte, é o homem do "povo", o homem de raça não européia que é chamado a representar o "tipo nacional", já nas décadas de trinta e quarenta, é o "homem do trabalho", figuras mestiças, com mãos e pés em destaque, vestidas folcloricamente, envolvidas em cenas de trabalho ou de festas populares.¹¹⁵ Quadros como *Abapuru*, de Tarsila, e *Mulher Imigrante*, de Portinari, enfatizam o apego destas figuras à terra. Os gigantescos membros, a posição sentada das figuras, além dos tons marrons em que são pintadas, enfatizam esta ligação, quase integração com o solo, figuras nascidas, brotadas da terra e de seus tons. O Brasil da pintura modernista era povoado por figuras de formas arredondadas, roliças; por personagens populares, sensuais, mestiços, com roupas coloridas e quadriculadas, divertindo-se com o carnaval ou com o São João.¹¹⁶

A mestiçagem dava uma cor morena à gente do país, seria mais um índice da tropicalidade que também se expressava no verde de suas paisagens, no amarelo de seu sol, no azul de seu céu, no colorido de suas frutas, flores e aves, constituindo toda uma visibilidade que devia ser representada pela pintura, como bem exemplifica o quadro

(111) Ver RICARDO, Cassiano - *Martin Cererê*, 46 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1989. Ver comentário crítico em LENHARD, Alcir - *Sacralização da Política*, pp. 53 e seqs.

(112) Ver ANDRADE, Mário de - *Amar, Verbo Intransitivo*, 3 ed., São Paulo, Martins, 1979.

(113) Ver ANDRADE, Mário de - *Dois Poemas Acreanos*. In: *Clã do Jaboti* (Poesias Completas), São Paulo, Circulo do Livro, s/d, pp. 159 a 162.

(114) Ver ANDRADE, Mário de - *Macunaíma*, Belo Horizonte, Vila Rica Editoras Reunidas Ltda., 1991; PRADO, Antônio Arnoni - *1922: Itinerário de uma Falsa Vanguarda*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 89.

(115) Ver, por exemplo, os quadros: *Samba* (1925) de Di Cavalcanti; *Índio* (s/d), *Mestiço* (s/d), *Pescador* (1939) de Portinari.

(116) Ver os quadros: *Abapuru* (1928) de Tarsila do Amaral; *Mulher Imigrante* (1935) de Portinari.

A definição do tipo nacional pelos modernistas fazia parte, pois, da própria definição de uma visibilidade e dizibilidade para o país. Em torno desta questão, vai ser elaborada uma série de trabalhos artísticos, bem como trabalhos ligados a outros tipos de saberes. As discussões giram em torno de certas questões: como seria o tipo brasileiro mestiço ou puro? Constituído ou a se constituir? Naturalmente ou historicamente formado? Este tipo continuaria a civilização européia ou fundaria uma nova civilização? Sua constituição era uma questão racial ou sócio-cultural? O que contribui ou impede a sua formação? Qual o seu temperamento, caráter, psiquê? Seria ele bom, doce, preguiçoso, cordial, primitivo?

Em torno da problemática do tipo nacional, surgem, na década de trinta, instituições como o Instituto de Antropologia, fundado em 1934, e a Sociedade Etnográfica, fundada em 1937. Estas instituições se destinariam a "conhecer os elementos componentes de nosso povo, para que o legislador possa realizar uma verdadeira obra biológica", ajudando a que as leis a serem votadas na Constituição de 1934 ou adotadas pela Constituição de 1937, "fossem adaptadas à índole de nosso povo". Elas se destinariam ainda à "investigação científica do tipo criminoso, de modo a extirpá-lo da sociedade". A elaboração de uma tipologia de criminosos e crimes, na verdade, um rol de estereótipos e preconceitos, serviria para orientar as políticas de segurança por parte do Estado ao estabelecer "a verdade fugidia do crime".¹¹⁸ Ainda em 1937, é realizada a Primeira Semana de Medicina Legal, em que médicos debatem as "novas questões da criminologia" e como colaborar para a fixação dos "indícios corporais do crime". A constituição ou a manutenção do corpo da nação, da sanidade do organismo nacional, passava pelo conhecimento dos tipos patológicos, fossem individuais ou coletivos, que o ameaçava, pela busca de saberes capazes de denunciar qualquer indício de patologia ou perigo para a ordem.¹¹⁹

Nas décadas de vinte e trinta, emerge um campo de saber preocupado com a constituição do tipo brasileiro, com seu ordenamento, com a perseguição às suas patologias: conjugando conhecimentos biológicos e conhecimentos da psicologia individual, procurando elaborar tipos capazes de orientar as políticas de governamentabilidade do Estado. Principalmente o Estado Novo vai lançar mão de técnicas e práticas ligadas a este campo de saber, como a biotipologia, a criminologia e a caracterologia, no sentido de "construir esse tipo nacional desejado, esse cidadão", essa "psicologia nacional"; o corpo e a alma da nação. Partindo de perfis biotipológicos individuais, estes saberes procuram o perfil do homem brasileiro, do grupo nacional, como havia sido sistematizado por Henri Lauffargue.¹²⁰

A preocupação modernista com o tipo nacional, portanto, faz parte de um campo de saber bem mais vasto, nascido com o paradigma indiciário, propiciado pela emergência do olhar moderno, que toma o

(117) Ver o quadro: Tropical (1926) de Anita Malfatti.

(118) Ver SOUZA, O. Machado de - O Instituto de Antropologia, São Paulo, OESP, 26/out/1936, p. 7, c. 3 e SILVEIRA, Graco - Linagem e Sociologia, São Paulo, OESP, 13/jan/1937, p. 4, c. 1.

(119) Ver N/a - Primeira Semana de Medicina Legal, São Paulo, OESP, 12/jul/1937, p. 9, c. 2. A nível do Estado, conferir as discussões raciais e racistas em: LENHARD, Alcir - Op. Cit. pp. 107 e segs.

(120) Ver N/a - Uma Ciência que se Diz Nova, São Paulo, OESP, 16/jun/1937, p. 7, c. 1.

detalhe como significativo para a construção do todo, bem como se inscreve na estratégia mais geral do discurso identitário, buscando construir leis ou referentes fixos, a fim de se pensar identidades seguras para os indivíduos e grupos, que permitam apanhá-los de forma mais disciplinada na rede do poder. Tenta-se elaborar tipos e estereótipos, máscaras rígidas, que grudem no rosto das pessoas e facilitem sua identificação, o que é fundamental para se lidar com a nova realidade das multidões anônimas, sem rosto. Na década de trinta, a formação de uma sociedade de massas leva ao agenciamento destes saberes antes estranhos ao país. Eles deveriam fornecer rotas de orientação e de leitura para este "monstro urbano"; para enfrentar "o criminoso que espreita em cada esquina" e para construir o cidadão a ser governado.¹²¹

Caracterizar o povo brasileiro de modo a ressaltar sua peculiaridade diante do europeu, termina por trazer à tona a nossa diversidade regional, fruto da diferença de habitats, dos diferentes caldeamentos étnicos, das diferenças históricas e socio-culturais que separavam nossos espaços. A busca do tipo nacional faz emergir os tipos regionais. O crescimento das migrações internas põe em contato estes diferentes tipos regionais e inaugura a produção de estereótipos que tenta dar conta de suas diferenças ou semelhanças, o estereótipo se inscreve como um mecanismo de defesa contra o estranho, diante da desordem de tipos e caracteres em que se tornavam as grandes cidades.

A própria literatura anterior ao modernismo, de cunho regionalista, havia se debruçado sobre a representação destes tipos exóticos, diferentes dos homens das cidades. Homens "típicos", considerados, então, como signos de nosso atraso e fruto de um estágio civilizatório a ser ultrapassado.¹²²

C) Cultura e/ou Civilização

Para os modernistas, tínhamos uma cultura miscigenada, ajustada a um povo mestiço etnicamente, portanto deveríamos ser capazes de conciliar a cultura nativa, a nossa diversidade cultural com a cultura erudita de origem europeia. O projeto modernista era o de forjar uma cultura nacional, surgida do agenciamento da diversidade de elementos culturais populares do país e as formas de expressão mais modernas vindas da Europa. Os elementos regionais ou provenientes da cultura negra e indígena seriam incorporados a essa totalidade cultural, pondo essa diversidade a serviço da identidade, da homogeneidade.

Os modernistas, preocupados com a descoberta de nossa singularidade em relação ao processo de desenvolvimento europeu, vão opor o conceito de cultura ao conceito de civilização, assim como, o de cultura ao de raça. Procuram mostrar nossa diversidade não só enquanto povo mestiço, mas também, enquanto singularidade cultural, entendida como a construção de um caminho próprio dentro do processo civilizatório ocidental.¹²³

(121) Ver N/á - Instituto de Criminologia de São Paulo, São Paulo, OESP, 1/set/1938, p. 4, c. 1.

(122) Ver NAXARA, Márcia Regina Capelari - Op. Cit., p. 170.

(123) Ver NUNES, Benedito - Antropofagia ao Alcance de Todos. In: A Utopia Antropofágica (Oswald de Andrade), São..

O conceito de civilização era visto como ligado à técnica, à artificialidade, enquanto o de cultura estaria ligado à vida intelectual, espiritual. A civilização seria um processo universal e modernizador, enquanto a cultura seria um fenômeno nacional e particularizador. A cultura seria a singularização dentro do processo civilizatório, devendo ser o reflexo do espírito, da essência, da alma nacional.¹²⁴

A discussão, em torno dos conceitos de cultura e civilização, mobilizava outros setores da intelectualidade e remetia a uma polêmica que se travava, ainda no século XIX, na Europa, em torno do que definiria a especificidade de cada nação. O dispositivo das nacionalidades punha em questão o que daria personalidade própria a um povo, diante do processo civilizatório ocidental, cada vez mais universal e standardizante.¹²⁵

Para nós, a questão era mais importante ainda, pelo fato de termos uma história recente, pouca tradição cultural e, principalmente, por sermos frutos de um processo de colonização. Até que ponto a colonização havia nos imprimido uma marca que não nos deixaria possibilidade de sermos outro senão a própria imagem do colonizador? Mas, ao mesmo tempo, o próprio discurso do colonizador nos punha como um espaço exótico, nos excluía e nos colocava como o outro de si mesmo. O que se colocava era a aceitação, ou não, dessa imagem, dessa posição de espaço periférico e subordinado, desse simples prolongamento de um centro civilizatório, propondo-nos, ou não, a sermos também um centro produtor de cultura.

Nas décadas de vinte e seguintes, a emergência da formação discursiva nacional-popular vai trazer para a ordem do dia a discussão de nossa alteridade e de nossa identidade. A questão que se coloca é como, não desconhecendo o fato da colonização, nos pensar como entidade autônoma. A ênfase na separação entre os conceitos de cultura e civilização era fundamental para nós, porque repunha a própria diferença entre colonizador e colonizado.¹²⁶

Os modernistas elegem o colonizador, o europeu, como o outro, em relação ao qual se deveria afirmar nossa identidade, construindo-a em contraponto. Por isso, o índio e o negro são pensados como fatores de diferenciação de nossa cultura; como portadores de raízes culturais outras que permitiam pensar o país como centro de uma nova civilização. Eram eles os portadores da cultura primitiva e original da nação.¹²⁷

A discussão, em torno dos conceitos de civilização e cultura, nasce da própria crise dos códigos tradicionais, das culturas folclóricas, diante do avanço dos progressos científico e tecnológico. Nasce da modernização capitalista, da emergência de uma ordem racionalista que não é capaz de relacionar este processo a valores éticos, estéticos e sociais do passado e da desterritorialização provocada pela emergência do espaço totalmente artificial.

Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 5 a 39. Sobre a discussão em torno da diferença entre os termos cultura e civilização ver também: LOWRIE, Samuel - Que é Cultura?, São Paulo, OESP, 18 e 19/out/1935, p. 4, c. 1 e p. 2, c. 7; BASTIDE, Paul-Arrousse - Que é Cultura?, São Paulo, OESP, 27/out/1935, p. 4, c. 1.

(124) Ver ANDRADE, Oswald de - A Marcha das Utopias. In: A Utopia Antropofágica, pp. 161 e seqs.

(125) Sobre a origem dos conceitos de cultura e civilização e a discussão em torno deles na Europa no século XIX ver: ELIAS, Norbert - O Processo Civilizador, Rio de Janeiro, Zahar, 1990.

(126) Ver ORLANDI, Eni Pulcinelli - Op. Cit., pp. 45 a 49.

(127) Idem, Ibidem, pp. 55 a 73.

A estética modernista, no entanto, vai se diferenciar da estética das vanguardas européias, exatamente pela tentativa de incorporação desses elementos tradicionais à nova cultura que projetava criar. As vanguardas expressavam uma nova consciência do tempo, em que o rompimento com o passado é seu moto-contínuo. A própria idéia de vanguarda coloca o artista como alguém adiante de seu tempo, capaz de simular, no presente, territórios do futuro. Para os modernistas, essa era a lógica da civilização, mas não era a lógica de uma cultura nacional que devia incorporar as funções normalizadoras da tradição.¹²⁸

E onde buscar uma tradição nacional a não ser nas camadas populares, em que estavam incorporados os elementos culturais "não colonizados, não europeus". Manifestações culturais não oriundas das "aristocracias colonizadas" e que por isso teriam a pureza necessária para serem consideradas nacionais.

A definição de nossa particularidade desloca-se, pois, da questão do meio e da raça, que presidia o discurso naturalista, para a questão da cultura. Mesmo a idéia de raça, de tipo nacional, adquire um sentido novo com a sua leitura, a partir das questões de personalidade, do caráter, da índole do nacional, que seriam produtos culturais e sociais. Enquanto a definição do caráter do povo era pensada como um dado natural, ela era um processo irrecorrível, irreversível, mas, à medida que passa a ser vista como um produto cultural, e, portanto, histórico, a interferência nesse processo poderia ser muito maior. Os intelectuais e o próprio Estado passam a ser vistos como agentes da criação dessa cultura nacional e, com ela, ser agentes de uma personalidade, de uma consciência, de um espírito, de uma identidade nacional adequados à sua realidade.¹²⁹

Afonso Arinos, partindo desta dicotomia entre cultura e civilização e da idéia de que a cultura brasileira era fruto do encontro de elementos culturais das três raças, formadoras de nosso povo, estabelece uma hierarquia em que a contribuição civilizatória teria cabido ao branco. O negro e o índio teriam contribuído apenas para a nossa cultura e não, para nossa civilização, repondo, por outros caminhos, a hierarquia racista dos discursos naturalistas. Ao contrário de Spengler, Arinos via a civilização como um estágio de construção e não, de destruição de culturas. Lendo o processo histórico de forma diferenciada da leitura spengleriana, ele considerava, junto com os modernistas, a modernidade como sendo fundamental para a construção de uma cultura nacional que pusesse fim à desagregação cultural do país. Para Arinos, era um Estado forte que tinha a tarefa de dirigir a modernização e a construção da nacionalidade e de sua cultura.¹³⁰ O processo civilizatório é tido aqui como o processo que permitiria a afirmação de nossa diferença e o estabelecimento de tradições, o que diminuiria a própria reação ao processo de estabelecimento da modernidade no país. O modernismo seria em grande medida, na leitura de Arinos, uma reação à modernidade.

Os modernistas, por sua vez, retomam criticamente o discurso dos cronistas e viajantes europeus que instituíram a visibilidade do exotismo. Procurando superar o próprio dilaceramento entre o fasci-

(128) Ver SEVCENKO, Nicolau - Provisório is Beautiful, São Paulo, FSP, Folhetim, 12/mai/1985, pp. 10 e 11.

(129) Ver LEITE, Dante Moreira - Op. Cit., pp. 109 a 115.

(130) Ver FRANCO, Afonso Arinos de Melo - O Índio Brasileiro e a República Francesa, Rio, José Olympio, 1937.

nio pela realidade européia e nossa incapacidade para reproduzi-la. O que era apresentado como índice de inferioridade passa a ser visto como positividade, como possibilidade de sermos diferentes. O fato de sermos mestiços, tropicais e formados por elementos não europeus, é o que nos daria originalidade.

A idéia de cultura nacional, surgida com os românticos, no século XIX, em reação ao processo de racionalização progressiva da humanidade, trazida pela civilização e pelo capitalismo, é agenciada pelos modernistas com o sinal trocado. Ao mesmo tempo que significava uma reação à subordinação crescente a uma dada civilização e a racionalização absoluta do social dela advinda, era também o meio de pôr o país em dia com a modernidade. O modernismo é, pois, um movimento ambíguo, preso a uma tensão constante entre o moderno e o tradicional, entre a história e a memória e entre o caráter descontínuo da história e o caráter contínuo e integrador da memória.¹³¹

O projeto modernista era o de "captar o sentido da evolução da cultura nacional", procurando influenciá-la, determinando seus dados essenciais, produzindo a sua síntese, superando a dicotomia entre o popular e o erudito, nascida do processo de uniformização crescente da sociedade e da padronização dos códigos de "civildade", que teria exigido uma rigidez de comportamentos maior "por parte das elites" em oposição à ignorância das "camadas populares". O modernismo traz um projeto de rompimento destas fronteiras culturais, de generalização dos códigos culturais para a nação.¹³²

O modernismo, ao participar da formação discursiva nacional-popular, põe, na ordem do dia, a questão da cultura nacional e sua relação com o processo civilizatório, dando margem a que o campo cultural participe também do imperativo de se descobrir o Brasil como um país moderno e civilizado.

O tema do redescobrimento do Brasil, fruto desta formação discursiva, é lembrado com certo humor, por uma crônica de Rubem Braga escrita na década de quarenta, chamada "Descobrimento do Brasil". Para ele as últimas duas décadas haviam descoberto o país. Embora, antes desta década, houvesse muitos estudiosos do país cujos estudos não tiveram a mesma repercussão. O Brasil, então, virou moda e foi descoberto pelos brasileiros. "O público de repente começou a ler reedição de livros históricos, a se interessar por estudos econômicos e políticos, relatórios de viagem, crítica social. A Editora Nacional com sua *Brasiliana* e a José Olympio com os *Documentos Brasileiros*, encontravam uma acolhida surpreendente". "Veio se fazendo um verdadeiro levantamento do país que envolveu desde estudos sobre o negro e o índio até o problema da terra, da produção, da organização social; desde biografias de homens do século anterior até as questões atuais do salário e da siderurgia".¹³³

"Os usineiros de Pernambuco discutem Gilberto Freyre e subvencionam um jornalzinho para criticar a trama social do romance de José Lins do Rêgo; os bacharéis filhos de fazendeiros paulistas

(131) Ver SCHELLING, Vivian - *A Presença do Povo na Cultura Brasileira*, Campinas, Ed. da UNICAMP, 1990.

(132) "O brasileiro para encontrar sua identidade tinha que se misturar no ventre do mato mordendo raízes, assumir a pele da Cobra Norato, voltar a ser primitivo, fabricar a terra". BOPP, Raul - *Cobra Norato*, Rio, Livraria São José, 1956 e FERNANDES, Florestan - *Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo*, 2 ed., Petrópolis, Vozes, 1977.

(133) BRAGA, Rubem - *Descobrimento do Brasil*, São Paulo, OESP, 31/jul/1940, p. 4, c. 4.

examinam as questões do latifúndio. As correntes políticas extremadas agitando de um modo ou de outro certos problemas diante do povo inculto, levaram-no a se interessar por coisas como a Revolução Praieira".¹³⁴

Este texto expõe, de forma clara, como a questão do nacional e do popular é preferencialmente encarada, nesse momento, no plano cultural, e como este se volta para todos os aspectos de nossa realidade. Era uma verdadeira busca acelerada por nosso lugar no processo civilizatório, por nossa alteridade cultural, por nossa essência como povo, por nosso destino enquanto nação; era a procura de definir o caráter nacional.

D) Caráter Nacional

Grande parte da pesquisa e das obras modernistas, bem como outras produções discursivas na formação nacional-popular, tinham como questão fundamental o problema do "caráter nacional". Essa preocupação com a "observação do caráter nacional dos povos" já fazia parte dos discursos naturalistas, veja que o próprio termo é retirado da biologia. Ela emergiu com o dispositivo das nacionalidades, já no final do século XIX, quando Alfred Foullié fundou uma escola de estudo dos comportamentos dos povos pela observação direta. Com Gabriel Tarde, esta problemática se desloca para o campo da psicologia, deixando o caráter de ser visto como determinado pela origem racial ou pela influência do meio, como ocorria nos trabalhos pioneiros de Foullié. Tarde busca os perfis psicológicos dos povos, "delimitando as suas raízes morais e mentais e sua personalidade coletiva".¹³⁵ Extrapolando os enunciados da psicanálise em relação ao indivíduo, para pensar o espaço e o povo da nação, Tarde procura a "personalidade dos povos", como parte da estratégia mais geral necessária ao imperialismo de conhecer o inimigo. Um povo devia conhecer-se a si mesmo, para se autodominar e dominar os outros povos.

No Brasil, dentro desta estratégia mais global se inscreve, por exemplo, o discurso de Fidelino de Figueiredo, que toma a psicologia como o saber capaz de observar as manifestações coletivas dos brasileiros e definir sua personalidade. Este autor vê a personalidade de um povo como uma essência não sujeita aos percalços da história, já que, sendo histórica, ela não apareceria fixada, sedimentada, mas móvel e em fisionomias efêmeras.¹³⁶

Um povo não se distinguia apenas pelas particularidades de sua vida, de seus costumes, de sua língua e de suas instituições, mas também pelo temperamento e caráter coletivos. Essas instituições e criações sociais e culturais serviam para revelar tal caráter. As forças naturais, como o meio físico, o clima e a raça modelariam a alma dos povos, apenas, quando estes eram primitivos, à medida que a civilização se impunha, as forças sociais e os elementos culturais pesavam mais sobre o caráter da nação.

No caso de um povo jovem como o brasileiro, que havia sido

(134) BRAGA, Rubem - Op. Cit.

(135) Ver FIGUEIREDO, Fidelino de - Do Limite da Personalidade nos Povos, São Paulo, OESP, 10/abr/1938, p. 4, c. 7.

(136) *Idea*, *Ibidem*.

submetido a um longo processo de colonização, esse caráter era ainda impreciso e indefinido. Seu caráter teria ainda de ser formado, através da educação formal e da informal; através das manifestações culturais e artísticas, voltadas para a formação do "espírito nacional".

Em algumas formulações, este caráter nacional vai surgir como uma herança psíquica da raça ou raças que formavam cada nação e se alteraria com a mestiçagem, pelo cruzamento de índoles diferenciadas. Este é o caso da interpretação psicológica da história brasileira, que é feita por Paulo Prado, em Retrato do Brasil, onde ele define o caráter triste do brasileiro, como sendo herança de seus avós portugueses torturados pela ambição comercial e pela sensualidade livre do Renascimento, em choque com a preocupação, com a morte e com o inferno cristãos. Povo melancólico, fruto de uma história de luxúria e cobiça que dominava a alma de seus fundadores. Povo sonhador, romântico, pouco adaptado ao pragmatismo da vida moderna, que por isso pouco realiza.¹³⁷

Para Fernando Azevedo eram ainda o meio físico, o clima e a raça os fatores condicionantes do caráter nacional, embora nossa alma, por sua juventude, não estivesse com seus elementos plenamente integrados e pudesse vir a ser modificada pelas transformações em curso, bem como pela educação bem dirigida. Procurando conciliar enunciados dos discursos naturalistas com enunciados do discurso sociológico, Azevedo termina por oscilar entre uma visão fixa e imutável do caráter nacional, que remetia à própria idéia de natureza humana; e uma concepção histórica.¹³⁸

Os modernistas vão abordar a questão do caráter nacional a partir da perspectiva da história e, principalmente, da cultura. Vão tomar o caráter como algo a ser expresso na e pela cultura e que, ao mesmo tempo, era por ela formado. A arte, especialmente, teria o papel não só de revelar esse espírito nacional, esse caráter nacional, como também de formulá-lo como uma homogeneidade a ser abraçada por todos os cidadãos. A arte estaria a serviço da consciência, da razão, como também da intuição e da memória, desde que se revelasse capaz de expressar essa essência nacional.

Essa busca do caráter nacional se inicia na própria busca pelas origens da nação, como forma desta se auto-descobrir, tomar consciência de si, expressando suas forças originais, primitivas. Funda-se na apreensão de um ou poucos elementos tomados como característicos, supostamente capazes de unificar todos os aspectos dispare de nossa sociedade. O que este tipo de discurso busca é, na verdade, construir um modelo de nação que seja também um modelo a ser introjetado pela população. Quando se define o que é o brasileiro, parte-se de uma série de valores considerados positivos ou negativos e que devem ser reproduzidos ou eliminados pelo novo homem do país. Este discurso do caráter nacional visa, principalmente, disciplinar a população e suas expressões culturais, estabelecendo padrões e valores, normas universais de comportamento que definiriam o que era ser nacional.¹³⁹

Esse pretendo caráter nacional só é válido enquanto

(137) Ver PRADO, Paulo - Retrato do Brasil. In: Provincia e Nação, Rio de Janeiro, José Olympio, 1972, p. 147 e LEITE, Dante Moreira - Op. Cit., pp. 260 a 267.

(138) LEITE, Dante Moreira - Op. Cit., pp. 293 a 297.

(139) Idem, Ibidem, pp. 123 a 125.

abstração, como idéia-força. Sua observação empírica é praticamente nula. A passagem do conceito para os aspectos concretos da vida da sociedade faz saltar, aos olhos, as enormes diferenças entre os pretensos traços característicos de um povo.

A partir da década de vinte, toda a produção artística e literária do passado passa a ser analisada, a partir da questão da nacionalidade, até que ponto esta teria sido reveladora do caráter ou do espírito nacional. Os poetas, romancistas, pintores, intelectuais etc. passam a ser divididos em dois grandes grupos: o daqueles que contribuíram para a formação de uma "arte nacional", de uma "cultura e de um estilo nacional" e o daqueles que eram apenas imitadores de padrões externos. Machado de Assis, Euclides da Cunha, Silvio Romero, Alberto Torres, José de Alencar, Olavo Bilac são elevados à condição de construtores do espírito nacional e seus textos escolhidos para compor os manuais destinados à formação do espírito cívico da juventude.¹⁴⁰

Os modernistas, diante da necessidade de encontrar elementos definidores de nosso caráter, vendo a arte como essa expressão da própria essência da nação, vão se voltar para uma interpretação primitivista da cultura brasileira. Ela adquire valor normativo e metodológico para construir um novo olhar e uma nova possibilidade de leitura da cultura brasileira. Voltar às raízes, à pré-história nacional, era superar toda a camada de cultura que nos foi imposta pelo colonizador: cultura ornamental, superficial, desligada da "verdade mais profunda do país". A realidade brasileira só ascenderia à consciência nacional, a partir dessa descida às suas raízes, desta visada primitivista que filtrasse os elementos da cultura européia de seus aspectos colonizadores. Ver com os olhos livres, contra todas as catequeses. Era essa volta ao valor inicial do signo, do abandono de todos os significados cristalizados pela colonização, que iria edificar a autonomia da cultura brasileira.¹⁴¹

Influenciados pela descoberta dos povos não-europeus, pelas vanguardas européias, os modernistas vão alçar as culturas negra e indígena à condição de definidoras de nosso caráter particular, de nossa alma singular. Uma alma pura, ainda não degenerada pelo trabalho da civilização decadente. O primitivismo era a busca de nossa inocência construtiva, recuperando nossas formas e conteúdos primitivos. Este é produto da simplificação e das definições formais.

A pintura de Tarsila busca captar essas formas primitivas, essenciais, arquetípicas do país: os casebres de açafrão e de ocre, o verde das favelas, o rosa e o azul dos baús de folhas, o amarelo e o verde do mamoeiro. Batizada de pintura pau-brasil, para significar justamente esta volta às origens, os quadros de Tarsila procuram olhar, com uma ótica contemporânea, as imagens que antes eram a "vergonha nacional"; "nossas imagens "primitivas", reveladoras de nossa diferença em relação à Europa.

A memória de infância na fazenda do interior do Estado de São Paulo fornece materiais de expressão para a construção dessa visão primitivista do país. A vegetação, as histórias infantis narradas pelas negras na cozinha, as cores dos habitantes e da natureza, os objetos rurais, os animais, as festas, os costumes

(140) Ver, por exemplo, texto da década de quarenta de: ARRUDA, Breno - Bilac e Alberto, São Paulo, OESP, 10/set/1941, p. 4, c. 3.

(141) Ver CASTRO, Silvio - Op. Cit., pp. 64 e 65.

religiosos etc. são tomados como signos de brasilidade. Um país visto com olhos ingênuos, felizes, carinhosos; nascido da alegria das cores, da inventividade dos motivos; nascido da vivência infantil entre formas arredondadas, que adocicavam e tradicionalizavam o rigor das técnicas europeias e das formas industriais modernas, reveladas a Tarsila pelo seus mestres Loth e Leger.¹⁴²

Tarsila buscava retratar a inocência da alma nacional, representada pelas camadas populares. Alma ainda não viciada pela civilização. Sua pintura tendia ao icônico; a imagens memoráveis, sintéticas, fruto de reminiscências, lembranças, sonhos, a imagens típicas do que seria a nação. Pintura em que melhor se resume a visibilidade modernista, que oscilava entre as linhas retas e os ângulos do mecanismo moderno, e as "formas arredondadas e femininas da terra brasileira".¹⁴³

Agindo num espaço cultural de limitada tradição, quase sempre carente de estruturas culturais estáveis e abertas, cabe aos modernistas a tarefa de estabelecer uma tradição como elemento definidor de novas manifestações culturais. O primitivismo veio responder a essa busca por uma tradição não-acadêmica e não europeia, veio ser a base para a originalidade "bárbara" de nossa cultura em síntese civilizada.¹⁴⁴

Para Oswald, o intelectual brasileiro devia ter a alegria da ignorância que descobre; devia sair do naturalismo à pirogravura doméstica e à "kodak" excursionista; palmilhar todos os climas; desmanchar esta nação de textos e imagens importadas, apresentar novos materiais para expressá-la e contruir a nação com suas matérias primitivas. Para ele, "contra a argúcia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção e a surpresa".¹⁴⁵

Fazer o Brasil aparecer em sua originalidade em relação à Europa, era valorizar os componentes mágicos, numinosos, intensivos e irracionais da existência (o ócio, vida edênica, comunhão fraterna, sociedade dadivosa). Na obra de Oswald de Andrade, seja na Poesia Pau-Brasil de 1924, seja no Manifesto Antropófago de 1928, vai ser traçada uma verdadeira utopia primitivista, uma visão romantizada e europeizada das culturas primitivas brasileiras. Essa visão dionisiaca, paradisiaca do Brasil, remete não apenas ao passado, mas é colocada como uma promessa de futuro, como utopia histórica que fundamenta uma crítica ao olhar e à fala colonizadora, expressos nos textos dos cronistas e viajantes, lidos antropofagicamente pelo autor.¹⁴⁶

A antropofagia se propunha a liberar o espírito nacional da repressão colonial, através da violência exercida sobre as imagens e os textos que nos construíram como colônia tropical e exótica, como povo bárbaro, abrindo margem para a invenção de uma linguagem, capaz de expressar essa nova nação, nascida da libertação de seu espírito.

O Manifesto da Poesia Pau-Brasil afirma uma poética neo-realista aliada a um nacionalismo lírico, numa quase recuperação da pesquisa romântica acerca do "espírito nacional". O Manifesto Antro-

(142) Ver os quadros: Paisagem (1925), Lua (1928), Distância (1928), Antropofagia (1928).

(143) Ver GUINLE, Jorge - Tarsila: Postais do Modernismo, São Paulo, FSP, Folhetim, 16/jan/1983, p. 8, c. 9.

(144) Ver CASTRO, Silvio - Op. Cit., pp. 113 a 116.

(145) Ver ANDRADE, Oswald de - Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: A Utopia Antropofágica, p. 43.

(146) Ver RISÉRIO, Antônio - A Dupla Modernista e as Realidades Brasileiras, São Paulo, Folha de São Paulo, 26/mai/1990, Caderno Letras, p. 7.

pófago, por sua vez, marca uma superação desse nacionalismo lírico para uma ênfase no primitivismo como elemento primordial, positivo, criador, em oposição a um tempo cultural superado.¹⁴⁷

Essa busca do primitivo era a forma de superar o nihilismo, a descrença nascida com a guerra, o vazio simbólico e vital, o mal-estar existencial que emanava da Europa e de suas metrópoles. O próprio empobrecimento da vida humana pelo racionalismo burguês põe, na ordem do dia, essa recuperação de uma lógica primitiva na cultura, a recuperação dos aspectos instintivos, subjetivos, mágicos da existência.¹⁴⁸ Na definição de Cassiano Ricardo, a busca da autenticidade americana, a busca das origens dos países americanos eram a possibilidade de uma nova infância, de um reinício da história, a partir do nosso continente; era a busca de uma civilização que viesse superar a decadente Europa.

No entanto, a visão paradisíaca do Brasil, evocação saudosa do primitivo antes da queda representada pela chegada da civilização, de nítida influência romântica, não encontra guarida em alguns autores modernistas, como em Mário de Andrade. Seu primitivismo é satírico em duas direções: usa o elemento primitivo para criticar a sociedade urbano-industrial, mas, ao mesmo tempo, o próprio elemento primitivo é submetido ao choque crítico de seu encontro com a modernidade.¹⁴⁹

Macunaíma é a transposição estética da busca por um caráter nacional, por uma definição da nacionalidade e, ao mesmo tempo, é o reconhecimento do malogro momentâneo dessa procura. O brasileiro representado por Macunaíma é um homem sem nenhum caráter, filho da indistinação e indistinto em si mesmo. É uma multiplicidade de imagens, idéias, enunciados e imagens folclóricas ou modernas: ele seria a figura que resumiria nossas tendências díspares. Mário toma o folclore, a cultura popular, como o repositório de nosso subconsciente nacional e tenta fazer esse emergir em todo o seu dispare para colocar como tarefa urgente a sua ordenação. Ele expõe todas as forças obscuras que se moviam em nossa alma, em nosso subconsciente e realiza uma "psicanálise da cultura nacional", apelando para nossos "mitos primitivos", nos quais se devia buscar a nossa verdade, a nossa personalidade.¹⁵⁰

Para Mário, o nosso caráter ainda não estava definido, porque não havia sido estabelecida uma tradição cultural que se opusesse à influência estrangeira; que conseguisse impor ao elemento estrangeiro uma reelaboração. Ele define esta tradição como tudo o que se opusesse ao mercado, à produção comercial. O caráter nacional se expressaria no artesanal, no amadorístico, no rural, no popular, no folclórico. A validade folclórica de certas manifestações é sua preocupação constante. Opõe-se, por exemplo, aos sambas, marchas e frevos feitos para carnaval, porque, segundo ele, se voltam para agradar o rádio, o disco, perdendo sua pureza original, primitiva.

Com Mário nasce essa visão nacional-populista em que o popular é sempre visto como o que se opõe ao estrangeiro; é o elemento que deve permanecer puro, por ser o repositório de nosso

(147) Ver ANDRADE, Oswald de - Manifesto Antropófago. In: A Utopia Antropofágica, pp. 47 a 52.

(148) Ver CASTRO, Silvio - Op. Cit., pp. 113 a 116.

(149) Ver KOSSOVITCH, Elisa Angotti - Mário de Andrade, Plural, 2 ed., Campinas, Ed. da UNICAMP, 1990, p. 17.

(150) Ver CAMPOS, Haroldo de - Morfologia de Macunaíma, p. 73 e PACHECO, João - Macunaíma e a Estínge, São Paulo, DESP, 18/mar/1945, p. 6, c. 7.

caráter, de nosso espírito, que não pode ser contaminado pelo comercial, pelo mercado.¹⁵¹

Só na década de trinta, surgem as primeiras vozes críticas em relação à idéia de existência de um caráter nacional, devido, em grande parte, à desmoralização que o nazismo impõe ao termo, quando o liga diretamente à idéia de superioridade de raça e de nação. É nesse momento que o tema do caráter nacional começa a ser substituído pela idéia de personalidade nacional, embora continue tal conceito padecendo dos mesmos defeitos do anterior, ao praticamente naturalizar aspectos, eminentemente, sociais e culturais, como as formas de comportamento e a subjetividade dos indivíduos ou grupos.

Cruz Costa parece ser uma voz isolada ao denunciar a procura do "espírito nacional", dessa "síntese da realidade brasileira" como uma grande abstração. Para ele, antes de fazer de "bandeirantes, senhores de engenho ou jesuítas" os formadores do espírito nacional, deveria-se examinar, cuidadosa e refletidamente, as "múltiplas e pequenas realidades, forçosamente materiais, que envolviam a todos". Para ele era fundamental não se afastar da concretude, do real, mas, ser "terra a terra", prestando atenção às diretrizes que o estudo da história e da sociologia delineavam para nosso país. Ele denuncia o caráter apaziguador e conservador desses discursos, em torno da questão do "caráter nacional", que atuavam "desconhecendo ou envolvendo, o drama de nossas realidades sob o bizarro museu de antiguidades e o pretenso espiritualismo de nossas tradições". Colocando-se ao lado de "um discurso materialista e científico", ele aponta o discurso do "caráter nacional" como um discurso ideológico. Ele traça talvez uma das primeiras críticas marxistas no Brasil à idéia de caráter nacional.¹⁵²

Os modernistas, entre eles Oswald principalmente, embora partam da idéia de caráter nacional, terminam por chegar à constatação de sua não-existência, ou mesmo, a uma visão irônica e satírica desse nosso caráter.

E) Identidade Cultural e Identidade Nacional

A formação discursiva nacional-popular faz emergir como uma preocupação a delimitação de uma identidade nacional. No pensamento moderno, é característico a idéia de que a identidade é um "ser", uma função invisível, central, enquanto suas regiões mais visíveis são periféricas e marcam sua diferença. Ao contrário do naturalismo, em que a identidade das coisas e das pessoas era dada na aparência, para a visão moderna, ela é uma essência que se opõe à diferença, vista como superficial. A identidade é sempre pensada como uma semelhança central e de fundo.¹⁵³

A identidade nacional é também vista a partir da década de vinte, como algo mais profundo do que a simples exterioridade, do que nossa natureza, do que nossas raças, do que nossas paisagens etc.. Busca-se um conjunto de características de fundo, invisíveis; uma "alma" que estivesse acima das nossas diferenças superficiais. O

(151) Ver ANDRADE, Mário de - Música Popular, São Paulo, OESP, 15/mai/1939, p. 4, c. 2.

(152) Ver COSTA, Cruz - O Espiritualismo e Nossas Tradições, São Paulo, OESP, 31/jul/1938, p. 4, c. 2.

(153) Ver FOUCAULT, Michel - As Palavras e as Coisas, pp. 355 e 356.

olhar moderno quer atravessar esta camada de diferenças aparentes para chegar à profundidade de nossa identidade. A multiplicidade se veria, a unidade estaria escondida.¹⁵⁴

A questão da identidade nacional já se colocava, desde o século XIX, com os românticos, quando se buscava estabelecer nossa diferença em relação ao nosso colonizador. No entanto, é com o modernismo que esta questão se desloca para o centro da produção cultural e é pensada como fruto de um processo de libertação da dominação europeia.¹⁵⁵

A identidade nacional é pensada como alteridade em relação ao nosso passado de colonização e como produção de um discurso homogeneizador, uma arte e uma cultura capazes de dissolver as particularidades, as nossas diferenças aparentes, expressando a nossa essência, a nossa semelhança de fundo.¹⁵⁶

Embora seja uma entidade abstrata, a identidade passa a ter existência real, à medida que ela se encarna nestas manifestações culturais e artísticas, em atitudes e valores. Ao contrário do que afirma Renato Ortiz, a identidade, embora seja uma afirmação genérica, que busca ser universal, liga-se a grupos específicos, porque é elaborada a partir da visão e das falas dos diferentes grupos sociais que compõem a nação. Não é apenas o Estado o local e veículo de elaboração da identidade nacional como quer aquele autor, mas ela passa pelos vários indivíduos, grupos e espaços que compõem a nação.¹⁵⁷

À medida que a elaboração da identidade se fundamenta numa interpretação da realidade, feita por sujeitos que atuam como mediadores entre o singular e o universal, que não estão obrigatoriamente a serviço do Estado, à medida que é uma elaboração imagético-discursiva, sujeita ao jogo dos diferentes enfrentamentos que cortam o social, esta elaboração surge também como produto de diferentes visões e falas da sociedade, ela surge polimorfa.¹⁵⁸

A identidade nacional é pensada a partir de uma visão evolucionista e linear da história; ela possuiria uma origem, em algum momento e se desenvolveria progressivamente até alcançar o momento presente. A identidade surge como a cicatriz que cobre a ferida da diferença, que procura fechar as marcas deixadas nos corpos e espaços pelas discontinuidades históricas. Ela surge como essência fixa ou historicamente desenvolvida, quando, na verdade, é fruto de processos ou políticas de identificação presentes, em cada formação discursiva.¹⁵⁹

A identidade surge como efeito da repetição regular de imagens, enunciados, sons, ditos como nacionais. A partir da idéia de nação, vários signos são agenciados como sua representação, preenchendo, dando conteúdo à própria nacionalidade. Essa identidade última a que são remêtidos todos os signos e saberes é, pois, uma multiplicidade e contém múltiplas possibilidades virtuais, que podem ser atualizadas. Não é só a partir da idéia que se constroi uma constelação, mas a constelação de imagens e enunciados é consti-

(154) Ver SCHELLING, Vivian - Op. Cit., p. 103.

(155) Ver ORTIZ, Renato - Cultura Brasileira e Identidade Nacional, pp. 127 a 131.

(156) *Idea*, *Ibidem*.

(157) *Idem*, *Ibidem*, pp. 127 a 131.

(158) Ver DELEUZE, Gilles - Diferença e Repetição, p. 97.

(159) Ver ORLANDI, Eni Pulcinelli - Op. Cit., pp. 227 e seqs.

tutiva da própria idéia de nação. Ela é composta de múltiplas relações: materiais, de poder, diferenciais de sentido, que se atualizam em individualidades. Uma idéia sempre em estado problemático, a que sempre se pode dar uma nova resposta: a identidade da nação não é mais que um problema.¹⁶⁰

Portanto, essa questão da identidade não é apenas repressiva, no sentido de obrigar a todos a se submeter à identidade nacional, mas também positiva, criativa, incitando todos a práticas e discursos de nacionalização, de construção de identidades nacionais.¹⁶¹

O modernismo é, entre outros movimentos culturais, preocupado em resolver a questão da identidade nacional, apoiando-a sobre a questão da cultura. Seria através da cultura que a nação e seu povo poderiam se conhecer e reconhecer; poderiam se ver, se ouvir, se falar, se representar, se construir, se esculpir. Ou seja, a descoberta da identidade passava por sua expressão, através de uma visibilidade e uma dizibilidade nova.

Para alguns modernistas, sob influência do surrealismo, a identidade nacional surgia como um impulso do "eu" profundo da nacionalidade, sendo a arte e a cultura expressão do subconsciente nacional.¹⁶² Para Mário de Andrade, por exemplo, o modernismo buscava consolidar um "espírito nacional", um inconsciente artístico coletivo. As obras de arte deviam expressar uma continuidade nacional, uma tradição que emergia historicamente, pouco a pouco, embora sem conhecimento de si. Após uma fase consciente de construção dessa tradição, como se propunha o modernismo, ela passava a se manifestar inconscientemente em artistas que superariam a fase nacionalista, militante, para se fixar na fase nacional.¹⁶³

Como se pode perceber através dessas colocações de Mário, concernentes ao modernismo, o Brasil não possuía ainda uma identidade cultural por ser desprovido de uma tradição. O trabalho do intelectual, do artista se colocava como o construtor dessa tradição, dessa identidade cultural que equivalia à identidade nacional no discurso modernista. Dai ter o modernismo brasileiro uma diferença fundamental em relação às vanguardas européias; ele não queria romper com uma tradição nacional, mas criá-la, instituí-la. Isso faz emergir, no seio do modernismo, um discurso tradicionalista, preocupado em resgatar o passado, em lê-lo, a partir da temática da cultura nacional, revalorizando aquelas manifestações tidas como precursoras de uma tradição nacional em arte. A crítica opera fazendo uma repartição entre o que serve e o que não serve à tradição nacional.¹⁶⁴

A tensão entre moderno e tradicional atravessa toda a produção modernista e cada autor dá maior ênfase a um ou outro polo. A tradição é inclusive aproximada do pólo nacional da cultura, de sua essência, por ser exatamente esse elemento de permanência, que se

(160) Ver DELEUZE, Gilles - Diferença e Repetição.

(161) Sobre a idéia de positividade ver: ORLANDI, Luis B. - Do enunciado em Foucault à teoria da multiplicidade. In: Foucault Vivo (Italo Ironic - org.), Campinas, Pontes, 1987, pp. 25 e 26.

(162) Ver PAES, José Paulo - Greos e Balanos, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 98 a 114.

(163) Ver COLI, Jorge - Edição Crítica e Comentada de O Mundo Musical de Mário de Andrade, vol. 1, São Paulo, USP, Tese de Doutorado em História, p. XX.

(164) Ver SANTIAGO, Silvano - Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo, São Paulo, Jornal da Tarde, 29/mar/1986, s/p.

transmitiria através de muitas gerações; que serviria como referência para a construção da identidade nacional.

O grande problema que se coloca para os modernistas é que a maior parte de nossa tradição erudita era calcada em padrões europeus, não em padrões nacionais. Daí a "descoberta" da cultura popular, a cultura das "raças idílicas", dos mestiços, como o substrato nacional de nossa cultura e ponto de partida para uma arte nacional.

Em Mário de Andrade, a preocupação com a invenção de uma tradição para o país é permanente. A falta de "unidade psicológica do Brasil", sua alma arlequinal preocupava-o. Seu projeto é o de unir esses fragmentos, dotar o Brasil de uma só alma, nascida da fusão do elemento tradicional com o elemento moderno. O modernismo seria uma fase primitiva da construção da alma nacional, da superação de nossa multiplicidade interna.¹⁶⁵ Esse seu projeto orientará sua atuação junto ao Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, quando empreende pesquisas sobre a cultura popular em todo o país. Sua percepção da necessidade de elevação do elemento cultural popular pelo seu contato com o elemento erudito, moderno, antecipa a visão que irá presidir, por exemplo, o Centro Popular de Cultura da UNE.

Em Macunaíma, Mário exercita essa sua visão construtivista da cultura brasileira, ao montar um texto com fragmentos de outros textos, encaixando-os, cortando-os, rearticulando-os, em torno de uma estrutura de base, seguindo de forma inventiva as normas de criação do texto folclórico, transmutando-o em texto erudito.¹⁶⁶

Ele se inscreve na busca por uma tradição, por uma memória coletiva do povo brasileiro, que pudesse servir de base para a descoberta de formas e matérias de expressão, capazes de representar ou gestar a identidade da nação. Para Mário, a nacionalização da literatura e da arte passava pela capacidade do artista individual de subsumir-se na criatividade coletiva do povo, apropriar-se de seus códigos culturais e recriá-los de forma personalíssima. A entidade coletiva era esse texto coletivo, fornecido pela cultura popular e nela devia ser buscada nossa unidade psicológica.¹⁶⁷

Ele conclui pela não-existência, no país, dessa entidade psíquica permanente que se manifestasse nos costumes, na língua, na história. Essa falta de caráter se devia ao fato de não termos, nem cultura, nem civilização próprias. Macunaíma seria expressão desta nossa falta de caráter. Figura que se debate entre o herói tradicional e o herói moderno, não se constituindo num símbolo do brasileiro como quer Ancona Lopez, mas, numa alegoria de nossa falta de identidade.¹⁶⁸

Já o herói oswaldiano, João Miramar, embora também buscasse uma identidade, descobre os novos princípios da mobilidade, da liberdade do mundo moderno. Percebe ter o homem moderno uma identidade, construída com as melhores palavras alheias e com os suspiros dos viciados dos outros. O homem é aí fruto de experiências nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas. Só a memória permite o encontro

(165) Ver SCHELLING, Vivian - Op. Cit., pp. 201 e segs.

(166) Ver CAMPOS, Haroldo de - Morfologia de Macunaíma.

(167) *Idea*, *Ibidem*.

(168) Ver LOPEZ, Telê Ancona - Prefácio. In: Macunaíma: À Margem e o Texto. São Paulo, Hucitec/Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974, p. 91 e BERRIEL, Carlos Eduardo O. - A Viara Enganosa, São Paulo, Revista Ensaio nº 17/18, s/d, p. 210.

momentâneo desse homem consigo mesmo; o homem moderno é uma grande metáfora, é um viajante em busca de si mesmo. Oswald, em sua viagem miramariana, longe de propor uma identidade fixa para a nação, a percebe como uma grande viagem de reconstrução do percurso da colonização: uma identidade a deriva.¹⁶⁹

A pintura de Tarsila do Amaral, notadamente nas fases Pau-Brasil e Antropofágica, também se alimenta desta tensão entre uma identidade moderna e tradicional para o país e do encontro de formas de expressão mais modernas com os conteúdos tradicionais, "primitivos" do país. A identidade do país surge como produto desta tensão que a antropofagia aprofunda, justapondo imagens sem resolvê-las numa síntese. As imagens coloniais de Minas, as cores caipiras, as frutas e plantas tropicais, os caboclos e os negros, as cidadezinhas do interior vão ser lidos com um olhar moderno; vão ser submetidos a uma reelaboração expressionista, cubista ou surrealista. Trata-se de atualizar a imagem do país, de gestar uma visibilidade que incorporasse o dado moderno ao lado do tradicional, do popular.¹⁷⁰

Locomotivas ao lado de bichos nacionais, geometrizando a atmosfera; o Brasil, verdura no azul klaxon cortada sobre a poeira vermelha. Em seus quadros, arranha-céus, fordes e viadutos convivem com cheiro de café, num silêncio emoldurado.¹⁷¹

Em "Paisagem", por exemplo, Tarsila ressalta o arredondado das formas da natureza, em contraste com as linhas retas dos artefatos modernos como a ponte, as casas, o muro, as roupas e até um mamoeiro de frutos bojudos e ovalados, ao lado de um poste de ferro, todo construído em linha reta.

O modernismo vai procurar pois, romper com a visibilidade e a dizibilidade do país, com sua identidade, gestada no século anterior, que excluía o dado popular, que excluía o negro e o mestiço; que incorporava o índio, europeizando-o. Nacional e popular tornam-se sinônimos, assim como popular e tradicional, cultura e identidade nacional.¹⁷²

Mas, como todo discurso identitário, o discurso modernista nega a palavra àquele de quem fala, não permite singularizações, fala e vê a "cultura popular" sem que esta tenha a sua própria voz. Ao contrário, é em sua cooptação, é tomando o lugar de sujeito desta cultura que o artista modernista atribui a ela um sentido: o de ser o solo de gestação da nação. Quase sempre as verdadeiras manifestações populares são vistas com maus olhos, com desconfiança. O intelectual é responsável por organizar o campo cultural, ordenar e tradicionalizar o dado popular, assim como modernizá-lo. Não há leitura da nação que não passe por ele, bem como toda a sua "cultura".¹⁷³

Os códigos populares deviam ser conhecidos pelos intelectuais que seriam capazes de generalizá-los. Só a cultura erudita seria capaz de universalização, de nacionalização, por isso o dado regio-

(169) Ver HELENA, Lúcia - Totens e Tabus na Modernidade Brasileira, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro; Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1985, pp. 86 e 87.

(170) Ver MILLIET, Sérgio - Artistas de Nossa Terra: Tarsila, São Paulo, DESP, 17/jun/1943, p. 4, c. 8.

(171) Trecho construído com versos de : ANDRADE, Oswald de - Roteiro das Minas. In: Poesia Pau-Brasil, p. 127.

(172) Ver SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel - Música. In: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira (Apresentação de Adauto Novaes), São Paulo, Brasiliense, 1982, pp. 9 a 12.

(173) Ver NUNES, Benedito - A Antropofagia ao Alcanse de Todos. In: A Utopia Antropofágica (Oswald de Andrade), pp. 13 e 14.

nal e desprezado como dado ultrapassado.¹⁷⁴

Procurar o ser coletivo do Brasil significava a fusão não só de suas várias temporalidades, como também de seus vários espaços culturais; significava fundir campo e cidade, Norte e Sul, litoral e sertão, ontem e hoje, criando para isso uma nova linguagem e, se necessário, uma nova língua para a nossa cultura e sua expressão.

F) Língua e Linguagem Nacional

Uma das preocupações dos modernistas foi a de construir novas formas de dizer a nação. Essa pesquisa, no campo da linguagem, se impunha pelas próprias modificações tecnológicas, no conjunto dos meios de produção, comunicação e informação trazidas pela modernidade, que universalizou os fluxos culturais, que colocou à disposição de qualquer "nação" os meios de produção e expressão mais modernos, e que fez entrar em crise a sensibilidade tradicional e lírica. A emergência da relatividade, como paradigma para se pensar a realidade da natureza e da sociedade, sujeitas às influências descontínuas, psicológicas, econômicas, faz ruir as fórmulas naturalistas, parnasianas, realistas. O apego à forma, ao "mito do bem dizer", à "retórica patrioteira", baloia e roçagante, devia ser substituído por uma linguagem móvel, maleável, flexível.¹⁷⁵

Como diz Milliet, "os modernistas buscam uma linguagem adaptada à sua função expressiva primordial", ao pensamento inquieto, instável, dinâmico do novo século, para o qual não servia a velha e surrada indumentária da prosa antiga. Nessa época em que se dançava fox, em que se cantavam sambas, em que os ruídos bucólicos da floresta eram substituídos pelo silvo das locomotivas e o ronco dos motores aéreos, não se podia continuar a escrever em ritmo de minuetto.¹⁷⁶

Essa busca de uma nova linguagem se orientava também em torno da questão da nação. A emergência da formação discursiva nacional-popular foi possível graças a essa busca de novas formas de expressar, de conhecer, de interpretar, de saber o país. A nação é a referência espacial para essa pesquisa. A nação brasileira é a referência para toda a criação de linguagens. Linguagem e nação se equivalem, passam a ser pensadas numa relação criativa e crítica. Os manifestos oswaldianos, por exemplo, destacam-se como pesquisa de linguagem para a elaboração crítica de um texto para a nação, em dia com as formas de expressão das vanguardas internacionais.¹⁷⁷

Para o modernismo, tratava-se de submeter os conteúdos, os temas, as matérias de expressão nacionais a essas formas modernas de expressão universais. Por outro lado, a busca de uma linguagem nacional colocava a necessidade de se integrar as formas marginalizadas de falar, cotidianas, regionais, dos grupos e raças oprimidas, como o tupi e o bantu, à língua nacional. A linguagem oral é vista como uma experiência cotidiana "reveladora da nacionalidade". No falar popular, devia-se buscar o direito ao erro, ponto fundamen-

(174) Ver CAMPOS, Haroldo de - Uma Poética da Radicalidade. In: Poesia Pau-Brasil (Oswald de Andrade), p. 10.

(175) *Idea*, *Ibidem*.

(176) Ver MILLIET, Sérgio - Cavaquinho e Saxofone, São Paulo, OESP, 22/dez/1940, p. 4, c. 7.

(177) Ver ANDRADE, Oswald de - Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: A Utopia Antropofágica, p. 41.

tal para quebrar os antigos códigos de dizibilidade. O erro era a afirmação de nossa diferença cultural. Uma linguagem que fosse capaz de expressar o sentimento, a sinceridade, a verdade total e sintética da nação.¹⁷⁸

A emergência da nação, como um objeto a ser resignificado, instaura a necessidade de construção de um novo texto para o país, a qual passava pela incorporação dos elementos populares e folclóricos, produzindo uma dizibilidade e legibilidade do país menos excludentes que as anteriores e pela destruição da escritura tradicional, questionando suas normas. A unidade nacional requeria que todos tivessem as mesmas possibilidades de expressão, a partir de padrões modernos de linguagem artística e cultural.¹⁷⁹

Os modernistas são acusados por vários "guardiões da língua" de "farolistas", visto que a pretexto de criarem uma literatura brasileira, estariam trazendo para a língua todos os plebeísmos em uso nas diversas regiões do país; todos os erros gramaticais, confundindo, segundo eles, a adoção do assunto nacional com o uso da forma bárbara, com o rompimento com a civilização.¹⁸⁰

A linguagem é vista pelos modernistas como um meio fundamental para que o país tomasse consciência de si. Eles aproximam linguagem e verdade, pensando-a como veículo de expressão de uma essência, de uma identidade nacional. A linguagem é pensada como documento de uma dada realidade e, por isso, não podia ser artificial, presa às normas. Ela teria que ser livre e criativa, preocupada com a expressão da "alma" nacional. Por ser um processo lógico por excelência, a palavra, tomada como coisa precisa, social e despojada, traduziria a nação em termos sintéticos, reduzindo-a ao essencial. Ela poria ordem nesse caos.

A preocupação modernista com uma linguagem expressiva da nação se volta também para a própria questão da língua nacional, para como elaborar uma língua descolonizada, visto que a língua do colonizador é nosso código. Essa questão preocupa, principalmente, Mário e Oswald de Andrade.

Já em *Macunaíma*, Mário esboça o que seria uma língua nacional, formada pela incorporação dos diferentes falares regionais e populares e pela inclusão de palavras de origem indígena e negra ao idioma, até escrevendo-se alguns vocábulos como se falava cotidianamente. Sua forma de escrever é duramente criticada por Manuel Bandeira, que considera um projeto malogrado a tentativa de estilização culta do falar popular e a generalização do "falar caipira paulista" como língua nacional.¹⁸¹

A construção de uma língua nacional pressupunha o apagamento das formas regionais de falar, a purificação, a correção, a organização da língua. Mário propõe ao modernismo ser este movimento

(178) Ver ANDRADE, Oswald de - *Ibidem*, p. 42 e SCHELLING, Vivian - *Op. Cit.*, pp. 169 e segs.

(179) "O sol é usado como imagem que remete à tropicalidade do país, ao fato de ter um espaço diferente do europeu. Ele seria o principal engenheiro de nossas próprias luzes e de nossa modernidade; de nossas sensações desvairadas. O modernismo seria esta estética tropical, capaz de captar as paisagens nacionais, como a da Paulicéia, passagem do Equador". ANDRADE, Mário de - *Losango Cáqui*. In: *Poesias Completas*, p. 104; ANDRADE, Oswald de - *Primeiro Caderno do Aluno de Poesias Oswald de Andrade* (Prefácio de Raul Antelo), São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1991, pp. 7 a 15 e CASTRO, Silvio - *Op. Cit.*, p. 134.

(180) Ver FUSCO, Rogério - *Açougue*, São Paulo, Revista de Antropofagia nº 4, ago/1928, p. 2 e SOUZA, Gilda de Mello - *O Lustre*, São Paulo, OESP, 14/jun/1946, p. 10, c. 5.

(181) Ver CAMPOS, Haroldo de - *Morfologia Macunaíma*, pp. 264 e segs. e SCHELLING, Vivian - *Op. Cit.*, pp. 73 e segs.

capaz de gestar uma língua oficial para o país, jogando para a margem tanto as formas de falar acadêmica, erudita, europeizada quanto aquelas de cunho regional.¹⁸²

O problema da língua nacional, levantado pelos modernistas, vai se tornar, na década de trinta, uma questão candente. Definir e normatizar a língua passa a ser uma preocupação em torno da qual fundam-se saberes, instituições e realizam-se debates acalorados. O "discurso científico" colocava a constatação de uma língua oficial como pré-requisito básico para se construir a nação. Ele elaborava uma imagem abstrata da língua, um modelo muito distante daquele praticado pela população. Pensar a nação e o seu sujeito requeria elaborar uma gramática própria, disciplinando a língua através de normas universais. Padronizar o código linguístico permitia, mais facilmente, estabelecer uma identidade linguística e, ao mesmo tempo, delimitar as formas de expressão que podiam ser utilizadas pelo cidadão. Fechar a nação como construção imagético-discursiva passava pelo fechamento das possibilidades de variação no campo da língua.¹⁸³

Bruno Ferraz, em artigo que discute a padronização da língua, destaca o caráter autoritário desta decisão e a ligação com o contexto histórico em que ela é proposta: "É a moda que nos veste a feição de tipos invariantes; são as estradas e os veículos que padronizam as nossas viagens; é a mecanização do trabalho que esquematiza os gestos do trabalhador, é a burocratização crescente de todas as atividades que estandardiza nossas vidas; são as casas de apartamento que modelam a nossa existência; são os jornais e as revistas que aperfeiçoam os modelos de nossa opinião; são os partidos políticos que as confirmam, as concretizam e organizam; é o rádio que ditatorialmente padroniza a música e o gosto; são as escolas e a educação que nos amoldam a tipos gerais"¹⁸⁴ Ele denuncia a política de padronização como uma estratégia de controle, de formação de identidades repetitivas e conhecidas, de subjetividades serializadas.

Essa questão da língua dá margem ao surgimento de, pelo menos, três posições no campo dos discursos: para alguns, como Alexandre Barbosa, a língua nacional não existia, apenas existia um dialeto local, uma forma relaxada e errônea de se falar o português. A volta ao português clássico e sua adoção como língua oficial apresentava-se como a solução. Para os modernistas, entre eles Oswald de Andrade e Álvaro Machado, a língua nacional estava em formação, era uma língua viva que abarcava todas as variações do português, faladas cotidianamente; era no falar "inculto", ou seja, livre dos dogmas acadêmicos que estava a nossa verdadeira língua. Para um terceiro grupo, encabeçado por Graco Silveira, já existia uma língua brasileira, porque esta se diferenciava do português não apenas superficialmente, mas na própria sintaxe, morfologia, pronúncia e sinonímia. Não se tratava de um dialeto, como queria o primeiro grupo, por ser uma língua culta, em que a diferença ia até ao grão da frase.¹⁸⁵

(182) Ver ORLANDI, Eni Pulcinelli - Op. Cit., pp. 157 a 161.

(183) Ver N/a - A Língua Falada no Brasil, São Paulo, OESP, 29/out/1935, p. 1, c. 8; ORLANDI, Eni Pulcinelli - Op. Cit., pp. 157 a 161. Sobre a relação entre identidade e linguagem ver: ORLANDI, Luis B. - Op. Cit., pp. 15 e 16.

(184) Ver FERRAZ, Bruno - Língua Padrão, São Paulo, OESP, 11/ago/1937, p. 4, c. 1.

(185) Ver BARBOSA, Alexandre - A Língua Falada no Brasil, São Paulo, OESP, 29/out/1935, p. 2, c. 8; ANDRADE, Oswald

Mário de Andrade, a frente do Departamento Municipal de Cultura, promove, em 1937, o Congresso da Língua Nacional Cantada que objetivava "a organização consciente de seus processos essenciais de se manifestar", já que "faz parte da cultura de uma nacionalidade ter uma linguagem". O Brasil devia ter "um só jeito de falar" através do conhecimento, do estabelecimento e tradicionalização de suas manifestações filológicas e artísticas. No Congresso, discutiu-se, principalmente, a necessidade de se pôr fim às variações regionais da língua, substituindo-as pela adoção de uma língua padrão a ser buscada nas formas de dizer.¹⁸⁶

Nesse Congresso é que se fala, pela primeira vez, com insistência num falar nordestino, em oposição aos falares gaúcho, paulista, carioca etc.. O falar carioca inclusive é escolhido, no final do Congresso, como o modo de falar a ser generalizado para todo o país, já que seria a forma mais "elegante e mais essencialmente urbana" (discute-se se é a mais civilizada ou não). Manuel Bandeira, ao expor sobre o falar nordestino, definindo-o pela pronúncia musicalizada e aberta das vogais, terminando por citar tantas exceções que põe por terra a pretendida identidade regional da língua.¹⁸⁷

No restante da década, o debate continua, sendo trazidos para o país os estudos de glotologia, saber que buscava os parentes linguísticos ou a língua comum original. Ele se propunha a escavar arqueologicamente, a língua, até encontrar uma camada não desvirtuada. Osvaldo Mariano, na defesa da existência de uma língua nacional buscará mais uma vez, na adaptação ao meio e à raça, a explicação para a existência dessa língua brasileira. Já Menotti del Picchia achava que esta língua ainda não existia, mas estava em formação, à medida que nos distanciávamos, não apenas materialmente, mas historicamente de Portugal. Cyro T. de Pádua, defendendo a existência de um dialeto brasileiro, considerava a língua como um dos principais distintivos do caráter nacional, porque era através das palavras, do verbo que se manifestava o homem, o povo com suas idéias e seus costumes. Este representante do saber glotológico colocava a prosódia e a pronúncia como os elementos de diferenciação desse dialeto. Já Affonso d'E. Taunay discordava da existência de um dialeto nacional, porque, segundo ele, falávamos com a mesma sintaxe portuguesa, o que existia eram apenas os "modismos estaduais abundantíssimos".¹⁸⁸

Vê-se, pois, que, em quase todas as questões em torno das quais se debatem os discursos nacionalistas, os regionalismos afloram como um problema a ser superado. Seja na questão da criação de uma raça nacional; na definição de um tipo nacional, de uma cultura nacional; na construção de um caráter para o país, na questão de desobrir nosso espírito, nossa identidade e mesmo na questão da elaboração de uma língua e de uma linguagem de cunho

de - Sobre o Romance. In: Ponta de Lança, p. 58; MACHADO, Alcântara - Brás, Bexiga e Barra Funda. In: Novelas Paulistas. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971, p. 45; SILVEIRA, Graco - A Língua do Brasil, São Paulo, OESP, 27/nov/1936, p. 9.

(186) Ver ANDRADE, Mário de - A Língua Nacional, São Paulo, OESP, 1/jun/1937, p. 3, c. 6.

(187) N/a - Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, São Paulo, OESP, 9/jul/1937, p. 11, c. 5.

(188) Ver MARIANO, Osvaldo - A Língua Brasileira, São Paulo, Revista Planalto nº 1, 15/mar/1941, pp. 12 e 13; PADUA, Cyro T. de - O Dialeto Brasileiro, São Paulo, OESP, 4/dez/1940, p. 4, c. 7; TAUNAY, Afonso d'E. - A Questão da Língua Brasileira, São Paulo, OESP, 12/mar/1941, p. 9, c. 4.

nacional; os embates regionais, os entraves representados pelos regionalismos se colocavam. Ao se tematizar a nação, emergem as regiões, que se colocam como pontos de vista discrepantes, na luta em torno das problemáticas constitutivas dessa formação discursiva. Ao levantar a questão da nação, o dispositivo das nacionalidades permite o surgimento da questão das regiões. O nacionalismo tem como corolário o regionalismo.

5) A PALETA DO REGIONAL

A) O Olhar Regionalista

Assistimos, na década de vinte, à emergência de um novo regionalismo, não mais aquele difuso e provinciano do século XIX e início do século XX. Mas, um regionalismo que reflete as diferentes formas de se perceber e representar o espaço nas diversas áreas do país. Com mudanças substanciais no campo econômico e técnico, como a industrialização, a urbanização, a imigração em massa, o fim da escravidão, o Centro-Sul, notadamente São Paulo, vai se tornando uma área bastante diferenciada do restante do país. Somem-se a isso as novas formas de sensibilidade artística e cultural; os novos códigos de sociabilidade que se desenvolvem aí mais intensamente; as novas concepções acerca da sociedade, da modernização e da modernidade.

No antigo Norte, é um período de crise acentuada, com mudanças também substanciais que advêm do processo de aprofundamento de sua dependência econômica, de sua submissão política, em relação às outras áreas do país; do seu problema de adoção de uma tecnologia mais avançada e de assegurar mão-de-obra suficiente para suas atividades. A resistência maior de padrões mais tradicionais de sensibilidade e sociabilidade diferenciam a maneira de ver, de dizer e de pensar a questão da nação, quando esta se coloca com força após a Primeira Guerra.

Para visualizar a nação em toda a sua complexidade, os vários discursos, tanto no Norte quanto no Sul, partem para a análise do próprio espaço de onde são emitidos. Buscam nas partes a compreensão do todo, já que se vê a nação como um organismo composto por diversas partes, que deviam ser individualizadas, identificadas. A busca da nação leva à descoberta da região com um novo perfil. Os diferentes saberes, seja no campo da arte ou da ciência, são mobilizados, no sentido de compreender a nação, a partir de um jogo de olhar que perscruta, permanentemente, as outras áreas e volta-se para si próprio, para calcular a distância, a diferença e para buscar as formas de apagar estas descontinuidades que bloqueiam a emergência da síntese nacional. Cada discurso regional terá um diagnóstico das causas e das soluções para as distâncias encontradas entre as diferentes áreas do país.¹⁸⁹

O antigo regionalismo considerava as diferenças, entre os espaços do país, como um reflexo imediato da natureza, do meio e da raça. As variações de clima, de vegetação, de composição racial da população explicavam as diferenças de costumes, hábitos, práticas

(189) Sobre a relação entre olhar e poder ver: FOUCAULT, Michel - Microfísica do Poder, pp. 209 e segs.

sociais e políticas. Explicavam a psicologia, enfim, dos diferentes tipos regionais.

As grandes distâncias, a deficiência nos meios de transporte e comunicação, o baixo índice de migrações internas entre Norte e Sul, tornavam estes espaços completamente desconhecidos entre si, verdadeiros mundos separados e diferentes que se olhavam com o mesmo olhar do estranhamento, com que nos olhavam da Europa.

O nacionalismo vai acentuar, na década de vinte, as práticas que visavam ao conhecimento do país, de suas particularidades regionais. Cogita-se, nesse momento, da publicação até de uma Enciclopédia Brasileira que reunisse informações acerca de nossas diversas realidades como ponto de partida para se pensar uma política de nacionalização, de unificação, de superação dessas distâncias que impediam a emergência da nação. Os regionalismos são sempre pensados como um entrave a esse processo, embora só se acentue, à medida que a constituição da nação não era um processo neutro, mas um processo politicamente orientado, que significava a hegemonia de uns espaços sobre outros.¹⁹⁰

Torna-se comum a visita de "especialistas e curiosos" a outras áreas do país. Como a centralização do poder, no Rio de Janeiro, obrigava a vinda dos políticos dos Estados do Norte, pelo menos para essa cidade, o desconhecimento do restante do país era mais acentuado entre as populações dos Estados do Sul, que, em sua maioria, apenas ouviam falar do Norte pela imprensa, sobretudo daquilo que os discursos de seus representantes, no Parlamento, diziam e faziam ver através da imprensa.

O próprio desenvolvimento da imprensa e a curiosidade nacionalista de se conhecer realmente o país fazem com que os jornais encham-se de notas de viagem a uma ou outra área do país, desde a década de vinte até a década de quarenta. Estas notas são redigidas com aquele olhar de "estranhamento" de que falávamos acima. O que chama atenção é exatamente os costumes "bizarros e simpáticos" do Norte ou "estrangeiros e arrrivistas" do Sul. Estes relatos fundam uma tradição, que se mantém no contato entre as regiões do país. Tradição esta que é tomar o espaço de onde se fala como ponto de referência, como centro do país. Tomar seus "costumes" como os costumes nacionais, os normais, os comuns e tomar os costumes das outras áreas como regionais, exóticos, estranhos, estrangeiros. São Paulo, Rio ou Recife se colocam como centro distribuidor de sentido a nível nacional. As "diferenças" e "bizarrias" das outras áreas são marcadas com o rótulo do atraso, do arcaico, da imitação e da falta de raiz.¹⁹¹

Esses relatos, esse discurso do estranhamento funcionam também no sentido de criar uma identidade para a região de quem fala, em oposição, em contraste à área de que se fala. Inventa-se o paulista ou o nordestino, por exemplo, atentando para as diferenças entre o espaço do sujeito do discurso e o que ele está visitando, ao qual, quase sempre, se impõe uma imagem e um texto homogêneo, não atentando para suas diferenças internas. Muitas vezes o que se descreve são aspectos, costumes encontrados em um Estado ou uma área que são apresentados e descritos como "costumes do Norte ou do

(190) Ver M/a - A Enciclopédia Brasileira, São Paulo, OESP, 2/ago/1936, p. 4, c. 3.

(191) Ver, por exemplo, BARROS, Paulo de Moraes - Ingressões do Nordeste, São Paulo, OESP, 15/ago/1923, p. 2, c. 2; VERDE, José Lima - Ingressões de São Paulo, São Paulo, OESP, 14/jan/1925, p. 3, c. 4.

Nordeste" ou "costumes de São Paulo". Veja-se, por exemplo, esta nota de viagem de um articulista do jornal "O Estado de São Paulo" ao "Nordeste":

"...além sabíamos por leitura sobre a terra do sofrimento, que tem prados só de urzes, tem montanhas de pennascos, habitações só de colmos, céu que nunca se encobre...chão que nunca recebe orvalho, rios que não têm água. O Nordeste brasileiro só foi divulgado com tal designação após a última calamidade que assolou em 1919, determinando a fase decisiva das grandes obras contra as secas. ...quando levas de esqueléticos retirantes vieram curtir saudades infundas na operosidade do generoso seio sulino, quem sabe se ainda em dúvida, entre a miséria de lá e a abundância daqui..."¹⁹²

O autor vai, ao mesmo tempo, reafirmando uma imagem que já possuía do Nordeste, através de leituras anteriores e, em contraponto, construindo uma imagem para o Sul. Ele chama atenção para a própria mudança de designação que aquele espaço havia sofrido e insiste em qualificá-lo depreciativamente. Existe, neste mesmo momento, outra leitura do Nordeste, a que o vê como um paraíso tropical, próprio para férias de turistas do Sul, imagem hoje muito explorada pelas agências de turismo do próprio Nordeste.¹⁹³

A Bahia, principalmente, desperta enorme curiosidade neste momento. Identificada como Estado do Norte, mas que, durante muito tempo, resistiu a ser incorporado ao Nordeste, vai servir, no entanto, de ponto de partida para inúmeras generalizações imagético-discursivas em torno da região. Sendo o local onde se centralizou o esforço de colonização, nos primeiros séculos, e repositório de muitos monumentos de nosso passado colonial, ela começa a ser visitada, quase que de forma religiosa, pelos que buscam o berço, as raízes de nossa nacionalidade. O baiano é sempre caracterizado como um povo "típico", diferente, principalmente na cor, que parecia fazer estremecer a sensibilidade de intelectuais como Amadeu Amaral que o descreve como tendo um "jeito risonho e chocarreira palrice, aqueles modos de falar extremados de denguiço e repêlões de familiaridade rasgadas e derretimentos dulçorosos".¹⁹⁴ Estes intelectuais tomam o baiano como exemplo de brasilidade e fazem da baianidade nossa marca e nossos males.

Encantados com a superioridade dos imigrantes e tendo uma visão depreciativa do nacional, intelectuais como Oliveira Vianna e Dionísio Cerqueira vêem, no nordestino e no baiano especialmente, o próprio exemplo de degeneração racial, seja do ponto de vista físico ou intelectual. Eles consideram a miséria como consequência do encontro entre um habitat desfavorável e uma raça, fruto do "cruzamento de indivíduos de raças extremas e da submestiçagem". Comparando a situação econômica de São Paulo com a dos Estados do Norte do país, eles atribuem ao maior eugenismo da raça "paulista", à sua superioridade como meio e como povo a ascendência econômica e política no seio da nação. A superioridade de São Paulo era natural e não historicamente construída. O Nordeste era inferior, por sua própria natureza, sendo o "bairrismo paulista" uma lenda.¹⁹⁵

(192) BARROS, Paulo de Moraes - Impressões do Nordeste, São Paulo, DESP, 10/ago/1923, p. 3, c. 8.

(193) *Ibidem*, *Ibidem*.

(194) Ver AMARAL, Amadeu - Dois Semanas na Bahia, São Paulo, DESP, 27/jul/1923, p. 4, c. 4.

(195) Ver VIANNA, Oliveira - Impressões de São Paulo, São Paulo, DESP, 17/fev/1924, p. 6, c. 6; CERQUEIRA, Dionísio

Estas notas de viagem mostram como o pensamento naturalista continuava povoando muitas mentes e como as mudanças representadas pelo modernismo ainda não haviam se generalizado.

Paulo de Moraes Barros, jornalista de O Estado de São Paulo, enviado a uma visita a Joazeiro, considera a inferioridade racial dos nordestinos, como responsável pelo aparecimento dos "fanáticos boçais que se disseminavam por toda parte na região" e pelas "turbas que os assediavam, homens e mulheres de aspectos alucinados, olhos esbugalhados, com os braços estendidos, atirando-se por terra, tentando tocar a barra da batina do beato", como também pela "violência dos bandidos facinorosos". Como podia tal povo ser a base de construção de uma nação?, era o que se questionava.¹⁹⁶

Logo após esta série de artigos intitulados "Impressões do Nordeste", o mesmo jornal inicia outra série intitulada "Impressões de São Paulo", com o nítido objetivo de construir uma imagem para São Paulo, em contraposição às descrições do Nordeste e da Bahia feitas por Paulo Moraes e Amadeu Amaral. A estratégia era demonstrar a superioridade de São Paulo e de sua população, formada por elementos europeus. Nestes artigos, São Paulo aparece como um espaço vazio que teria sido preenchido por populações européias. Assim, a escravidão e os negros parecem não ter aí existido; os índios e os mestiços menos ainda. São Paulo e todos os paulistas seriam europeus: "Eles chegaram do Atlântico, radicaram-se na terra fértil, fizeram o seu engrandecimento e muitos, a própria abastança". Mesmo os velhos paulistas que somariam no máximo 30% da população, descendentes das grandes famílias do I e II séculos, "foram sempre uma raça exuberantemente fértil em tipos moral e fisicamente eugênicos", o que os distinguia de outros grupos nacionais.¹⁹⁷

O regionalismo paulista se configura, pois, como um "regionalismo de superioridade", que se sustenta no desprezo pelos outros nacionais e no orgulho de sua ascendência européia e branca. São Paulo seria, para este discurso regionalista, o berço de uma nação "civilizada, progressista e desenvolvimentista".¹⁹⁸ As mudanças urbanas que estavam ocorrendo na cidade de São Paulo, com a "destruição do quadro medievo, representado pela Igreja do Carmo, pelo Pique, pela rua da Santa Casa" e a emergência da "Paulicéia" "americanizada e fulgurante, mais de acordo com a sementeira metálica do Braz" são símbolos da modernidade, da civilização que São Paulo estaria em condição de generalizar para todo o país. O Nordeste emerge como um "grande espaço medieval" a ser superado pelos "influxos modernizantes, partidos de São Paulo". O fenômeno urbano, a modernização de cidades do Nordeste, como ocorria em Recife, neste momento, são desconhecidos, porque o próprio discurso regionalista nordestino o mostra como uma grande região rural, devastada pelas calamidades, configurando seu "regionalismo de inferioridade".¹⁹⁹

A curiosidade em torno desse Nordeste que era inventado

- Impressões de São Paulo, São Paulo, OESP, 17/fev/1924, p. 6, c. 6.

(196) Ver BARROS, Paulo de Moraes - Impressões do Nordeste, São Paulo, OESP, 16/ago/1923, p. 3, c. 4.

(197) Ver VERDE, João Lima - Impressões de São Paulo, São Paulo, OESP, 14/jan/1925, p. 3, c. 4; VIANNA, Oliveira - Impressões de São Paulo, São Paulo, OESP, 17/fev/1924, p. 6, c. 6; CERQUEIRA, Dionísio - Impressões de São Paulo, São Paulo, OESP, 28/out/1923, p. 4, c. 3.

(198) N/a - A Colonização Nacional em São Paulo, São Paulo, OESP, 15/out/1924, p. 4, c. 1.

(199) Ver N/a - São Paulo que Desaparece, São Paulo, OESP, 12/mar/1927, p. 4, c. 1; LAMARTINE, Juvenal - Discurso na Câmara dos Deputados, Sessão de 8/jul/1920; Anais da Câmara dos Deputados, 1920, p. 83.

neste momento, como o "Outro" de São Paulo, pode ser confirmado pelo sucesso do espetáculo de Cornélio Pires, apresentado no Teatro Fênix em 1926, que se chamava: "Brasil Pitoresco - Viagem de Cornélio Pires ao Norte do Brasil", feito para que o público risse das "coisas pitorescas, exóticas, esquisitas, ridículas, dos irmãos do Norte". Descobre-se o nordestino como um bom tipo para espetáculos de humor.²⁰⁰

é fundamental perceber, nessas narrativas de viagem, a tensão que se estabelece entre o arquivo de imagens e enunciados com o qual o turista chega a região - fruto, em grande parte, do próprio discurso regionalista nordestino - e o que vai encontrando pela frente, que nem sempre atende às suas expectativas e à visão que tinha da terra. As narrativas parecem, às vezes, sem sentido tal a contradição que se estabelece no discurso, entre o visto e o previsto. Viajando pelo Nordeste, já na década de quarenta, a articulista de O Estado de São Paulo, Chiquinha Rodrigues afirma, por exemplo: " Nas regiões do Nordeste, interessante verdade! (veja a admiração) estão as terras onde há mais chuva no Brasil. O que ocasiona as secas, dizem os técnicos e maldizem os leigos, é a má distribuição das chuvas", no entanto, logo em seguida, ela lança mão da cristalizada imagem do deserto para se referir ao Nordeste: "Oásis desse deserto merece tamanha deferência". E continua: "Vamos desvendar os mistérios destas plagas singulares, onde um mundo de luz resplandece ao nosso olhar, onde o clima é ardente e quente ou temperado e doce".²⁰¹

As contradições vão se acumulando e, à medida que a viagem prossegue, pergunta pela vegetação enfezada, pelas flores cor de sangue das palmatórias e dos cactos? É notório como ela procura uma página de Euclides da Cunha, nos lugares por onde passa. Podemos flagrar frases inteiras de Os Sertões em sua descrição da paisagem: "O tapete de cordas duras e agressivas impedia que seja real o contato entre a criatura e a terra" ou "Como senhora em sua crueldade surge, em lugares destacados a Cabeça de Frade que abrolha a flor da caatinga, em pontos esverdeados, em atitudes agressivas. Tudo nele queima, fere e penetra em nossa mão", mas "às primeiras chuvas, tudo se transforma; são as mil flores, a variedade de pássaros e borboletas..."²⁰² Um Nordeste, pois, cheio de contrastes e confrontos euclidianos.

Esse texto deixa claro que o que se diz da região não é o reflexo do que se vê na e como "região". Os dois regimes de enunciação possuem uma independência, as palavras e as coisas são independentes; a região se institui, paulatinamente, através de práticas e discursos, imagens e textos que podem ter, ou não, relação entre si, um não representa o outro. A verdade sobre a região é constituída a partir dessa batalha entre o visível e o dizível. O que emerge como visibilidade regional não é representado, mas construído com a ajuda do dizível ou contra ele. Falar e ver são formas diversas de dominar este objeto regional, que podem se dirigir ou não no mesmo sentido. Nem sempre o enunciável se torna prática e nem toda prática é transformada em discurso. Os discursos fazem ver, embora possam fazer ver, algo diferente do que dizem. São as estratégias de poder que

(200) Ver N/a - Hoje, no Fênix, São Paulo, OESP, 12/fev/1926, p. 14, c. 1.

(201) Ver RODRIGUES, Chiquinha - Cortando o Nordeste, São Paulo, OESP, 16/nov/1941, p. 7, c. 7.

(202) *Ibidem*.

orientam os encontros ou as divergências entre o visível e o dizível e o contato entre eles.²⁰³

Essa multiplicidade de focos de luz e falas que compõem a imagem de um dado espaço, de uma região, fica magistralmente explicitada nos artigos de Mário de Andrade, reunidos em *O Turista Aprendiz*, obra em que o autor descreve sua viagem de estudos aos Estados do Norte e Nordeste em 1927. Ele explorou o simultaneísmo dos pontos de vista (da intelectualidade urbana, da intelectualidade tradicional, do homem provinciano, rude, do "homem primitivo" etc.), evitando falar deste espaço, a partir só de seu olhar, e fala de estranho, de "sulista". Ele se coloca numa posição de aprendiz, não de distanciamento. Esse aprendizado dará como fruto o livro *Macunaima*, no ano seguinte. Neste, o autor pensa a nação como um encontro de diferentes épocas, espaços, imagens e vozes.²⁰⁴

Por isso, o que interessa a esse trabalho não é saber se estes primeiros discursos, que começam a criar imagens do Nordeste para consumo do "Sul", que fazem parte da institucionalização desse espaço pela visão do outro, seriam mentirosos ou falaria a verdade, estariam errados ou certos. O que interessa é entender como funcionaram e a serviço de que relações de força. Não estou aqui para defender uma verdade sobre o Nordeste contra a ficção dos outros, não se trata de buscar uma "verdadeira representação do Nordeste", sua verdadeira interpretação, mas tentar entender a produção dessa ficção, chamada Nordeste, e como ela funciona, seja dentro ou fora de suas fronteiras.²⁰⁵

B) O Novo Regionalismo

O discurso regionalista surge, na segunda metade do século XIX, à medida que se dava a construção da nação e à medida que a centralização política do Império ia conseguindo se impor sobre a dispersão anterior. À medida que a idéia "natural" de pátria se impõe, há uma enorme reação que parte de diferentes pontos do país. Este regionalismo se caracterizava, no entanto, pelo seu apego a questões provincianas ou locais, já trazendo a semente do separatismo.²⁰⁶

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. A emergência de uma nova idéia de região não nasce apenas da mudança de relação entre este objeto, a região e o sujeito cognoscente; mas, esse novo regionalismo nasce da mudança mais geral na disposição dos saberes, a qual provoca, inclusive, a mudança nas posições recíprocas e o jogo mútuo entre aquele que deve conhecer e aquilo que é objeto do

(203) Sobre a relação entre o dizível e o visível e entre poder, dizibilidade e visibilidade, objeto e discurso ver: DELEUZE, Gilles - *Foucault*, São Paulo, Brasiliense, 1986, pp. 57 a 78.

(204) ANDRADE, Mário de - *O Turista Aprendiz*, São Paulo, Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976 e ANELO, Raul - *A Costela de Macunaima*, São Paulo, QESP, 17/set/1978, p. 3, c. 3 (Suplemento Cultural).

(205) Sobre a questão da verdade no pensamento moderno ver: LEBRUN, Gérard - *O Avesso da Dialética*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, pp. 146 e seqs.

(206) Ver VENTURA, Roberto - Op. Cit. p. 67.

conhecimento. Huidença está não apenas na forma de olhar para o referente, este espaço fixo, mas, a emergência de um novo modo de olhar e um novo objeto para ser visto.²⁰⁷

E a emergência de uma consciência regional generalizada, difusa no espaço, que consegue ir-se ligando as várias existências individuais, mas principalmente, a própria vida coletiva.

Este regionalismo emerge subordinado à formação discursiva nacional-popular, que reservava para o recorte regional uma posição subordinada, quando não desarmonica. Diante da crescente pressão, no sentido de se conectar a nação, de formá-la, de 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. A unidade nacional é sempre pensada a partir dos dados locais; se a região se revela no contraste com a nação, essa é quase sempre pensada como hipertrofia de uma de suas regiões.²⁰⁸

Determinadas práticas diferenciadoras dos diversos espaços são trazidas à luz, no sentido de dar materialidade a cada região. A escolha de elementos como o cangaço, o messianismo, o coronelismo, para temas definidores do Nordeste se faz em meio a uma multiplicidade de outros fatos, que, no entanto, não são iluminados como matérias capazes de dar uma cara à região. A escolha, porém, não é aleatória. Ela é dirigida pelos interesses em jogo, tanto no interior da região que se forma, como na sua relação com outras regiões. A questão da identidade nacional põe, na ordem do dia, a questão das diferentes identidades regionais no país, que deviam ser destruídas para uns e reafirmadas para outros. A imagem da região é elaborada seguindo estratégias variadas, sendo, portanto, móvel. O discurso regionalista não é apenas um discurso ideológico, que desfiguraria uma pretensa essência do Nordeste ou de outra região. O discurso regionalista não mascara a verdade da região, ele a institui. Ele atua como as representações, orientado por uma estratégia política, com objetivos e táticas definidas dentro de um universo histórico, intelectual e até econômico específico. O Nordeste é uma produção imagetico-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país. E é tal a consistência desta formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de "verdades" sobre este espaço.²⁰⁹

Essas figuras, signos, temas que são destacados para preencher a imagem da região, impõem-se como verdades pela repetição, tornam-se familiares não apenas por serem vivenciadas, mas por serem ditas, lidas, ouvidas, vistas etc., e esta repetição vai lhe dando consistência interna e faz com que tal arquivo de imagens e textos possa ser agenciado e vir a compor discursos que

(207) Sobre a relação entre olhar e objeto ver: FOUCAULT, Michel - O Nascimento da Clínica, 3 ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987, pp. 121 a 141.

(208) Sobre a relação entre dispositivo, formação discursiva e discurso ver: DELEUZE, Gilles - Foucault, pp. 57 a 101. Ver ANDRADE, Almir - Op. Cit., pp. 57 e seqs.

(209) Sobre a relação entre dispositivo e emergência de temáticas ver: DELEUZE, Gilles - Foucault, pp. 57 a 78. Sobre o "fechamento" imagetico-discursivo de um espaço ver: SAID, Edward W. - Orientalismo, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, pp. 325 e seqs.

partem de paradigmas teóricos os mais diferenciados. Vamos encontrar as mesmas imagens e os mesmos enunciados sobre o Nordeste em formulações naturalistas, positivistas, culturalistas, marxistas, estruturalistas etc.²¹⁰

Por isso, o discurso regionalista não pode ser reduzido a enunciação de sujeitos individuais, de sujeitos fundantes, mas sim a sujeitos instituintes. Este discurso permite que as mesmas imagens e enunciados sejam agenciados por diferentes sujeitos e eles são apenas articuladores no meio desta dispersão de enunciados, conceitos, temas e formas de enunciação.²¹¹ A consciência regional nordestina, ou paulista, não surge com um indivíduo ou com um grupo específico, ela emerge em pontos múltiplos, que vão aos poucos se encaixando, sendo unificados pelas necessidades colocadas pelo tempo. Uma nova consciência do espaço surge, principalmente, entre intelectuais que se sentem cada vez mais distantes do centro de decisão, do poder, seja no campo político, seja no campo da cultura e da economia. Uma distância tanto geográfica, quanto em termos de capacidade de intervenção. Um intelectual regionalista quase sempre é aquele que se sente longe do centro irradiador de poder e de cultura. Ele faz da denúncia dessa distância, dessa carência de poder, dessa vitimização o motivo de seu discurso.²¹²

O regionalismo é, no entanto, visto com bons olhos por alguns intelectuais nacionalistas. Sampaio Ferraz, por exemplo, considera que o apego natural à terra natal não colide com a formação da nacionalidade, mas se constitui num pré-requisito indispensável. Os próprios modernistas achavam que a consciência regional era a primeira forma de manifestação da consciência nacional. Só que esta era um estágio a ser ultrapassado, quando da criação da consciência brasileira. Para Graça Aranha, o regionalismo se constituía apenas em meio de expressão, mas não um fim para a arte, que devia aspirar o universal.²¹³

Os projetos modernistas passavam pela incorporação dos diferentes Brasis, que substituíssem o Brasil "camouflé", Brasil de elite afrancesada. A pesquisa de matérias de expressão regional seria inicialmente importante, mas visando, como dizia Mário de Andrade, superar o segmentarismo regionalista, na direção da criação do "todo brasileiro"; visando superar os diferentes tipos regionais e chegar a nos constituir como povo, homogêneo na alma e no corpo. Em Macunaima, por exemplo, a estrutura do livro se constrói em torno de várias oposições espaciais ou "regionais", entre locais geográficos e culturais distintos; entre um espaço burguês, civilizado, capitalista e um espaço pré-capitalista, tradicional, "primitivo". Mata-Virgem versus cidade arlequina. Mãe do Mato versus máquina. Dilema com que se debate o autor por ser modernista e ao mesmo tempo por ver com desconfiança o moderno, o capitalismo, a ética burguesa. A identidade brasileira é aí segmentada entre um espaço tradicional e um espaço moderno, onde este significa a inibição as nossas possi-

(210) Sobre a noção de "figuras discursivas" ver: BARTHES, Roland - Fragmentos de um Discurso Amoroso, 10 ed., Rio, Francisco Alves, 1990, pp. 1 a 3. Sobre discurso, repetição e consistência interna ver: SAID, Edward W. - Op. Cit.

(211) Sobre a relação entre sujeitos e discursos ver: FOUCAULT, Michel - A Arqueologia do Saber, pp. 100 a 122.

(212) Sobre a emergência de uma problemática em múltiplos pontos do social ver: FOUCAULT, Michel - História da Loucura, São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 251 a 297.

(213) Ver FERRAZ, Sampaio - Cruzar e Nacionalizar, p. 180; ANDRADE, Mário de - Oswald de Andrade. In: Martha Rossetti Batista - Op. Cit., p. 219; ARANHA, Graça - Espírito Moderno, p. 24.

bilidades de vir a nos constituir em civilização autônoma, construída, a partir de elementos culturais populares. Embora tocando o seu alaúde, Mário não deixa de se encantar com o tupi.²¹⁴

Para Mário, o Brasil era esse encontro onde não se podia esquecer a cor local, local e variada, razão da dificuldade de o artista sentir o Brasil, ver e dizer o país sem passar pelo dado regional. Emergindo no discurso modernista claras formulações regionalistas. "Porque havia muito chão, segundo Mário, do qual não se sentia o cheiro, a macieza, a aspereza. Tendo o artista que ver por tabela, sentir pelo que contam. Do Brasil so se sabe sempre alguma coisa". O Brasil é assim uma coleção de "cartões postais" e textos regularmente repetidos.²¹⁵

Segundo esta mesma convicção, o crítico de arte, João Ribeiro, achava que o pintor nacional devia fixar os diferentes tipos e as paisagens regionais, que iam "produzindo o espaço nacional". Toda uma gente "que traça, lida e sofre, vai tecendo a rede de solidariedade da população brasileira sem rivalidades de nascimento, nem língua, nem religião". Portanto, o nacional não seria mais do que um somatório de tipos e paisagens regionais. A pintura seria esse inventário e a cristalização dessas diversas manifestações do nacional. Uma pintura naturalista, registrando o regional como o lado primitivo da nação, que tendia a desaparecer.²¹⁶

O regionalismo era inclusive um tema permanente na produção artística naturalista, anterior ao modernismo. Obras muito ligadas a intelectualidade provinciana e oligarquica, mas que serão fundamentais para a produção da nova ideia de regional, após a Primeira Guerra.

C) A Literatura Regionalista

Na produção literária brasileira, o regionalismo já se manifestava, pelo menos, desde as décadas de cinquenta e sessenta do século XIX, em que o realismo paisagístico ou o lugar, diríamos, a um "paisagismo histórico", em que a simples descrição do Brasil, como um conjunto de paisagens atemporais de lugar a uma visão genealógica das diversas áreas do país e de sua população, mais precisamente de suas "elites". Emerge o narrador oligárquico, provinciano, que se especializa em escrever, a partir da história de suas províncias e das parentelas dominantes. Esta vinculação dos intelectuais brasileiros a interesses locais é que, em grande medida, torna a segmentação regionalista um dos aspectos determinantes da produção artístico-cultural do país. Um regionalismo que, após a Proclamação da República, passa a se expressar cada vez mais sob o disfarce do nacionalismo. São visões e interpretações regionalistas que visam se impor como nacionais, e cujo embate é um dado fundamental na história do país. Este embate é muito pouco estudado, porque, durante muito tempo, se deu maior ênfase a outros tipos de segmentações,

(214) Ver ANDRADE, Mário de - O Movimento Modernismo, São Paulo, OESP, 15/mar/1942, p. 4, c. 1; BERRIEL, Carlos Eduardo C. - Op. Cit., p. 227 e LEONEI, Maria Célia de Moraes - "Antes que me falem" d'A Bagaceira, São Paulo, OESP, 17/set/1978, p. 13, c. 3 (Suplemento Cultural).

(215) Ver ANDRADE, Mário de - Dois Poemas Acreanos. In: Cis do Jaboti (Poesias Completas), p. 159.

(216) Ver PINHEIRO, João Ribeiro - História da Pintura Brasileira, Rio, Casas Luiznajer, 1931, p. 87.

como as de classe, de ideologia, de escolas de arte e estilos artísticos; ou mesmo a relação entre intelectual e Estado, já que este era pensado como o poder, não se alertando para estas relações de poder menores, na sociedade.²¹⁷

Ligar a produção cultural, a produção do saber, a produção artística a essas outras demandas de poder, que têm, no regionalismo e na constituição "dos espaços regionais de poder", um dos componentes fundamentais em nosso país, visa tentar colaborar para entender a elaboração da própria ideia de nação, desmistificando a procura de uma identidade nacional e regional única.

Antônio Cândido considera o regionalismo como uma das primeiras vias de autodefinição da consciência local. "O nosso nacionalismo foi antes forjado em posições regionalistas. Mas o regionalismo pré-modernista se mostrava com seu 'conto sertanejo', artificial, pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, encarando com olhos europeus nossas realidades mais típicas. O homem do campo é visto como pitoresco, sentimental, rancoso".²¹⁸

O regional para o intelectual regionalista era um desfile de elementos culturais raros, pinçados como reliquias em vias de extinção diante do progresso. Uma narrativa antiquário que resgatava o que estava em vias de ser passado. Nele predomina um verbalismo de efeito, servindo o registro dialetal para marcar a diferença em relação ao homem culto e enfeitar uma prosa carente de matéria ficcional. Ele toma elementos do folclore e da cultura popular, notadamente, rural, abordando-os com indistigável postura de superioridade, com um olhar distante que procura marcar inclusive, na própria escritura o pertencimento a mundos diversos.²¹⁹

A literatura regionalista procura afirmar a brasilidade através da diversidade, ou seja, através da manutenção das diferenças peculiares de tipos e personagens; através de paisagens sociais e históricas de cada área do país, reduzindo a nação a um simples somatório dessas espacialidades literárias diversas.

A produção regionalista do início do século evidenciava o projeto naturalista-realista de fazer uma literatura fiel à descrição do meio. Meio que se diferenciava cada vez mais e se tornava, cada vez menos, natural com o avanço das relações burguesas. Este naturalismo teria dado origem, no Brasil, a um estilo tropical, emocional, nervoso, sensual, de produzir literatura. Nossa literatura seria diferente da fria e decadente literatura européia, pela própria influência que o meio e a raça exerciam sobre nossa escritura, nossa psicologia, nossas emoções, nossos gostos.²²⁰

Os Sertões de Euclides da Cunha, publicado em 1906, é sempre tomado como um marco dessa produção nacional, tropical, naturalista. Nas décadas seguintes, os críticos vão atribuir a este livro o início da procura pelo verdadeiro país, pelo seu povo; tendo posto por terra a ilusão de nos proclamarmos uma nação européia e mostrado a importância de sermos americanos. Com ele, teríamos iniciado a busca da nossa origem, do nosso passado, da nossa gente, da nossa

(217) Ver SÖSSEKIND, Flora - O Brasil Não é Longe daqui, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, pp. 187 a 221; MICELI, Sérgio - Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil, São Paulo, Difel, 1979, pp. 1 a 56.

(218) Ver CÂNDIDO, Antônio - Op. Cit., p. 113.

(219) Ver SÖSSEKIND, Flora - Op. Cit., pp. 187 a 221; PAES, José Paulo - Op. Cit., pp. 64 a 81.

(220) Ver VENTURA, Roberto - Op. Cit., pp. 36 a 44 e YATSUDA, Enid - Op. Cit., pp. 108 e seqs.

terra, dos nossos costumes, das nossas tradições.¹²²¹ Teríamos ficado conhecendo, com ele, a influência do ambiente sobre o nosso caráter e a nossa raça em formação.

Os Sertões é, sem dúvida, um marco, no sentido de que ele esboça os elementos com que vai ser pensado o problema de nossa identidade nacional. É um livro que fornece imagens e enunciados para os diferentes discursos regionais. Em Euclides, já surge formulado o par de opostos que vai perpassar os discursos sobre nossa nacionalidade: o paulista versus o sertanejo. Essa dicotomia já surge, em seu livro, superada. Neste, a unidade nacional era garantida pela presença dos "paulistas", ou seus descendentes, no sertão do Norte do país, ou seja, o elemento de unidade nacional, nossa raça típica seria o sertanejo, mas, este era um "paulista" isolado no sertão, livre das influências deletérias do litoral e dos cruzamentos raciais com o negro. Esse par de opostos é retomado à exaustão, posteriormente, e Euclides, citado como aquele que demonstrou ser o sertanejo nordestino, o herói nacional, a "chama viva de nossa nacionalidade", ou como aquele que demonstrou ser o paulista, a base sobre a qual se ergueu a nação. Dependendo da estratégia de quem fala, Euclides é atualizado de uma forma diferente, já que seu livro, tenso entre ambiguidades, entre mito e história, entre ciência e arte, assim o permite.¹²²²

Euclides dá um significado todo especial à designação paulista. O paulista é aquele que se opõe na sua evolução histórica e psicológica ao nortista, "herdeiro das estruturas emperradas da colônia" e do cruzamento racial degenerativo. O paulista abrange para ele, os filhos do Rio de Janeiro, de Minas, de São Paulo e uma parte da região Sul. Ele é filho do cruzamento branco/índio, um aventureiro, liberto, rebelde, pronto para criar uma nova nação, livre que estava das emperreadas heranças coloniais. Um é filho de um clima árido que o depauperava; o outro retemperava suas energias no clima frio do Planalto.¹²²³

Outra dicotomia, sobre a qual se constrói o livro de Euclides é a que opõe litoral e sertão. Ela será tema de muitos discursos e trabalhos artísticos e torna-se uma questão arquetípica da cultura brasileira. Ela emerge da própria discussão nacionalista em torno da questão da cultura e sua relação com a civilização, sendo o litoral o espaço que representa o processo colonizador e desnacionalizador, local de vidas e culturas voltadas para a Europa. O sertão aparece como o lugar onde a nacionalidade se esconde, livre das influências estrangeiras. O sertão é aí muito mais um espaço supstancial, emocional, do que um recorte territorial preciso: é uma imagem-força que procura coniugar elementos geográficos, linguísticos, culturais, modos de vida, bem como fatos históricos de interiorização como as bandeiras, as entradas, a mineração, a garimpage, o cangaço, o latifúndio, o messianismo, as pequenas cidades, as secas, os êxodos, etc.. O sertão surge como a colagem dessas imagens, sempre vistas como estranhas, bizarras, exóticas, distantes da civilização litorânea, e uma idéia que remete ao interior, ao âmago,

¹²²¹ Ver CUNHA, Euclides da - *Os Sertões*.

¹²²² Ver PADUA, Cyro T. de - *Aspectos da liderança de Antônio Conselheiro*, São Paulo, OESP, 22/out/1942, p. 4, c. 1; N/á - *Os Sertões*, São Paulo, OESP, 5/mar/1938, p. 4, c. 5.

¹²²³ Ver GALVÃO, Walnice Nogueira - Euclides, elite modernizadora e enquadramento. In: *Euclides da Cunha*, São Paulo, Ática, 1984, pp. 7 a 37.

a alma, a essência do país, onde estariam escondidas suas raízes.²²⁴

O tema do sertão serve para os intelectuais nacionalistas lançarem uma crítica a toda a cultura de importação, a subserviência literária, aos padrões culturais externos. A busca do interior, do sertão; a "marcha para o Oeste" coloca-se como uma fixação desses intelectuais, e é adotada no pós-30, pelo Estado com um nítido caráter geopolítico de integração dos grandes espaços interiores à nação.

A relação entre o sertão e a civilização é sempre encarada como excludente. E um espaço visto como repositório de uma cultura folclórica, tradicional, base para o estabelecimento da cultura nacional. Para o próprio Euclides, como para Monteiro Lobato, a civilização devia, no entanto, ser levada ao sertão, resgatando essa cultura e essas populações que ali viviam. Lobato, em *Urupês*, uma das primeiras obras a contestar o regionalismo literário falso e exótico, das primeiras décadas do século, procura focalizar momentos da vida social do interior, com ironia, com sarcasmo, criticando a falta de políticas de modernização do interior do país, embora desacredite da própria capacidade destes homens pobres, vistos como, por natureza, preguiçosos, indolentes, sem iniciativa. Só uma vanguarda modernizadora podia recuperar o sertão para a civilização. Uma civilização nacional, não importada da Europa.²²⁵

Para Lobato, o verdadeiro Brasil, o que queria mostrar, era o Brasil do interior, não era o Brasil artificial, macaqueado do estrangeiro. Era o Brasil do campo, não o das grandes cidades. "O Brasil não era um São Paulo, enxerto do garfo italiano, nem o Rio artificial português. O Brasil está no interior, onde o sertanejo vestido de couro vasqueia nas coxilhas onde se domam poltros. Está nas caatingas estorricadas pela seca, onde o bondiorno cria dramas, angústias e dores intermináveis à gente litorânea".²²⁶

Este regionalismo naturalista, esta visão do regional alterar-se, profundamente, com a emergência da nova relação entre espaço e olhar, trazida pela modernidade, bem como todas as mudanças nas relações sociais e sua espacialização. O modernismo, fruto deste processo, condena esteticamente o regionalismo naturalista e busca integrar o elemento regional a uma estética nacional. No entanto, política e estrategicamente, o modernismo se deixa apanhar na rede das relações regionalistas. O próprio movimento pode ser encarado como uma reação regionalista, senão provinciana, contra a "grande camelot acadêmica, o sorriso da sociedade" que era mandada pelo Rio de Janeiro aos outros Estados. Incomodava aos modernistas que o Rio continuasse sendo o centro cultural do país, quando São Paulo já era o grande centro econômico e detinha grande influência política. O modernismo se alimentou do regionalismo paulista, como reconhece Mário de Andrade, principalmente, da larga produção da *Revista do Brasil*.²²⁷

O primeiro livro do movimento que é do próprio Mário, *Paulicéia Desvairada*, escrito ainda em 1921, canta a cidade materna, deixando claro que, mesmo esteticamente, o modernismo vai reelaborar

(224) Ver DANTAS, Paulo - *Os Sertões como Tema Literário*, São Paulo, Revista Brasileira nº 5, mai/jun 1956, p. 26.

(225) Ver LEITE, Otávio Dias - *Vidas Secas*, São Paulo, Revista Acadêmica nº 34, abr/1938, p. 10 e LOBATO, Monteiro - *Urupês*.

(226) Ver LOBATO, Monteiro - *Urupês*.

(227) Ver ANDRADE, Mário de - *O Movimento Modernista*. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*, p. 136.

o fato regional, mas não abandoná-lo. A gritaria modernista contra o regionalismo se inscreve muito mais em uma estratégia política, de unificação do espaço cultural do país, a partir de São Paulo e da linguagem e visão modernista. Alguns projetos modernistas vão subsidiar as próprias ambições de hegemonia política paulista, no plano federal. O Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, dirigido por Mário, é orientado, no sentido de "contribuir para a formação do homem brasileiro, o ser geral e coletivo, que será o único capaz de conservar a nossa unidade nacional". Seus objetivos e as pesquisas que ele empreende, ultrapassam em muito os de um simples departamento municipal, sendo declaradamente criado como um ensaio para a montagem do Instituto Brasileiro de Cultura (IBC), de onde os modernistas poderiam fazer seus códigos estéticos prevalecerem nacionalmente.²²⁸

O que o modernismo fez foi incorporar o elemento regional a uma visibilidade e dizibilidade que oscilavam entre o cosmopolitismo e o nacionalismo, superando a visão exótica e pitoresca naturalista. Estes elementos são retrabalhados ora no sentido de destruir sua diferença, ora no sentido de ressaltá-la, apagando aquela distância produzida pelo olhar europeizado. Entrando em empatia com o dado regional para diluí-lo ou integrá-lo a um discurso, a um texto e a uma imagem que os resgatasse como signos livres e soltos de suas antigas espacialidades, dos antigos territórios a que pertenciam. O cacto, por exemplo, passa a ser um signo de brasilidade, do primitivismo, da aspereza de nossa realidade nacional, nos quadros de Tarsila do Amaral, surgindo em paisagens que nada têm a ver com as paisagens naturais da caatinga nordestina onde é predominante.²²⁹

O regionalismo anterior ao modernismo, preso a uma visão naturalista da arte, voltava-se à descrição pormenorizada dos diferentes meios e tipos regionais. O Brasil era apenas uma coleção de paisagens sem qualquer síntese ou estrutura imagético-discursiva que dessem unidade. O modernismo vai tomar os elementos regionais como signos a serem arquivados para poder posteriormente rearrumá-los numa nova imagem em um novo texto para o país. Uma centralização de sentidos. Uma significação de toda a dispersão do material regionalista pela central de distribuição de sentido modernista, o que Mário chamava de "apagamento dos regionalismos pela descentralização da inteligência". Isto deixa claro que o autor considerava que a inteligência estava centralizada com os modernistas.²³⁰ São Paulo é erigido como a porta de chegada do moderno ao país, por já vivenciar a cultura de massas e ser a "única cidade não folclórica e tradicionalista", embora autores como Oswald e Mário ressaltassem as contradições e limites da própria modernidade de São Paulo.

O regionalismo literário naturalista, criticado pelo modernismo, bem como o sentimento regionalista que se aguçava tanto no Norte como no Sul do país, contribuem para a emergência do recorte regional Nordeste.

(228) Ver ANDRADE, Mário de - Departamento Municipal de Cultura, São Paulo, DESP, 21/fev/1936, p. 3, c. 2; O Movimento Modernista. In: Aspectos da Cultura Brasileira, p. 236.

(229) Ver, por exemplo, os quadros: *Abapuru* (1928), *Lua* (1928), *Distância* (1928)

(230) Ver ANDRADE, Mário de - O Movimento Modernista. In: Aspectos da Literatura Brasileira, pp. 247 e 248.

D) Norte versus Sul

A diferenciação progressiva entre o Norte e o Sul do país ia era tema de diferentes discursos, desde o final do século XIX. Coerentes com os paradigmas naturalistas, colocam como responsável por tal distanciamento, as questões da raça e do meio. Nina Rodrigues, por exemplo, já chamava atenção para o perigo constante de dilaceramento da nacionalidade entre uma civilização de brancos no Sul e a predominância mestiça e negra no Norte. A imagem da guerra civil americana, ainda bem presente, fazia aumentar os temores de uma secessão entre dois espaços que claramente se desenvolviam em ritmos diferentes. Para Nina, isso se explicava pela presença majoritária do mestiço indolente, inerte, subserviente na área ao Norte do país e pela dominância do elemento branco, forte, empreendedor, dominador, nas áreas ao Sul.²³¹

Oliveira Vianna, duas décadas mais tarde, também considera o Sul, notadamente São Paulo, como "o centro de polarização dos elementos arianos da nacionalidade", "local de uma aristocracia moral e psicologicamente superior". O Sul seria o fundamento da nação, em detrimento daquelas áreas "onde dominavam as camadas plebéias, mestiças, profusa mistura de sangues bárbaros", inferiores psicologicamente, ou desorganizadas em sua oralidade. Para Vianna, o destino do Norte era ficar cada vez mais subordinado à influência dominadora dos grandes campos de atração do Sul. Os elementos mais "eugênicos" do Norte, capazes de enfrentar as novas condições sociais que surgiam no Sul, tendiam a migrar, drenando para esta área os mais ousados, ativos, ambiciosos e enérgicos. Ficando apenas os degenerados raciais e sociais na área setentrional do país. Ele se preocupava com o fato de que esta divisão "racial, psicológica e moral", se refletisse na organização política do país, tornando-a caótica, regionalista, oligárquica, o que somada às pressões, vindas do exterior, inibiria a formação de um espírito nacional e de um Estado verdadeiramente nacional.²³²

Para Nina Rodrigues, o próprio clima e o nível de civilização atingidos pelo Sul seriam responsáveis pela eliminação progressiva de possíveis manchas negras aí existentes. O Norte, por seu clima tropical e a pouca civilização, favorecia à manutenção dos elementos negros e mestiços, com sua inteligência viva e pronta, mas turbulenta, com sua inércia e indolência.²³³

O Norte, segundo este pensamento naturalista, e para alguns o próprio país, estavam condenados pelo caráter mestiço de sua raça e também pela tropicalidade de seu clima. Segundo os seguidores da antropogeografia, bem como da biotipologia, os trópicos não eram adequados para o desenvolvimento de uma civilização e, muito menos, os mestiços e negros eram capazes de realizá-la. O calor e a umidade geravam abatimento físico e intelectual, levando à superficialidade e ao nervosismo.²³⁴

O Norte estava condenado pelo clima e pela raça à decadên-

(231) Ver RODRIGUES, Nina - Os Africanos no Brasil, São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1932, pp. 17 e 18.

(232) Ver VIANNA, Oliveira - Raça e Assimilação, pp. 231 e seqs e Evolução do Povo Brasileiro, pp. 165 e seqs.; LEITE, Dante Moreira - Op. Cit., pp. 220 a 236.

(233) Ver RODRIGUES, Nina - Op. Cit., pp. 261 e seqs.

(234) Ver VENTURA, Roberto - Op. Cit., pp. 17 e 18 e ARANHA, Graça - Canaã, p. 214.

cia. Discursos partidos de ambos os espaços explicavam assim o atraso do país e reivindicavam a "realização providencial de injeção concentrada de sangue restaurador europeu, já que o nortista era geralmente pequeno e descarnado, com tendência à fixação do esqueleto defeituosa, sobretudo na ossatura torácica, cervical e craniana e tendendo a envelhecer precocemente".²³⁵

A questão da influência do meio era a grande arma política do discurso regionalista nortista, desde que a seca foi descoberta em 1877, como um tema que mobilizava, que emocionava, que podia servir de argumento para se exigir recursos financeiros, construção de obras, cargos no Estado etc.. O discurso da seca e sua "indústria" passam a ser a "atividade" mais constante e lucrativa nas províncias e depois nos Estados do Norte, diante da decadência de suas atividades econômicas principais: a produção de açúcar e algodão. A seca torna-se o tema central, no discurso dos representantes políticos do Norte, que a instituem como o problema de suas províncias ou Estados. Todas as demais questões são interpretadas a partir da influência do meio e de sua "calamidade": a seca. As manifestações de descontentamento dos dominados, como o banditismo, as revoltas messiânicas e mesmo o atraso econômico e social da área, são atribuídos à seca e a grita por sua "solução" torna-se um dos principais temas dos discursos regionais.²³⁶

O ano de 1877 é erigido como marco da própria decadência regional, como um momento decisivo para a derrota do Norte frente ao Sul. Um momento de transferência de poder de uma área para outra. Freyre, por exemplo, atribui a esta seca e ao fim "abrupto" e sem indenização da escravidão, o declínio da produção nordestina. Para Freyre, a seca de 1877, contribuiu inclusive para acelerar a própria abolição, já que obrigou a transferência de uma grande quantidade de escravos para o Sul, regionalizando o mercado de trabalho, destruindo solidariedades escravistas ao Norte. Segundo Freyre, a subordinação nortista foi acentuada ainda mais pelo êxodo de inteligências; homens de elite que a seca de 1877 transferiu para o Sul.²³⁷

O discurso da seca, traçando "quadros de horrores", vai ser um dos responsáveis pela progressiva unificação dos interesses regionais e um detonador de práticas políticas e econômicas que envolve todos "os Estados sujeitos a este fenômeno climático". A descrição das "misérias e horrores do flagelo" tenta compor a imagem de uma região "abandonada, marginalizada pelos poderes públicos". Este discurso faz da seca, a principal arma para colocar a nível nacional o que chama de interesses dos Estados do Norte, compondo a imagem de uma área "miserável, sofrida e pedinte". Este discurso da seca vai traçando assim uma zona de solidariedade entre todos aqueles que se colocam como porta-vozes deste espaço sofredor. Aproximando os grandes proprietários da Zona da Mata, dos comerciantes das cidades e estes dos grandes produtores de algodão ou criadores de gado. Formando o que Freyre vai chamar de "elite regional", capaz de sobreviver, durante décadas, com estes mesmos argumentos.

Já, no ano de 1919, a revista Spartacus atacava o discurso da seca, chamando-o de "uma das mais espantosas cavilações desses

(235) Ver FERRAZ, Sampaio - Op. Cit., p. 26.

(236) Ver ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de - Faixas de Astúcia e de Anústia: A Seca no Imaginário Nordestino, pp. 285 e seqs.

(237) Ver FREYRE, Gilberto - Vida Social no Nordeste (Aspectos de um Século de Transição), p. 75.

tempos de horror e de ódio" e "uma tremenda orgia às custas da nação".²³⁸

O cangaço e o messianismo lidos pejorativamente, tanto por 'nortistas' como por "sulistas" surgem, no discurso da seca, ligados a esse fenômeno, tornando-se mais um argumento em favor dos "investimentos e da modernização no Norte". Para Lourenço Filho, articulista de O Estado de São Paulo, no entanto, estes fenômenos se explicariam pela "violência e o fanatismo natural das populações do Norte".²³⁹

Os fenômenos messiânicos, notadamente Canudos, participaram decisivamente na construção da imagem do Norte e do nortista para as populações do Sul, devido à repercussão das reportagens de Euclides da Cunha, sobre o movimento, publicadas em O Estado de São Paulo. Na década de vinte, o fenômeno do Padre Cícero também reforça esta imagem de fanatismo e loucura religiosa, que acompanha os nordestinos até hoje. O mesmo jornal envia a Joazeiro o repórter Lourenço Filho, que descreve o que "vê" em várias reportagens em que as imagens e enunciados euclidianos surgem constantemente.

O Norte aparece, para Lourenço Filho, como um "recuo no tempo para os olhos de um filho do Sul, a vida parece desandar, girar ao inverso, vinte anos menos em cada dia de viagem...Povo, hábitos, manifestações estéticas e religiosas, idéias e preconceitos, tudo soa no vazio de eco, com as vozes indefiníveis de alongado pretérito". A "linguagem sustenta formas quinhentistas, abandonadas de muito mesmo em Portugal, de onde vieram". A descrição de Joazeiro segue de perto a narrativa euclidianas: "Todas elas (pessoas) resumem a mesma superstição, o mesmo fanatismo cego, doentio. O signo peiorado sempre é um marco de fé, nem já o atestado do sacrifício sangrento". Ele associa o fanatismo religioso à loucura: o título de um de seus artigos é: "No Reino da Insânia", contra o qual sua "razão se revolta". "Não vendo ao redor senão rostos macerados, fisionomias impressionantes de iluminados e penitentes, o que se tem não é nenhuma vontade de rir, mas um furioso apelo à razão, que nos levaria a protestar, a gritar, a chamar a realidade aquele estúpido rebotalho humano, ensandecido e explorado na maior das covardias, se essa mesma razão não visse o perigo do desgraçado que ousasse ali esboçar que fosse um gesto de crítica ou dito de condenação".²⁴⁰

Seu olhar assustado e racionalizante recai sobre "os quadros de bizarria, disparates e estranhamentos". Ele seleciona aquilo que sai "fora do costume", que é "exótico", o que é "típico": a flor de cacto resplandente de graça e brancura ou sangrenta como uma chaga aberta na própria pedra, as "mulheres que catam insetos nas cabeças dos meninos", "o costume de encostar os pés nas paredes" etc.. Todas imagens que preenchem a pré-concebida visão do atraso e da incivilidade do Norte, se comparado com o Sul.²⁴¹

O banditismo ou o cangaço é também outro tema que, eleito pelo "discurso do Norte" para atestar as conseqüências perigosas das secas e da falta de investimentos do Estado na região, de sua não modernização, adquire uma conotação pejorativa que vai marcar o nortista ou o nordestino com o estigma da violência, da selvageria.

(238) Ver N/á - O Problema do Nordeste, Rio, Revista Spartacus, Ano I, nº 1, ago/1919, p. 1.

(239) Ver FILHO, Lourenço - Os Milagres, São Paulo, OESP, 23/abr/1920, p. 4, c. 3.

(240) Ver FILHO, Lourenço - No Reino da Insânia, São Paulo, OESP, 25/nov/1925, p. 3, c. 3.

(241) Ver FILHO, Lourenço - Transbordo as Trancheiras, São Paulo, OESP, 19/nov/1925, p. 3, c. 1.

Além, esse medo do nortista e, especialmente, do homem de cor negra emerge com a constante insubordinação dos escravos, importados do Norte para o Sul. Submetidos a um ritmo de trabalho mais intenso e relações sociais mais despersonalizadas, esses escravos tendem a se amotinar, notadamente num período em que a consciência do eminente fim da escravidão cresce até mesmo entre a massa escrava. A fama do "negro mau" vindo do Norte está presente nos discursos que abolicionistas ou anti-abolicionistas fazem na Assembleia Provincial de São Paulo, e marcam a imagem do "homem do Norte", desde o século anterior.²⁴²

O cangaço só vem reforçar essa imagem do nortista como homem violento e do Norte como uma terra sem lei, submetido ao terror dos "bandidos e facinoras", além da violência de suas "oligarquias". A descrição das façanhas dos bandidos, colhida, principalmente, entre amedrontadas populações urbanas daquela área, possui quase sempre a mesma estrutura: descrevem o que "os facinoras fizeram ao saquear as diversas localidades, matando gente e animais, incendiando propriedades, desordenando famílias numa série inenarrável de crimes dos mais pavorosos e hediondos". As narrativas sobre o cangaço são um dos raros momentos em que o Norte tem espaço na imprensa do Sul, assim como, quando ocorria repressão a movimentos messiânicos, secas ou lutas fratricidas entre parentelas. Estas narrativas servem para marcar a própria diferença em relação ao "Sul" e veicular um discurso "civilizatório", "moralizante", racionalista, em que se remetem as questões do social, para o reino da natureza ou da moral. O "Norte" é o exemplo do que o "Sul" não deveria ser, e o modelo contra o qual se elabora "a imagem civilizada do Sul".²⁴³

São estas imagens que impregnam o próprio Nordeste em construção. Nordeste das "Áreas sedentas e implacáveis, onde o amor violento do sol trazia o vasto campo fendido e cortado em pedaços sem um fio de verde; por toda parte a secura e com ela a morte. Nem uma gota d'água para refrescar ao menos a vista". Um Nordeste onde "de espaço em espaço surge o deserto árido e triste e sobre ele se arrastando longos, esguios e sinuosos os caminhos feitos pelos pés dos homens e pelo rastro dos animais, esqueléticos, movendo os ossos num ruído desencontrado".²⁴⁴

Portanto, seja na imprensa do Sul, seja nos trabalhos de intelectuais que adotam os paradigmas naturalistas, seja no próprio discurso da seca, o Norte aparece como uma área inferior do país pelas próprias condições naturais. Embora no discurso da seca, essa deficiência de meio e de raça deveria ser compensada pela atuação do Estado, investindo na modernização da área, numa política de imigração, numa série de medidas para "solucionar" o problema das secas. A certeza de que o rápido desenvolvimento do Sul, notadamente de São Paulo, se explicava por sua superioridade de clima e de raça, levava a que não se tivesse dúvidas do destino desta área, "puxar o trem descarrilhado de uma nação tropical e mestiça". O Norte ficaria "naturalmente" para trás.

(242) N/a - O Banditismo no Nordeste, São Paulo, OESP, 4/fev/1927, p. 2, c. 3; AZEVEDO, Célia Maria Marinho - Onda Negra. Meu Branco: o negro no imaginário das elites no século XIX, Rio, Paz e Terra, 1987.

(243) N/a - O Banditismo no Nordeste, São Paulo, OESP, 15/jun/1927, p. 2, c. 3; 16/jun/1927, p. 3, c. 3; 22/jun/1927, p. 3, c. 1; 23/jun/1927, p. 2, c. 3; 11/jul/1927, p. 3, c. 8; 28/ago/1927, p. 3, c. 1.

(244) N/a - O Banditismo no Nordeste, São Paulo, OESP, 4/fev/1927, p. 6, c. 4.

Só, pois, com a crise destes paradigmas naturalistas; com a emergência de um novo olhar em relação ao espaço; com uma nova sensibilidade social em relação ao país e à nação; com a necessidade de se pensar em questões como a da identidade nacional, da raça nacional, do caráter nacional; com a necessidade de se pensar numa cultura nacional, capaz de incorporar os diferentes espaços do país, vai ser possível, a invenção do Nordeste como reelaboração das imagens e enunciados que construíram o antigo Norte.

O Nordeste é filho da ruína da antiga geografia do país, segmentada entre "Norte" e "Sul". É produto de uma sensibilidade naturalista que se rompe com a sensibilidade moderna, diante do espaço. Ele surge do repensar da questão da nação, que o dispositivo das nacionalidades e a formação discursiva nacional-popular fazem emergir neste momento. É fruto, enfim, de um novo regionalismo, nascido da redistribuição das forças que estriavam o espaço nacional e que requeriam novos textos e imagens em torno da questão regional.

(246) N/a - O Banditismo no Nordeste, São Paulo, OESP, 4/fev/1927, p. 6, c. 4.

CAPÍTULO II

ESPAÇOS DA SAUDADE

1) ENREDOS DA TRADIÇÃO

A) Reterritorialização Tradicionalista

"Mas há horas que marcam fundo.../ Feitas, em cada um de nós/ De eternidades de segundos./ Cuja saudade extingue a voz./ E a vida vai tecendo laços/ Quase impossíveis de romper/ Tudo o que amamos são pedaços/ Vivos do nosso próprio ser".¹

A saudade é o sentimento de quem se percebe perdendo pedaços queridos de seu ser, de sua vida, dos territórios que construiu para si. Sentimento tão pessoal, a saudade, no entanto, também pode ser um sentimento coletivo, pode afetar toda uma comunidade que perde suas referências espaciais ou temporais, toda uma classe social que perdeu historicamente a sua posição, que viu sua vida se transformar para pior, que viu os símbolos de seu poder esculpidos no espaço serem tragados pelas forças tectônicas da história.

A saudade é a lembrança do que passou, mas também uma forma de manter estas lembranças vivas, de recuperar-las para o presente, de reafirmar a sua necessidade. Saudade é desejo de revivência, de restauração, de preservação, de conservação dos instantes e processos fugidios do passado. Saudade é vontade de paralisar a corrida do tempo, de eternizar um momento, de encontrar pelo caminho as mesmas sensações, de viver no reino da semelhança, da repetição, da identidade e da tradição.

A saudade, assim como a sua companheira tradição, constituem uma autoridade superior a que se deve submeter sem questionar. Não se critica ou se discute saudade e tradição. Elas se impõem como verdades validadas pelo passar do tempo, validadas pela durabilidade. A saudade como a tradição têm medo da história, lutam para aparecerem como algo sedimentado no tempo, como pedaços redivivos do passado, quando na verdade são invenções do presente. O que está preso à saudade ou fundamentado na tradição parece ser sempre válido, ser sempre verdade e ter sentido em qualquer época. O saudosista, assim como o tradicionalista são reacionários ao novo, são construtores, no presente, de territórios que se assemelham ao passado. Saudade, esse enorme medo do diferente.

Assim como há vidas ancoradas na saudade, há grupos e

(1) BANDEIRA, Manuel - A Vida Assim nos Afeiçoa (Cinza das Horas). In: Poesias, Rio de Janeiro, José Olympio, 1955, p. 33.

espaços que fazem do desfiar da memória a forma permanente de tecer sua existência. Há grupos e espaços que passaram por um processo de destruição de seus territórios tradicionais, de desterritorialização, levando as pessoas a lutar por suas identidades tradicionais, a crisparem as máscaras sociais que estão sendo dissolvidas, afirmando sua naturalidade e, portanto, seu caráter permanente. O mal-estar, causado pelo novo, leva ao reforço das máscaras tradicionais, mesmo que estas sejam obsoletas para enfrentarem a nova realidade social. A destruição dos territórios sociais, das identidades coletivas e dos códigos de valores tradicionais provoca, como reação, a criação de territórios mais conservadores e de identidades mais sufocantes.²

A saudade como a tradição fazem surgir o objeto novo como se este fosse do passado, como se já estivesse inscrito lá. Elas criam um passado para o presente, mas afirmando a sua alteridade radical e a linearidade entre estes tempos. Ao mesmo tempo que produz a emergência de um novo objeto histórico, procura negar essa invenção, precisa afirmá-lo como algo essencial do passado que não se perdeu, como uma identidade que não se modificou, mas que veio novamente à tona, ficou mais clara, mais aguda, mais dolorosa com o passar do tempo. O objeto da saudade e da tradição é uma ferida histórica que não cicatrizou, que ainda sangra ou verte pus.

Este trabalho trata da emergência de um novo objeto histórico, que, no entanto, foi fundado na saudade e na tradição. Um objeto que surgiu porque estava morto e por isso nasce já recendendo a cadáver, um objeto putrefato desde seu nascimento. Este objeto é a região Nordeste, que surge na "paisagem imaginária" do país, no final da primeira década deste século, substituindo a antiga divisão regional do país entre Norte e Sul. O que queremos acompanhar aqui é exatamente a história da produção deste objeto, como surgiu um Nordeste adequado para os estudos na academia, para exposição no museu, para o programa de televisão, para ser tema de romances, pinturas, filmes, peças teatrais, discursos políticos, medidas econômicas; como se produziu este recorte espacial, dando-lhe sentido e significado. E, principalmente, por que sua fundação se deu sob o signo da saudade, da tradição e que conseqüências políticas dele advieram.³

Nossa tese é a de que o Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os lugares, os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros permanentes 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.

Não se pode confundir, no entanto, este processo fragmentário, que possibilitou o surgimento da idéia de Nordeste, com um processo ordenado, crescente, perpassado pela visão evolucionista da história, que partindo de um resultado final, passa a inscrever, no passado, sinais, ou pegadas, que já prenunciavam este ponto final.

(2) Ver GUATARRI, Félix - Impasse pós-moderno e transição pós-midia, São Paulo, Folha de São Paulo (a partir de agora citada sempre como FSP), Folhetim, 13/abr/1986, p. 2.

(3) Sobre a emergência de um espaço como objeto histórico ver: SAID, Edward W. - Orientalismo, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, pp. 25 e 26.

Essa foi exatamente uma das estratégias utilizadas pelo discurso regionalista nordestino para legitimar o recorte espacial que fazia: ir buscar no passado, na história do país, os sinais de uma regionalidade tardiamente desabrochada, elegendo determinados acontecimentos como originários, como ontológicos da região. Esse processo evolutivo é um produto tardio do próprio regionalismo e não uma presença a ser descoberta na história.⁴

Antes que se constituísse perante nossos olhos essa unidade significativa chamada Nordeste, foi necessário que inúmeras práticas e discursos "nordestinizadores" aflorassem de forma dispersa e fossem agrupados posteriormente. O que vamos acompanhar aqui é este processo de tecelagem, com estes dados dispersos, com estes signos, de um novo tecido espacial, à medida que as mudanças históricas esgarçaram, puíram, rasgaram as antigas espacialidades.

Existe toda uma realidade múltipla de vidas, histórias, práticas e costumes no que hoje chamamos Nordeste. É o apagamento desta multiplicidade, no entanto, que permitiu se pensar esta unidade imagético-discursiva. Por isso, o que me interessa aqui não é este Nordeste "real", ou questionar a correspondência entre representação e realidade, mas sim, a produção dessa constelação de regularidades práticas e discursivas que institui, faz ver e possibilita dizer esta região até hoje. Na produção discursiva sobre o Nordeste, este é menos um lugar que um topos, um conjunto de referências, uma coleção de características, um arquivo de imagens e textos. Ele parece ser uma citação, ter origem no fragmento de um texto, um extrato de imaginação anterior, uma imagem que sempre se repete. Nordeste, um feixe de recorrências.⁵

Portanto a origem do Nordeste, longe de ser um processo linear e ascendente, onde "a identidade está desde o início assegurada e preservada" é um começo histórico onde se encontra a discórdia entre as práticas e os discursos; é um disparate.⁶ Não existe essa essência meta-histórica do Nordeste que já estivesse presente desde o início e que fosse se desdobrando ao longo do tempo; uma região que já estivesse inscrita na própria natureza, que lhe desse perenidade e garantisse sua existência, mesmo antes de existir. Essa figuração de uma origem linear e pacífica para o Nordeste se faz preciso para negar que ele é algo que se inventa no presente, visa negá-lo como objeto político-cultural, colocando-o como objeto "natural", "neutro" ou "histórico" desde sempre.⁷

O Nordeste surge como objeto de saber, através de práticas discursivas, ou não, que podiam ou não estar ligadas entre si por efeito de reflexo ou determinação. Em grande parte, estas práticas vão coexistir, se encontrar e se atravessar em muitos pontos, mas também se diferenciar e divergir em outros tantos. O Nordeste é uma espacialidade que vai sendo instituída por inúmeras práticas regionalistas, bem como por discursos sistematizadores de um arquivo de enunciados e imagens que preenchem, que dão conteúdo e sentido a

(4) Sobre o processo fragmentário de constituição de um objeto histórico ver: FOUCAULT, Michel - História da Loucura, São Paulo, Perspectiva, 1972.

(5) Ver SAID, Edward W. - Op. Cit., p. 15.

(6) FOUCAULT, Michel - Nietzsche, a Genealogia e a História. In: Microfísica do Poder, Rio de Janeiro, Graal, 1979, p. 8.

(7) Sobre o problema da origem em história ver: SUSSEKIND, Flora - O Brasil Não é Longe daqui, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, pp. 15 a 21.

esse recorte espacial, e aí eles podem se encontrar, se tocar, se agenciar.⁸

Estes discursos e práticas que inventaram o Nordeste são também históricos, à medida que se produzem em condições determinadas e projetam-se no "futuro", projetam o futuro. Ao mesmo tempo eles criam tradições, inventam o passado, influenciam novos acontecimentos, fazem acontecer o presente. Todo o trabalho de invenção desta região, de naturalização da história e da cultura que esta invenção implica, dá-se em busca de conter as consequências desagradáveis da desterritorialização sofrida pelas forças tradicionais, com a implantação de novas relações sociais e econômicas trazidas pelo capitalismo industrial, pela emergência da nova sociabilidade burguesa, e da sensibilidade moderna, em relação ao espaço que ela implica. Ele é também fruto da busca de respostas para a questão da nação e o lugar nesta do espaço onde exerciam o poder, tarefa colocada pelo dispositivo das nacionalidades e pela formação discursiva nacional-popular, que fazem vir à tona um novo regionalismo.⁹

O Nordeste surge como reação às estratégias de nacionalização que este dispositivo e esta formação discursiva 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".¹⁰

O Nordeste surge como um simples recorte climático do Norte, cuja área sujeita às secas vai se mostrando, nas querelas políticas, entre os representantes das diversas áreas do país. Um recorte mais eficiente, que melhor conseguia dar conta da crescente tensão entre o velho e o novo; o urbano e o rural; o tradicional e o moderno. O Nordeste surge como um espaço onde estas contradições vão ser conciliadas. Um espaço de inclusão do novo e sua subordinação à lógica da tradição. O Nordeste, o espaço da seca, se mostra um instrumento espacial mais sofisticado. Espaço objeto de um discurso, capaz de

(8) Sobre a relação entre o discursivo e o não-discursivo ver: DELEUZE, Gilles - Foucault, São Paulo, Brasiliense, 1988, pp. 57 a 78.

(9) Sobre a naturalização da cultura no discurso nacionalista ver: PIGNATARI, Décio - Cultura Brasileira Pós-Nacionalista, São Paulo, FSP, Folhetim, 17/fev/1985, pp. 6 e segs.

(10) Sobre a relação entre crise econômico-social, política e elaborações regionalistas ver: BASTOS, Elide Rugai - Gilberto Freyre e a Formação da Sociedade Brasileira, São Paulo, PUC, Tese de Doutorado em Ciências Sociais, 1986, (mimeo), pp. 235 e segs. Sobre a sensação de fragmentação trazida pela modernidade ver: HELENA, Lúcia - Intens e Tabus da Modernidade Brasileira, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1985, pp. 21 e segs.

mobilizar a opinião pública nacional e fazer ser carregadas para a área grandes quantias de dinheiro e a construção de obras que vinham diminuir o impacto da crise dos principais produtos de exportação e a perda de espaço político, a nível do Estado, para as forças políticas do "Sul", desde o final do século XIX.¹¹

A tradição, a saudade do período fausto da área da produção canavieira, a nostalgia do escravo, do Império e do engenho são o "a priori", a partir do qual se constrói a identidade deste novo recorte regional. Este irá fornecer os elementos ou fenômenos da experiência que servirão de critério prévio para definir o que é regional ou não. Um "sistema de elementos", uma definição de segmentos, a partir dos quais se pode estabelecer o que é semelhante e o que é diferente. A elaboração da identidade regional requer a fixação deste limiar, acima do qual haverá diferença e abaixo, identidade. Procura-se fixar novos códigos para ver e dizer o regional, códigos estes que definirão o que é o ser da região e o que é o outro, o diferente desta. As práticas e elementos discursivos dispersos passam a ser agrupados e sistematizados a partir desse "a priori", representado pela pretensa tradição regional, lida como saudade da "sociedade patriarcal" que estava em processo de dissolução. As diversas trajetórias culturais antes dispersas são chamadas a convergir, a produzir efeitos de semelhança, a construir uma história do Mesmo contra o Outro, o estranho, o de fora.¹²

Com a perda das coordenadas tradicionais de tempo e de espaço, com a perda de sua confiabilidade e até mesmo de sua verdade, surge o Nordeste. Ele surge como um espaço reativo ao espaço moderno, surge como uma tentativa de manutenção dos antigos códigos de valores que estavam sendo solapados pela nova ordem econômica, pela nova sociabilidade. Ele surge como tentativa de bloquear a ascensão de novas relações de poder, a ascensão de uma nova hierarquia social, na qual os descendentes das famílias tradicionais tinham cada vez menos espaço. O Nordeste vai ser gestado, caracterizado à medida que o processo descaracterizador, renovador da modernização, se faz sentir. A "paisagem regional" é caracterizada, à medida que menos característica ela se torna. Ele vai ser afirmado como um território fixo, à proporção que mais desterritorializados se sentem os grupos sociais da área. O mal-estar com a ruína do mundo tradicional leva à defesa da manutenção de uma "tradição" social que representa desigualdade, injustiça, violência, crueldade, mas todas já familiares. O medo do desconhecido, do estranho, do diferente é o principal combustível dessa reterritorialização tradicionalista.¹³

No "Norte", desde o final do século XIX, toda uma inquietude se ergue no horizonte. Ergue-se um temor diante de mudanças e transformações que pareciam desordenar o mundo, fazendo-o ruir em suas coordenadas. A modernização econômica de outras áreas do país:

(11) Sobre a consciência da crise vivida pelo Norte ver: D'ANDREA, Moema Selma - A Tradição Redescoberta, Campinas, UNICAMP, Dissertação de Mestrado em Teoria Literária, 1987, (mimeo), pp. 43 e 49 e DÓRIA, Carlos Alberto - 1930: Romance e Revolução, São Paulo, FSP, Folhetim, 14/jun/1981, pp. 4 e segs.

(12) Sobre as noções de a priori, identidade e diferença ver: FOUCAULT, Michel - As Palavras e as Coisas, 3.ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1985, pp. 5 a 14.

(13) Sobre os conceitos de territorialização e desterritorialização ver: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix - O Anti-Édipo, Rio de Janeiro, Imago, 1976 e ROLNIK, Sueli - Cartografia Sentimental, São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

a abolição que desorganizou momentaneamente as relações de trabalho; o advento da República e com ela a ascensão política da oligarquia cafeeira paulista; a chegada das usinas à Zona da Mata, provocando uma cisão e uma reorganização da própria elite açucareira; a chegada do telégrafo, dos correios, das estradas de ferro, a melhoria das comunicações que provocam o início de uma crescente submissão econômica e cultural a outros centros; o crescimento das cidades e a presença dos grupos industriais e do operariado geram o temor ao "moderno", colocam em pauta a necessidade de defesa deste "mundo tradicional" e de seus personagens ameaçados de extinção.

A necessidade de reterritorialização leva a um exaustivo levantamento da natureza, bem como da história econômica e social da área, ao lado de todo um esforço de elaboração de uma memória social, cultural e artística que pudesse servir de base para sua instituição como região. Se o problema era fundar uma imagem e um texto original para o Nordeste e se o sublinhar oferecia uma multiplicidade e uma riqueza em contrastes, o importante era construir uma dada forma de ver e de dizer, era ordenar uma visibilidade e uma dizibilidade que se tornassem códigos fixos de leitura, era ordenar um feixe de olhares que demarcassem contornos, tonalidades e sombreados estáticos. Toda a pesquisa, em torno da idéia de Nordeste, inicialmente vai ser no sentido de localizar estes elementos garantidores da identidade, da semelhança, da homogeneidade do espaço e da fixação deste olhar e deste falar "nordestino" e sobre o Nordeste.

O Nordeste emerge como produto reacionário à sensibilidade moderna, que se estabelece em algumas áreas do país, notadamente as grandes cidades e o eixo Rio-São Paulo, que, mesmo não estando generalizada, é uma ameaça aos códigos de sensibilidade de grupos tradicionais que com ela têm de dialogar e a ela dar respostas. O Nordeste é filho também de uma sensibilidade reacionária ao Norte do usineiro e dos novos ricos imitadores de estrangeirices, que abandonam o produto artesanal pelo industrial. Um Norte que se descaracterizava até na sua cozinha e "cozinha em crise significa uma civilização inteira em perigo", segundo Freyre.¹⁴ Um Norte que perdia as marcas, os sinais da memória de seu período áureo, da "classe que o construiu". Um espaço ameaçado de se tornar indiferenciado, marcado por novos símbolos, pelas marcas de uma história que se escrevia contra estas "tradições" e contra os grupos sociais que com estas se legitimavam. Um espaço cada vez mais despersonalizado, perdendo a imagem das personas que dominaram a sociedade escravista. Um espaço cada vez mais estranho, menos "familiar".

B) De Norte à Nordeste

O termo Nordeste é usado inicialmente para designar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCs), criada em 1919. Neste discurso institucional, o Nordeste surge como a parte do Norte, sujeita às estiagens e, por essa razão merecedora de especial atenção do poder público federal. O Nordeste é, em grande medida, filho das secas; produto imagético-discursivo de toda

(14) Ver FREYRE, Gilberto - Manifesto Regionalista, 4 ed, Recife, Instituto Joaquim Nabuco/MEC, 1967, p. 60.

uma série de imagens e textos, produzidos a respeito deste fenômeno, desde que a grande seca de 1877, veio colocá-la como o problema mais importante desta área. Estes discursos, bem como todas as práticas que este fenômeno suscita paulatinamente o instituem como um recorte espacial específico, autônomo, original, no país; um espaço problema-natural. O Nordeste dos sertões de areia seca, rangendo debaixo dos pés. Um Nordeste cujas primeiras imagens vão ser das paisagens duras, doendo nos olhos. Um Nordeste da natureza selvagem, rebelde, e do homem heróico e forte a lutar contra as suas agruras.¹⁵

E também a seca que chama atenção dos veículos de comunicação, especialmente, dos jornais do Sul do país, para a existência do Norte e de seus "problemas". A seca é, sem dúvida, o primeiro traço definidor do Norte e o que o diferencia do Sul, notadamente, num momento em que o meio é considerado, ao lado da raça, como fatores determinantes da organização social. Nessas ocasiões, a população do Sul é chamada a contribuir em campanhas de arrecadação e são abertas subscrições pelos jornais, onde são publicadas as listas de nomes dos "beneméritos". Essa talvez seja uma das poucas formas de contato entre populações tão distanciadas, sem maior comunicação, dadas as deficiências nos meios de transporte. Oswald de Andrade, ao visitar o Recife, em 1925, fala da ignorância dos sulistas em relação àquela cidade, embora fosse uma das maiores do país. As primeiras imagens do Norte para a maioria dos sulistas eram aquelas trazidas pelos jornais sobre seu "flagelo" e suas vítimas. Através de espetáculos, jogos, festas feitas para arrecadarem fundos para as vítimas do flagelo, era que os sulistas ouviam falar de seus "irmãos do Norte".¹⁶

Estas festas mobilizam "a fina flor da sociedade sulista" que as transforma em empolgantes acontecimentos sociais. O momento da filantropia funcionava como momento de autopromoção, de elaboração de uma auto-imagem positiva, uma "elite benemerita" que se dignava voltar os olhos para os seus "irmãos em dificuldades" e que afirmava, ao mesmo tempo, a superioridade de seu próprio espaço.

O que se nota, no início da década de vinte, é que os termos Norte e Nordeste ainda são usados como sinônimos: eles aparecem indiscriminadamente, mostrando ser esse um momento de transição, em que a própria idéia de Nordeste não havia ainda se institucionalizado, se cristalizado. Ela não havia sido dotada de um conteúdo, de um significado que a fizesse prevalecer sobre o recorte Norte/Sul já em crise.¹⁷

Em 1920, a separação Norte e Nordeste ainda está se pro-

(15) Ver FREYRE, Gilberto - Nordeste, 5 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1985, pp. 5 e 6; ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de - Falas de Astúcia e de Angústia: A Seca no Imaginário Nordestino - De Problema à Solução (1877-1922), Campinas, UNICAMP, Dissertação de Mestrado em História, 1988.

(16) Ver sobre a viagem de Oswald ao Recife: INOJOSA, Joaquim - Os Andrades e Outros Aspectos do Modernismo, Rio, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1975, p. 259. Sobre a repercussão das secas em São Paulo e as campanhas de donativos ver: N/a - Pelas Vítimas das Secas, São Paulo, OESP, 1/jan/1920, pp. 4 e 5; 2/jan/1920, p. 4, c. 8; 3/jan/1920, p. 5, c. 1, 4/jan/1920, p. 5, c. 7, 6/jan/1920, p. 4., c. 8; 9/jan/1920, p. 4, c. 7; 24/jan/1920, p. 4, c. 2.

(17) "Realizou-se hoje à noite, no Helió Cinema, um espetáculo infantil em benefício das vítimas da seca do Nordeste brasileiro... diretores da Sociedade Harmonia e organizadores do grande baile em benefício das vítimas da seca do Norte... da festa, que constituiu um verdadeiro acontecimento social e estava muito brilhante". N/a - Pelas Vítimas da Seca, São Paulo, OESP, 6/jan/1920, p. 4, c. 8 e 9/jan/1920, p. 4, c. 7.

cessando; só neste momento, começa, nos discursos, a surgir a separação entre a área Amazônica e a área "ocidental" do Norte, provocada principalmente pela preocupação com a migração de "nordestinos" para a extração da borracha e o perigo que isto acarreta para o suprimento de trabalhadores para as lavouras tradicionais do Nordeste. É interessante notar também que a Bahia não é pensada como Nordeste neste momento. Sendo uma área próspera com a produção cacaueira e tendo ainda uma grande bancada no Congresso Nacional, a conquista da Bahia para o "Norte" ou para o "Sul" é tema, por exemplo, de acalorados discursos de parlamentares de ambas as áreas. A Bahia passando por uma fase de crescimento econômico em sua parte meridional e sendo ainda o segundo Estado em população no país, possui condições privilegiadas em sua relação com o poder central e com os Estados do Sul, se comparado com os demais Estados que compunham o antigo Norte, que agora se dividia em Norte e Nordeste.¹⁸

A superação da visão provinciana de espaço a que estavam presas as oligarquias dos Estados do Norte é a grande tarefa política e cultural colocada pela necessidade de institucionalização do Nordeste. A visão restrita de espaço, como aquela sobre o qual se exerce o mando pessoal ou oligárquico, vai ter que se ampliar no sentido de unir forças contra o processo de subordinação crescente, sofrido por estes grupos. Seus interesses particulares, antes identificados como os interesses de seu Estado, passam agora a ser pensados como interesses de um todo maior: o interesse regional; um recorte espacial, onde todos os sujeitos se inclinariam na mesma direção.¹⁹

O Sul é o espaço-obstáculo, o espaço-outro contra o qual se pensa a identidade do Nordeste. Ele é o reconhecimento de uma derrota, é fruto do fechamento imagético-discursivo de um espaço menor, de um espaço subalterno na rede de poderes, por aqueles que já não podem aspirar ao domínio do espaço nacional.

A exclusão das províncias do Norte do Congresso Agrícola, realizado no Rio de Janeiro, em 1876, é talvez o primeiro momento em que os discursos dos representantes das oligarquias, desta área, tematizam a diferença de tratamento e de situação econômica e política entre "Norte" e "Sul". A crise na produção açucareira, a seca que assolava e a venda de grande número de escravos para o "Sul" tornam o Congresso Agrícola de Recife, organizado como resposta ao anterior, um fórum de duras críticas à atuação discriminatória do Estado Imperial, em relação a este espaço no que tangia a investimentos, política fiscal, construção de obras públicas e política de mão-de-obra.²⁰

A seca de 1877-79, a primeira a ter uma grande repercussão nacional pela imprensa e a atingir setores médios dos proprietários de terra, trouxe um volume considerável de recursos para as "vítimas do flagelo" e fez com que as bancadas "nortistas", no Parlamento, descobrissem a poderosa arma que tinham nas mãos, para reclamar

(18) "A política brasileira aplicada ao Norte do Brasil é a negação formal da civilização, é completa e fundamentalmente errada em tudo e só serviu para plantar a desolação e o deserto na Amazônia, e abandono e a miséria social das populações do Nordeste, assim como a mais putrida das corrupções morais e políticas na Bahia". SERVA, Mário Pinto - As Reivindicações do Norte, São Paulo, OESP, 22/mar/1920, p. 5, c. 1.

(19) Ver ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de - Op. Cit., pp. 286, 287 e 288.

(20) Ver QUADROS, Consuelo Novaes S. de - Formação do Regionalismo no Brasil, Salvador, Centro de Estudos Baianos, Revista nº 77, 1977, pp. 5 a 13.

tratamento igual ao dado ao "Sul". A seca torna-se a partir daí o problema de todas as províncias e depois dos Estados do Norte.²¹

As bancadas nortistas conseguem incluir, já na Constituição de 1891, o artigo 5, que obrigava a União a destinar verbas especiais para o socorro de áreas, vítimas de flagelos naturais, incluindo aí as secas. Esta institucionalização das secas consegue, progressivamente, abrir maiores espaços no aparelho de Estado para os grupos dominantes do "Norte". Isto fica claro com a criação do IOCS, em 1909. Esta instituição, destinada ao "combate às secas", torna-se não só um lugar de produção de um saber sobre o fenômeno, bem como um lugar de onde se passa a falar em nome da seca e de seu espaço. Torna-se o locus institucional da produção de um discurso regionalista que ganha tons cada vez mais inflamados, à medida que o Estado republicano, sob o domínio das oligarquias paulista e mineira, as beneficia claramente, do ponto de vista das políticas públicas.²²

Com a criação do IOCS, no governo Epitácio Pessoa, os intelectuais e políticos ligados a este órgão, como Guimarães Duque e João Palhano tentam eliminar os sentidos contraditórios, as imagens e enunciados dispares que se referiam àquele espaço, que nasciam da luta pela sua efetivação. Eles tentam construir uma imagem e um texto único, homogêneo para a região, acabando com os "vários Nordeste" que entupiam as livrarias, uns sinceros, outros não".²³ O Nordeste devia ser visto e lido numa só direção para que seu efeito de verdade fosse eficiente politicamente.

No Congresso de Produtores de Açúcar, realizado em 1920, em Recife, o discurso de denúncia dos "privilegios do Sul, principalmente do café" adquire tons separatistas. As voltas com uma enorme crise de mercado e com um processo de modernização da produção, empreendidos, em grande parte, em detrimento dos produtores tradicionais, com recursos apenas do governo estadual, os promotores deste Congresso buscam unificar seus discursos e falam em nome de um espaço só, sob o signo da discriminação e da vitimização. A idéia de uma região à parte vai se gestando nestes Congressos, onde se encontram interesses em comum dos auto-proclamados, "marginalizados no plano nacional". Esboça-se todo o eixo de confronto entre Nordeste e São Paulo que vai direcionar as discussões, a partir daí, em torno da questão da nação, da região e da identidade nacional.

Neste mesmo ano, em nome do combate a esta política discriminatória, as bancadas dos Estados nortistas no Congresso Nacional, vão formar o chamado Bloco do Norte, que se propõe a unificar as reivindicações de seus Estados. É interessante notar que a bancada baiana se nega a fazer parte deste bloco e passa a ser assediada, tanto pelos representantes do Norte, como pelos representantes de São Paulo, para que ela se alinhasse de um lado ou de outro, no momento das votações.²⁴

O cangaço e o seu combate é outro motivo da veiculação crescente de um discurso solidário entre os parlamentares nortistas no Congresso. O combate ao cangaceiro, que não respeitava as fron-

(21) ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de - Op. Cit., pp. 65 e seqs.

(22) *Ibidem*, p. 276.

(23) Ver TEJO, A. de Lima - O Nordeste do Senhor Palhano, São Paulo, Revista de Antropologia nº 7, nov/1928, p. 2

(24) N/a - O Bloco Político do Norte, São Paulo, DESP, 3/set/1920, p. 4, c. 5.

teiras estaduais, vai exigir também a crescente atuação conjunta do aparelho repressivo dos Estados. O Nordeste é, pois, uma região que se constrói também no medo contra a revolta do pobre, no medo da perda de poder para a "turba de fascinoras que empestavam o sertão". A sensação de fragilidade que tomava conta dos grupos sociais em declínio, como os produtores tradicionais de açúcar e algodão, trazia também o medo da perda de domínio sobre o seu próprio espaço e, por seu turno, leva a uma crescente preocupação de unir esforços, para combater as revoltas das camadas populares, advindas também das próprias mudanças na sociabilidade tradicional. Não só o cangaço, como também as revoltas messiânicas são fatores de construção de um espaço fechado de poder, uma região capaz de garantir a manutenção da mesma hierarquia de poderes na área, bem como a dominação tradicional.

Na verdade, o "intelectual regional, o representante do Nordeste" começa a ser forjado, quando filhos dos grupos dominantes, nos Estados, convergiam para Recife, por este ser, além de centro comercial e exportador, centro médico, cultural e educacional de uma vasta área do "Norte". A Faculdade de Direito do Recife e o Seminário de Olinda eram os locais destinados a formação superior, bacna-relesca, das várias gerações destes filhos de abastados rurais. Desde o século XIX, estas instituições se constituíam em lugares privilegiados para a 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 à 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 que o declínio traz a sensação de marginalização a nível nacional. Os aspirantes a ocuparem cargos de direção, de mando em seus espaços, se solidarizavam na indignação com a discriminação do governo central e se preocupavam com a própria incerteza de seus futuros, devido à crise que solapava as bases tradicionais de suas riquezas e poderio.²⁵

Recife era também o centro jornalístico de uma vasta área que ia de Alagoas até o Maranhão, como pôde constatar Gilberto Freyre, ao pesquisar os anúncios publicados no Diário de Pernambuco, ao longo do século XIX e início do século XX. Ele usa esta área de influência, do Diário de Pernambuco, para definir os limites do que seria a região Nordeste. José Lins do Rêgo chega a afirmar que este jornal teria servido para iniciar muitos filhos de senhor de engenho nas primeiras letras. Este jornal torna-se, com o passar do tempo o principal veículo de dissiminação das reivindicações dos Estados do Norte, bem como vai se constituir num divulgador das formulações em defesa de um novo recorte regional: o Nordeste. Ele abre suas páginas para contribuições de intelectuais, artistas e políticos de

(25) Ver SOUZA BARROS - A Década Vinte em Pernambuco, 2 ed., Recife, Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1985, pp. 192 e segs. e MICELI, Sérgio - Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945), São Paulo, Difel, 1979, pp. 35 e segs.

vários Estados, permitindo assim o intercâmbio de idéias.²⁶

Vai ser nas páginas do Diário de Pernambuco que Gilberto Freyre publicará a sua série de cem artigos numerados, enviados dos Estados Unidos, onde começa a delinear o que chama de pensamento regionalista e tradicionalista. Este jornal também publica as novelas de Mário Sette, como "Senhora de Engenho", ponto de partida para Freyre pensar na elaboração de um romance regionalista e tradicionalista. Foi em 1925, por ocasião da comemoração do centenário desse jornal, que se produziu a primeira tentativa de dar ao recorte espacial Nordeste mais do que uma definição geográfica, natural, econômica ou política. O Livro do Nordeste, elaborado sob a influência direta de Gilberto Freyre, dará a este recorte regional um conteúdo cultural e artístico, com o resgate do que seriam as suas tradições, a sua memória, a sua história. Para José Lins, foi aí que "o Nordeste se descobriu como pátria". No editorial de abertura do Livro, Freyre afirma ser esse um "inquerito da vida nordestina; a vida de cinco de seus Estados, cujos destinos se confundem num só e cujas raízes se entrelaçam nos últimos cem anos", período de vida não só do jornal, como da própria Faculdade de Direito.²⁷

O Livro do Nordeste, de certa forma, antecipa o que iria ocorrer no Congresso Regionalista do Recife, em 1926. Embora indefinido entre um encontro artístico-cultural e um encontro político, o Congresso serviu, segundo Joaquim Inojosa, "para unir cearenses, norte-riograndenses, paraibanos, pernambucanos, alagoanos, sergipanos, em torno de um patriotismo regional", estimulando "o amor ao torrão natal de cujo salubre entusiasmo, de cujo grande ardor se faz a estrutura das grandes pátrias". O Congresso teria em vista salvar o "espírito nordestino" da destruição lenta, mas inevitável que ameaçava o Rio e São Paulo. Era o meio de salvar o Nordeste da invasão estrangeira, do cosmopolitismo que destruíra o "espírito" paulista e carioca, evitando a perda de suas características brasileiras.²⁸

Este Congresso será organizado pelo Centro Regionalista do Nordeste, fundado em 1924, que se propunha a "colaborar com todos os movimentos políticos que visassem ao desenvolvimento moral e material do Nordeste e defender os interesses do Nordeste em solidariedade". Dizia o programa do Centro que a unidade do Nordeste já estava claramente definida, embora assumisse também, como uma de suas tarefas, acabar com os particularismos provincianos para criar a comunhão regional. As questões fundamentais da região não deviam ser sacrificadas aos interesses particulares de cada Estado. Perante o governo e os outros Estados, era fundamental que esta unidade do Nordeste se apresentasse, realizando movimentos em busca de uma melhoria material e moral. Ele devia funcionar como uma instituição, capaz de congregar 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

(26) Ver RÊGO, José Lins do - Meus Verdes Anos, Rio de Janeiro, José Olympio, 1956, p. 125 e D'ANDREA, Moema Selma - Op. Cit., p. 49.

(27) Ver FREYRE, Gilberto - Vida Social no Nordeste. In: O Livro do Nordeste (Comemorativo ao primeiro centenário do Diário de Pernambuco), 2 ed. fac-similada, Recife, Arquivo Público Estadual, 1979, p. 75; SETTE, Mário - Senhora de Engenho, 5 ed., São Paulo, Ed. Fagundes, 1937.

(28) INOJOSA, Joaquim - O Movimento Modernista em Pernambuco, 10 vol, Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1968, pp. 208 e 209.

presente e editar a revista O Nordeste".²⁹

A explosão do Movimento Autonomista em Pernambuco, a criação do Centro Regionalista e a posterior realização do Congresso Regionalista levam a surgir, na imprensa paulista, por exemplo, inúmeras críticas ao separatismo nordestino. Esta imprensa preocupava-se sobretudo com as críticas levantadas contra uma República "que não sabia conter os desmandos para-imperiais dos Estados grandes e ricos" e o fato destes movimentos defenderem que "os Estados brasileiros só deviam ser governados por homens radicados em suas terras e não por políticos profissionais que moravam no Rio de Janeiro e desdenhavam os Estados." A radicalização do regionalismo nordestino pode ser constatada pela participação de elementos de classe média e até líderes operários, no Movimento Autonomista de Pernambuco. Em Moleque Ricardo, José Lins reproduz as cenas a que assistiu como estudante na Faculdade de Direito do Recife e a justaposição de reivindicações políticas de classe com reivindicações regionalistas.³⁰

Essa série de eventos e práticas dispersas fazem emergir e se institucionalizar a idéia de Nordeste, inclusive entre as camadas populares. 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 a força política que esta região possui. Mesmo o movimento de trinta será apoiado pelo discurso regional nordestino, como forma de pôr fim a 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, desproporcionais a sua diminuta expressão econômica. Ao mesmo tempo, a política modernizante, industrializante e nacionalista deste Estado só faz aprofundar as distâncias entre essa área e o Sul do país e subordiná-la cada vez mais, obrigando-a a aceitar uma posição subalterna na estrutura de poder. São criadas políticas compensatórias, verdadeiras sinecuras, como o DNOCS e o IAA, instituições destinadas a falar em nome deste espaço e a distribuir migalhas que caem do céu do Estado indo parar nos bolsos dos grandes proprietários de terra e empresários, funcionando como incentivos a uma obsolescência tecnológica e a uma crescente falta de investimentos produtivos. Isto torna o Nordeste, a região que praticamente vive de esmolas institucionalizadas através de subsídios, empréstimos que não são pagos, recursos para o combate a seca que são desviados e isenções fiscais.

Setores importantes da classe média nordestina, notadamente intelectuais tradicionalistas permanecem profundamente arredios, diante destas políticas de nacionalização, empreendidas pelo Estado no pós-trinta. A centralização burocrática que ela implicava, diminuía os espaços para o exercício do poder tradicional, particularista, oligárquico. A planificação econômica aí iniciada tendia a pensar a economia nacional como uma economia integrada sob a hegemonia

(29) INOJOSA, Joaquim - O Movimento Modernista em Pernambuco, 19 vol., Rio, Ed. Guanabara, 1968, pp. 208 e 209.

(30) Citação extraída de: FREYRE, Gilberto - Manifesto Regionalista, 4 ed., Recife, Instituto Joaquim Nabuco/MEC, 1967, p. 32. Sobre a reação na imprensa paulista ao Congresso Regionalista de Recife ver: MELO, Monteiro - Regionalismo Ridículo, São Paulo, OESP, 6/mar/1926, p. 3, c. 1. Ver ainda: REBO, José Lins do - O Moleque Ricardo, 8 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.

nia do pólo moderno e industrial, localizado no Centro Sul. A política de transferência de renda dos setores rurais para os setores urbanos e o avanço do mercado financeiro retiram toda a possibilidade de mediação financeira, de representação econômica, por parte dos agentes privados. Mesmo o esforço feito pelo Estado, em integrar ao mercado, à cidadania, setores marginalizados pelos grupos tradicionais, desagrada aos que têm que repartir o mercado de títulos e prestígio com maior número de pessoas.³¹

A trajetória de afirmação da idéia de Nordeste passa por uma série de práticas regionalistas como acabamos de ver. Mas esta também surge de uma série de práticas discursivas que vão afirmando uma sensibilidade e produzindo um conjunto de saberes de marcado caráter regional.

C) Sensibilidade Regionalista

O Nordeste, uma região surgida como reação ao processo de declínio da sociedade tradicional, será, quando emergir, expressão de uma sensibilidade anti-moderna, sensibilidade reagente ao novo, ao mecânico, ao técnico. Um espaço criado como defensivo, contra as mudanças trazidas pela modernidade, que se pensa fixo, onde a pretexto de se perpetuar a "identidade", se perpetuam as antigas relações de dominação e a própria crise. Uma sociedade de homens com enorme dificuldade em assumir novas identidades sociais, além daquelas trazidas pela família e pela posição de mando.

A sociedade de mercado, urbana, requer uma maior capacidade de alterações identitárias. A crise dos códigos tradicionais traz uma sensação de desamparo, de abandono, de desproteção, diante da força ameaçadora do dinheiro. Com o capitalismo, a terra adquire cada vez mais valor de troca e não de produção. Ela torna-se apenas uma mercadoria. Isso altera toda a sensibilidade em relação à terra que passa a ser vista apenas como propriedade, perdendo o seu valor telúrico, afetivo. Os velhos códigos morais e sentimentais a ela ligados perdem o sentido. A grande família patriarcal, corpo do latifúndio, tende a se esfacelar no contato com o mundo urbano. Aí, a família é individualizada, higienizada e é reintroduzida no lar, onde deixa de ser o grande corpo sócio-econômico, para se tornar "célula mater da sociedade".³²

Na sociedade tradicional, as inovações tendiam a ser controladas pelas elites. As novidades são aleatórias e irregulares e não adquirem um caráter imperativo e regular. O poder, sendo encarnado, pessoalizado, faz confundir pessoa e função, sendo, pois, a função inovadora apropriada pessoalmente. A modernização nesta sociedade, é oposta à modernidade, à medida que se faz para beneficiar pessoas isoladas e não como um processo capaz de alterar profundamente as relações sociais. Ela serve para "reforçar a pessoa do

(31) Sobre a relação entre grupos sociais tradicionais e a política de modernização no pós-trinta ver: ORTIZ, Renato - A Moderna Tradição Brasileira, 3 ed., São Paulo, Brasiliense, 1991.

(32) Sobre a crise dos códigos tradicionais ver: REGO, José Lins do - Usina, 7 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1973. Sobre a higienização das famílias ver: COSTA, Jurandir Freire - Ordem Médica e Norma Familiar, 3 ed., Rio de Janeiro, Graal, 1989, pp. 140 e 141 e DONZELOT, Jacques - A Polícia das Famílias, 2 ed., Rio, Graal, 1986.

poder". A dominação não consegue se burocratizar, nem adquirir um caráter impessoal. A dominação burocrática moderna penetra e reelabora a sociedade como um todo, tentando organizá-la do ponto de vista da racionalidade, o que se choca com os grupos tradicionais e mesmo com os grupos populares, que vêem seu mundo ser invadido por ditames que não compreendem, nem reivindicam.³³

Os intelectuais tradicionais do Nordeste, com o declínio político e econômico de suas famílias, vêem diminuir seus espaços de atuação, levando-os para as carreiras burocráticas ou artístico-culturais. O Estado vai surgir para eles como uma garantia, não só para as suas vidas pessoais, como para toda a sociedade tradicional. Como uma garantia de conseguir, senão barrar o processo de mudanças em curso, pelo menos diminuir suas conseqüências ruinosas. O medo do indeterminado, a necessidade de fixar identidades e suprimir ou manter diferenças levam-nos a tomar o Estado como esta entidade, capaz de fazer a mediação entre estes grupos e a totalidade, capaz de produzir a identidade entre o sujeito e o objeto da história, funcionando como o grande ordenador do caos do mundo moderno.³⁴

Padecendo da falta de um maior contato com o mundo do trabalho, estes intelectuais tendem a reificar o mundo das idéias, dando a estas um verdadeiro poder demiúrgico. Um culto aos dogmas, que fazem, das instituições tradicionais e do próprio Estado, artificialidades em completa dissonância com as condições concretas da sociedade. Lançam-se em áreas e em gêneros mais arriscados da produção intelectual, como o romance social, as ciências sociais, tentando, através de sua atuação, conter o declínio de seu mundo; resgatando a sua memória; chamando atenção para sua importância histórica. São eles os grandes agentes de generalização pelo espaço nordestino de uma sensibilidade reacionária, em relação à modernidade. A desclassificação social sofrida, pelos intelectuais tradicionais, pode levá-los também a se identificarem com as camadas populares, com os "desclassificados", produzindo uma visão paternalista e romantizada destes. Um populismo que tanto pode se notar entre aqueles que tendem para o tradicionalismo, como entre aqueles que tendem a se voltar para uma posição "revolucionária" em relação à sociedade.³⁵

O regionalismo entre os intelectuais tradicionais é reforçado pelo próprio isolamento e estagnação a que estão condenados em seus Estados, ou a necessidade de se transferir para o Sul, se quiser maior reconhecimento. A drenagem de seus intelectuais é também apontada pelos regionalistas nordestinos como um fator de declínio e estagnação cultural deste espaço, uma região cada vez mais pobre em braços para o serviço e cabeças para o pensamento. Estes intelectuais, ao permanecerem presos a seus Estados, ao longo da vida, são quase sempre enredados, inclusive pelos laços de parentesco, às oligarquias retrógradas, como forma de sobreviverem, e principalmente conseguirem alimentar suas vaidades com títulos e honrarias de toda espécie, o que termina por domar qualquer laivo de

(33) Sobre a construção de uma ordem burocrática e racional na modernidade e as inovações na sociedade tradicional ver: LIPOVETSKY, Gilles - O Império do Efêmero, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp. 265 e segs.

(34) Ver MICELI, Sérgio - Op. Cit., p. 143. Sobre o medo do indeterminado e o apelo ao Estado como ordenador do caos da modernidade ver: GAY, Peter - A Cultura de Weimar, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 12.

(35) Ver HOLANDA, Sérgio Buarque de - Raízes do Brasil, 15 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1982, pp. 113 e segs.

radicalidade em suas obras.³⁶

Diante do próprio declínio, em outros aspectos, a cultura vai ser eleita como aquele aspecto responsável pela manutenção da superioridade regional e de classe. Evitar a morte do mundo tradicional, transformá-lo em obra de arte, em saber, em imagens e textos, podia, ao mesmo tempo, garantir a estes intelectuais a manutenção do status ameaçado.

A própria tradição, profundamente católica de todas as camadas da população, contribui para a formação dessa sensibilidade conservadora, anti-burguesa, anti-capitalista e anti-moderna que caracterizará a maior parte das manifestações artísticas, culturais e políticas, advindas da nova região que se formava. Será na cultura popular, eivada de religiosidade que se vai buscar a maior parte das formas e matérias de expressão, consideradas regionais.

O que podemos concluir é que o Nordeste será gestado em práticas muito menos nobres do que aquelas empreendidas pelos tradicionalistas, no Congresso de 1926. Antes de serem os fundadores da região, eles são continuadores de práticas que já cartografavam lentamente o todo regional: 1) o combate à seca, com sua política de distribuição de alimentos, aglomeração de populações em campos de concentração, recursos para obras que eram desviados, obras públicas em terras particulares; 2) o combate violento ao messianismo e ao cangaço; 3) os conchavos políticos oligárquicos para a manutenção de privilégios etc.. São todas essas práticas que constituem a "consciência regional", que vai se expressar de forma tão clara naquele Congresso, onde começa a ter uma melhor sistematização, a ser articulado num discurso identitário, expresso em seus manifestos. Os auto-proclamados tradicionalistas e regionalistas que comparecem a este Congresso de 1926 não são sujeitos fundantes da idéia de Nordeste, da "consciência regional", são sujeitos também gestados nesta sucessão de práticas que os fustiga a se manifestarem. Se se apresentam como a vanguarda de uma "região que precisa ser defendida", não é que tenham descoberto uma região que já estava lá na natureza, mas foram produtos de uma sensibilidade regional que se desenvolveu com estas práticas de assistência e exploração da miséria, da violência contra o pobre e, ao mesmo tempo, da revolta violenta destes, da disputa em torno de recursos, investimentos, cargos; da disputa em torno da participação no aparelho de Estado. Não que esta produção discursiva fosse mero reflexo dessas práticas, ela se coloca, sim, como mais uma prática que tem nas demais sua condição de possibilidade.³⁷

2) IMPRIMINDO A REGIÃO

A) A Invenção do Nordeste

(36) Ver D'ANDREA, Moema Selma - Op. Cit. e SANTOS, Luis Antônio de Castro - O Espírito da Aldeia, São Paulo, Novos Estudos CEBRAP (27), jul/1990, p. 45.

(37) Sobre a relação entre práticas e a emergência de um objeto histórico ver: VEYNE, Paul - Foucault Revoluciona a História. In: Como se Escreve a História, Brasília, Ed. da Universidade de Brasília, 1982, pp. 149 e seqs.

"O Nordeste o que tem feito até hoje é se coser com suas próprias linhas".³⁸

Essa frase, atribuída a Agamenon Magalhães, pode muito bem expressar o processo de que vamos tratar, ou seja, o da invenção imagético-discursiva do Nordeste. Vimos que a idéia de Nordeste emergiu, a partir de uma sucessão de práticas regionalistas que vieram desde o século XIX. Esta idéia, no entanto, só será institucionalizada a partir do trabalho de um grupo de intelectuais, artistas e políticos que conferem à idéia um conteúdo, que tentam ancorá-la na cultura e na história, que traçam para ela uma memória, que estabelecem uma origem, ou seja, dotam-na de uma identidade.

Estes intelectuais concentrados em Recife, uma das maiores cidades do país na época, grande pólo cultural, artístico e político, vão formar o grupo batizado por Gilberto Freyre, recém-chegado do Estados Unidos, de regionalista e tradicionalista. Estes têm em comum o pertencimento as famílias ligadas ao latifúndio, notadamente, à produção açucareira, que viviam um doloroso processo de desterritorialização com o avanço das usinas e a aceleração da implantação de relações sociais, tipicamente burguesas, em detrimento da sociabilidade tradicional. Processo designado, por Freyre, de crise da "aristocracia patriarcal".³⁹

A construção imagético-discursiva da região tem como tônica a tentativa de resgate destas raízes, que quase sempre se embaralham com a infância do autor, na evocação da "sociedade patriarcal". Constrói-se a região como topografia afetiva, como paisagem marcada por sentimentos e fatos cotidianos. A memória individual cruza-se com a memória coletiva e histórica, para traçar uma cartografia feita de imagens e enunciados familiares, infantis, de topos consagrados e cristalizados. Um espaço organizado, não só através das impressões visuais, mas através das impressões auditivas, táteis, imaginativas, a partir das histórias que entravam pelo ouvido e se elaboravam em imagem na cabeça de criança. Uma geografia poética com grande poder de impregnação.

Para legitimar o recorte Nordeste, o primeiro trabalho feito pelo movimento cultural, iniciado com o Congresso Regionalista de 1926, denominado de regionalista e tradicionalista, foi o de instituir uma origem para a região. Estes relatos histórico-míticos de origem apresentam o paradoxo de serem simultaneamente disjuntos e conjuntos em relação ao presente. Primeiro, eles tentam mostrar que os antepassados eram de outra natureza que não a dos homens contemporâneos: aqueles foram criadores, estes são continuadores e, ao mesmo tempo, os contemporâneos terminariam por ser iguais àqueles, pois nada ocorreu historicamente que não viesse senão apagar estas particularidades. Transformam, pois, o presente no passado e o passado no presente. A busca de pegadas do presente no passado, apenas significa, de forma diferente, rastros que falam de outra realidade. Atribui-se um sentido contemporâneo a fatos que, na sua espessura própria, tiveram outros significados para sua época.⁴⁰

(38) Citado por SOUZA BARROS - Op. Cit., p. 59.

(39) Ver FREYRE, Gilberto - Vida Social no Nordeste (Aspectos de um Século de Transição). In: O Livro do Nordeste, 2 ed. fac-similada, Recife, Arquivo Público Estadual, 1979, p. 78.

(40) Sobre a relação entre relatos de origem e o presente ver: LEVI-STRAUSS, Claude - O Pensamento Selvagem, Campinas, Papirus, 1989, p. 243 e segs. e FOUCAULT, Michel - O Nascimento da Clínica, 3 ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987, pp. 59 e segs.

Esta história regional retrospectiva busca dar à região um estatuto, ao mesmo tempo universal e histórico. Ela seria restituição de uma verdade num desenvolvimento histórico contínuo, em que as únicas descontinuidades seriam de ordem negativa: esquecimento, ilusão, ocultação. A região é inscrita no passado como uma promessa não realizada, ou não percebida; como um conjunto de indícios que já denunciavam sua existência ou a prenunciavam. Olha-se para o passado e alinha-se uma série de fatos, para demonstrar que a identidade regional já estava lá. Passa-se a falar de história do Nordeste, desde o século XVI, lançando para trás uma problemática regional e um recorte espacial, só dado ao saber no início do século XX.⁴¹

Gilberto Freyre, por exemplo, atribui à influência holandesa no século XVII um dos fatores de diferenciação do Nordeste do restante do país. Esta área teria se diferenciado até do ponto de vista cultural do restante do país, a partir do momento em que Recife se constituiu em centro administrativo de uma área equivalente ao atual Nordeste, além de centro financeiro, comercial e intelectual judaico-holandês. Este mesmo autor atribui à administração portuguesa a formação de uma "consciência regional" mais forte do que uma consciência nacional, que, caso existisse, poria em perigo o domínio do colonizador. Faz assim, de uma maneira ou de outra, recuar ao período colonial a consciência regional, a própria existência do Nordeste e, ao mesmo tempo, colocá-la como um dos fatores de formação da própria consciência nacional. Para ele, a região teria nascido antes da nação.⁴²

Aliás, a invasão holandesa é tomada, não só como mito de origem do Nordeste, mas como mito da própria nacionalidade. Isto legitima a região pela contribuição decisiva que teria dado à construção da nação, à defesa de seu território, e mais importante, de suas tradições católicas, contra o protestante e o judeu holandês. O Nordeste também seria a área inicial de nossa civilização nos trópicos, através de uma longa prática colonizadora de fusão e plasticidade, em detrimento das práticas colonialistas repelentes e preconceituosas. A vitória sobre os holandeses teria sido a vitória de nosso caráter plástico, contra o caráter preconceituoso do invasor.⁴³

O próprio regionalismo é visto como um elemento da nacionalidade brasileira, desde seus primórdios, quando as enormes distâncias territoriais autonomizam vários "focos genéticos de povoamento" e a rivalidade entre as regiões teria seguido, lado a lado, a animosidade contra a metrópole. As regiões, no Brasil, se definiriam, então, por histórias diferentes, grupos espirituais típicos; com usos, heróis e tradições convergentes.

É fundamental notar que, se Gilberto Freyre, ao traçar a história da transição que levaria ao Nordeste de 1925, coloca a seca de um século atrás como um dos marcos, o faz mais por suas "consequências morais e sociais". Embora as secas, como a mestiçagem, continuem a fazer parte de qualquer história da região, não são mais os fatores naturais que definem, que dão identidade, que estão

(41) Sobre a visão retrospectiva de um objeto histórico gestado no presente ver: FOUCAULT, Michel - O Nascimento da Clínica, 1987.

(42) Ver FREYRE, Gilberto - Sobrados e Mocambos, 10 vol., 5 ed., Rio, José Olympio, 1977, pp. 319 e seqs.

(43) Idem, *Ibidem*.

na origem da região. São os fatos históricos e, principalmente, os da ordem cultural que marcariam sua origem e desenvolvimento como "consciência". É a fundação da Faculdade de Direito, é a atuação do Diário de Pernambuco, é a invasão holandesa e a Insurreição Pernambucana, são as revoltas de 1817, 1824 e 1848, que são colocadas como origem desta identidade regional. A legitimação do recorte regional já não se dá com argumentos naturalistas, mas com argumentos históricos.⁴⁴

A busca da origem, das verdadeiras raízes regionais, no campo da cultura, leva à necessidade de se inventar uma tradição para o novo recorte regional. É através da invenção de tradições que se tenta estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior; que se busca conciliar a nova territorialidade com antigos territórios sociais e existenciais. A manutenção de alguns aspectos do passado é a forma encontrada para garantir a estabilidade social destes grupos tradicionais. A manutenção de tradições é, na verdade, sua invenção para novos fins, ou seja, a garantia da perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados.⁴⁵

O medo de não ter espaços numa nova ordem, de perder a memória individual e coletiva, de verem seu mundo se esvaír, é que leva à ênfase na tradição, na construção deste Nordeste. Ele é fruto de uma sensibilidade reativa à história, entendida como processo destrutivo das experiências cristalizadas. Essa tradição procura ser uma baliza que oriente a atuação desses homens numa sociedade em transformação e impeça o máximo possível a descontinuidade histórica. Uma hipótese levantada por esse trabalho é a de que, ao optar pela tradição, pela defesa de um passado em crise, teria este discurso regionalista nordestino feito a opção pela própria miséria, pela paralisia, mantendo parte dos privilégios dos grupos, ligados ao latifúndio tradicional, às custas de um processo de retardamento cada vez maior de seu espaço, seja em que aspecto nos detenhemos.⁴⁶

O recurso à noção de tradição, na escola gilbertiana, faz parte da estratégia de legitimação do recorte regional Nordeste, como um espaço de continuação do passado, que desconhece ou reage às mudanças trazidas pela modernidade ou que com elas quer conciliar o elemento tradicional. Para sedimentar na cultura essa invenção regional, era necessário recorrer à noção de tradição que mascara a diferença de todo começo e faz o objeto em causa retroceder até uma origem primeira. Graças a essa noção, as novidades perdem o seu corte, são isoladas num fundo de permanência. Por outro lado, faz pensar a dispersão histórica em termos de continuidade e conjunto, e ressalta a própria genialidade do autor, que teria sido capaz de perceber essa continuidade, essa tradição como marca do Nordeste. A tradição é usada como um antídoto ao perigo, representado pela história e pela modernidade.⁴⁷

Aliás os conceitos de tradicional e de moderno, como quase todos os conceitos que se opõem, revelam uma mesma condição de

(44) Ver FREYRE, Gilberto - Região e Tradição, Rio de Janeiro, José Olympio, 1941, p. 107 e seqs.

(45) Ver OLIVEIRA, Lúcia Lippi - Repensando a Tradição, Rio, SBPC, Ciência Hoje, vol. 7, nº 38, dez/1987, p. 58.

(46) Sobre a noção de tradição ver: HODSBAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.) - A Invenção das Tradições, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

(47) Sobre a diferença, o disparate, a luta como a origem de todos os objetos históricos ver: FOUCAULT, Michel - As Palavras e as Coisas, p. 345.

possibilidade. Eles se reclamam para chegar a construir, em um dado momento, uma nova unidade. A tradição só se pensa, em oposição ao moderno. Ela se afirma em relação ao seu oposto. É a própria dinâmica, a própria ruptura representada pelo moderno que permite se pensar no tradicional, que o inventa. O moderno quer o tradicional para contra ele se fundar, e o tradicional se reafirma como anti-moderno. Ela se coloca como a grande certeza diante das incertezas da modernidade. É a garantia da preservação de uma identidade consigo mesma que é solapada pelo moderno.⁴⁸

Se Bandeira pôde evocar o seu Recife tradicional, é porque este não mais existe; a tradição é algo que se instaura no momento mesmo em que deixa de existir:

"Sai menino da minha terra/ Passei trinta anos longe
dela/ De vez em quando me diziam/ Sua terra está
completamente mudada/ Tem avenidas, arranha-céus.../
é hoje uma bonita cidade!
Meu coração ficava pequenino.
Revi afinal o meu Recife/ Está de fato completa-
mente mudado/ Tem avenidas, tem arranha-céus/ é hoje
uma bonita cidade.
Diabo leve quem pôs bonita a minha terra".⁴⁹

Vai se operar nestes discursos com imagens e enunciados mais facilmente reconhecíveis, com uma mitologia flutuante do Nordeste, um arquivo de clichês e estereótipos de decodificação fácil e imediata, de preconceitos populares ou aristocráticos, além de "conhecimentos" produzidos pelos estudos em torno da região. Usar-se-á sobretudo o recurso à memória individual ou coletiva, como aquela que emite a tranquilidade de uma realidade sem rupturas, de um discurso que opera por analogias, assegurando a sobrevivência de um passado que se vê condenado pela história. O Nordeste surge como repositório desta tradição, dessa memória; como espaço cultural em luta contra a ameaça de destruição e submissão a códigos culturais invasores.⁵⁰

A procura por uma identidade regional nasce da reação a dois processos de universalização que se cruzam: a globalização do mundo pelas relações sociais e econômicas capitalistas, pelos fluxos culturais globais, provenientes da modernidade, e a nacionalização das relações de poder, sua centralização nas mãos de um Estado, cada vez mais burocratizado. A crise do indivíduo moderno encontra, na construção de "entidades e identidades coletivas", meios institucionais para compensar sua fragmentação, sua perda de identidades. A identidade regional permite costurar uma memória, inventar tradições, encontrar uma origem que religam os homens do presente a um passado, que atribuem um sentido a existências cada vez mais sem significado. Portanto, o "Nordeste tradicional" é um produto da modernidade, que só é possível pensar neste momento.

A perda é o processo pelo qual estes indivíduos tomam consciência da necessidade de se construir algo que está se acabando. O fim do caráter regional da estrutura econômica, política e

(48) Ver LIMA, Luiz Costa - A Releitura do Passado, São Paulo, Folha de São Paulo, Caderno E, dez/1986, p. 8.

(49) BANDEIRA, Manuel - Minha Terra (Belo Belo). In: Poesias, p. 340.

(50) Sobre a importância do discurso analógico para a construção de uma história sem rupturas ver: FOUCAULT, Michel - História da Loucura, pp. 177 e seqs.

social do país e a crise dos códigos culturais desse espaço fazem pensar e descobrir a região. Um lugar criado de lirismo e saudade. Retrato fantasioso de um lugar que não existe mais, uma fábula espacial.

Não é à toa que as pretensas tradições nordestinas são sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista; são buscadas em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravistas. No campo das artes e da cultura, toma-se a arte popular, o folclore, como matérias de expressão mais autênticas do "espírito regional". Folcloristas, etnólogos, antropólogos procuram "resgatar" e dar um lugar na cultura regional às diversas manifestações folclóricas. Este "arquivo folclórico" é organizado, sistematizado a pretexto de preservar o espírito e o caráter regional contra descaracterizações modernizantes. Uma verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais puras, mais autênticas, mais líricas, mais telúricas, mais próximas da verdade da terra. É uma arte quase natureza, que pode ser tomada como esse indício fóssil de uma cultura verdadeiramente tradicional e regional.⁵²

A arte popular é sempre vista por esses folcloristas como formas muito antigas, tradicionais, quando ela não passa, muitas vezes de uma invenção, a partir de dados culturais dispersos. Ela é sempre posta em contraposição a uma cultura dominante, pensada como códigos antitéticos e homogêneos. Quando, na verdade, é uma bricolagem de vários elementos culturais, agenciados de diferentes épocas, espaços e meios de difusão cultural, aliados a elementos culturais advindos da própria memória do grupo. Por isso, a sua vinculação a um espaço específico, a atribuição à cultura popular da responsabilidade pela formação de uma pretensa "psiquê regional", é arbitrária.⁵³

Luis da Câmara Cascudo se destaca como um dos maiores folcloristas, não só da região como do país. Embora, inicialmente abrace o modernismo e não o regionalismo e tradicionalismo gilbertiano, Câmara Cascudo, em seus trabalhos, adota a visão estática, museológica do elemento folclórico. Seus trabalhos, longe de fazer uma análise histórica ou sociológica do dado folclórico, se constituem em verdadeiras coletâneas de materiais referentes à sociedade rural, patriarcal e pré-capitalista do Nordeste, vendo o folclore como um elemento decisivo na defesa da autenticidade regional, contra os fluxos culturais cosmopolitas. Embora se apresentem como defensores do material folclórico, são paradoxalmente estes folcloristas os seus maiores inimigos e detratores, ao marginalizá-lo, impedindo a criatividade em seu interior, cobrando a sua permanência ao longo do tempo, o que significa reivindicar sua obsolescência. Toda e qualquer mudança é vista por estes como um crime contra a autenticidade popular, o que significa cobrar das camadas populares

(52) Sobre a idealização do elemento de cultura popular como tradição ver: MAGNANI, José Guilherme Cantor - Festa no Pedregal, São Paulo, Brasiliense, 1984 e NEVES, Luis Felipe Baeta - Uma Caçada no Zoo: Notas de Campo sobre a História e Conceito de Arte Popular, s/d (Xerox).

(53) Ver BENJAMIN, Walter - A Obra de Arte na época de sua Reprodutibilidade Técnica. In: Magia e Técnica, Arte e Política (Obras Escolhidas vol. 1), São Paulo, Brasiliense, 1985; MAGNANI, José Guilherme Cantor - Op. Cit. Sobre o folclore como base para a constituição da "psiquê nacional" ver: RAMOS, Arthur - O Folclore Negro no Brasil, 2 ed., Rio de Janeiro, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1954, p. 256.

que não possuam criatividade cultural, reservando para as chamadas "elites" o privilégio de produzirem cultura.⁵⁴

O folclore serviria para revelar a essência da região, por ser ele uma sobrevivência emocional. Seria ele uma constelação de elementos pré-lógicos que preexistiam a toda cultura no seu esforço de afirmação conceitual. O folclore seria o repositório de um inconsciente regional recalcado, uma estrutura ancestral, permitindo o conhecimento espectral de nossa cultura regional. O folclore seria expressão da mentalidade popular, que, por sua vez, seria também expressão da mentalidade regional.⁵⁵

Neste discurso, a idéia de popular se confunde com as idéias de tradicional e anti-moderno, fazendo com que a elaboração imagético-discursiva Nordeste tenha enorme poder de impregnação, junto às 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.

O folclore seria um elemento de integração da população, do povo nesse todo regional. Ele facilitaria a absorção dessa identidade regional pelas camadas que se buscam integrar à nova sociedade em gestação. O folclore apresenta, pois, neste discurso tradicionalista, uma função disciplinadora, de educação, de formação de uma sensibilidade, baseada na perpetuação de costumes, hábitos e concepções, construindo novos códigos sociais, capazes de eliminar o trauma, o conflito trazido pela sociabilidade moderna. O uso do elemento folclórico permitiria criar formas novas que, no entanto, ressoavam antigas formas de ver, dizer, agir, sentir, contribuindo para a invenção de tradições. Construir o novo, negando a sua novidade, atribuindo-o uma pretensa continuidade, como estavam fazendo com a própria região. Ele seria esse elo entre o passado e o presente. Ele permitiria "perpetuar estados de espírito".⁵⁶

Os elementos folclóricos funcionariam como pedaços de velhos territórios existenciais, cacos de uma antiga sensibilidade, de formas e materiais de expressão antigos que são usados para construir territórios que fossem capazes de diminuir o sentimento de desterritorialização, de perda de referências espaço-temporais e culturais. Eles serviriam para "disciplinar as mudanças" que estavam ocorrendo.

Esta construção do Nordeste como o lugar da tradição, como um espaço folclórico, como um espaço que desconhece ou reage ao moderno, será feita por vários intelectuais e artistas em épocas também as mais variadas. Ela aparece desde Gilberto Freyre e a "escola tradicionalista de Recife", da qual participam autores como José Lins do Rêgo e Ascenso Ferreira, nas décadas de vinte e trinta, passando pela música de Luiz Gonzaga, Zé Dantas e Humberto Teixeira, a partir da década de quarenta, até a obra teatral de Ariano Suassuna, iniciada na década de cinquenta. Pintores como Cícero Dias e

(54) Ver CASCUDO, Luis da Câmara - O Tempo e Eu (Confidências e Proposições), Natal, Imprensa Universitária, 1968 e Violeiros e Cantadores, Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1979.

(55) Ver RAMOS, Arthur - Op. Cit.; FERNANDES, Florestan - A Burguesia, o Progresso e o Folclore, São Paulo, OESP, 19/ago/1944, p. 4, c. 8.

(56) Sobre a função integrativa do folclore ver: FERNANDES, Florestan - Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo, 2 ed., Petrópolis, Vozes, 1977.

Lula Cardoso Aires, o poeta Manuel Bandeira, os romancistas Raquel de Queiróz e José Américo de Almeida, embora guardem enormes diferenças entre si, possuem em comum esta visão do Nordeste e dela são construtores.

Para Freyre, a própria educação das crianças na região não devia se dar em escolas estrangeiras, nem lendo livros europeus, sob pena de se perder a autenticidade da alma regional. As crianças só deviam ouvir as histórias contadas por pretos e pretas velhas, crescendo em contato com a poesia popular e com o folclore, evitando o cinema e se dedicando às brincadeiras infantis e ao catecismo. Seriam, assim, capazes de se manterem com o espírito regional inabalado.⁵⁷

A identidade do Nordeste, para Freyre, pelo menos em seu Manifesto Regionalista, não se expressava mais do que através de uma verdadeira coleção de objetos, de imagens, que lembravam a sociedade açucareira e o trabalho artesanal. Um Nordeste expresso por "panelas de barro, facas de ponta, cachimbo de matutos, sandálias de sertanejos, miniaturas de almanjarra, figuras de cerâmica, bonecas de pano, carros-de-boi, cestos de palha de curicuri ou piassava, santos de pau, esteiras, ex-votos, redes, rendas de bilros, brinquedos feitos de sabugo de milho, latas de doce de goiaba, cabaças, quengas de côco". Um Nordeste das festas folclóricas, do bumba-meu-boi, maracatus, mamulengos, pastoras etc.. Um Nordeste, verdadeira feira de imagens e materiais folclóricos, artesanais e populares. Um museu do típico e de elementos culturais desgarrados de seu contexto social e das relações sociais que os produziam. Uma coleção de objetos na prateleira.⁵⁸

Ascenso Ferreira também lança mão do dado folclórico para construir sua poesia sem se preocupar com a pesquisa histórica ou sociológica, com a crítica sobre estes materiais. Em Catimbó, o Nordeste emerge a partir da sistematização de imagens e enunciados da poesia e da música populares, notadamente ligadas à área canavieira, que são tomadas como expressivas de toda a região. Ele incorpora a criação anônima e popular que fala "de uma sonolência sensual de outrora, do tempo generoso dos banguês que dava barões imperiais":

"O ferreiro malhando no topo das baraúnas.
Nas lombadas da serra o sol é de lascar...
Nem uma folha só fazendo movimento!...
_ Nana! Ô Nana!
_ Inhor!
_ Chega me abanar...

Pouco a pouco, porém, vem vindo um frio lento
trazido pelas mãos da moça do luar...
Que gozo nos coqueiros acarinhados pelo vento!...

_ Nana! Ô Nana!
_ Inhor!
_ Chega me esquentar...⁵⁹

(57) FREYRE, Gilberto - Região e Tradição, pp. 136 e seqs.

(58) FREYRE, Gilberto - Manifesto Regionalista, p. 42.

(59) FERREIRA, Ascenso - Nordeste. In: Catimbó e Outros Poemas, Rio de Janeiro, José Olympio, 1963, p. 125.

A música de Luiz Gonzaga, no que tange, principalmente às letras, busca expressar as raízes folclóricas, rurais nordestinas; agenciando enunciados populares como ditados, provérbios, chistes, bordões de repentes, temas de folhetos de cordel, a forma de falar matuta que em grande parte é também retirada do cordel. Ele faz um verdadeiro inventário das manifestações populares como acontecimentos de festas, novenas, vaquejadas, farinhadas, casamentos, batismos, procissões, promessas para inverno, práticas medicinais, práticas de trabalho artesanal e ligadas à agricultura e à pecuária. O seu Nordeste é também um espaço que desconhece o moderno:

"Arromove lá nem se sabe/ Se é home ou se é muiê/
Quem é rico anda em burrico/ Quem é pobre anda a pé".⁶⁰

Ariano Suassuna, ao longo do romance *A Pedra do Reino*, fornece as fontes populares e folclóricas das quais retirou imagens e enunciados com os quais vê e diz o Nordeste: *A Aventura de Rosa e de La Condessa*, folhetos e romances como *Cantiga de Jesuino*, *História de Carlos Magno* e os *Doze Pares de França*, os marcos de diversos cantadores repentistas e almanaques. O romancista popular, para ele, representa a memória coletiva da região. Ele seria o que existe de mais elementar, poderoso e primordial no sangue do povo, correspondendo aos mais profundos anelos dessa alma popular, podendo, pois, combater todo o dilaceramento produzido pela modernidade. Só a recriação desta tradição popular permitiria construir uma verdadeira arte nacional e regional. Só ela seria capaz de combater as formas e estilos sem radicação na verdade da terra e da alma popular.⁶¹

Esta cultura popular é tida como portadora da memória regional, e, portanto, seria fundamental para o estabelecimento de uma visibilidade e uma dizibilidade própria da região.

C) Visibilidade e Dizibilidade Regional

Os artistas e intelectuais tradicionalistas vão apoiar a visibilidade e a dizibilidade regional no trabalho com a memória. A partir de um rendilhado de remanências, se busca construir uma memória voluntária, um conjunto de lembranças que seriam de um Nordeste, de uma região que estaria desaparecendo aos poucos. O sentimento de degeneração das coisas, à volta destes autores faz emergir uma necessidade de resgate de um passado, de organização de uma memória. Com fragmentos de experiências passadas, por eles vividas ou a eles contadas, tentam organizar um rosto para o passado. Tentam dar uma identidade para este passado. É, na verdade, uma tarefa de organização do próprio presente, este presente que parece deles escapar, deles prescindir. É como se, no passado seus ancestrais governassem a si e aos outros, a sua própria história e a dos outros, e eles agora se vissem perdendo este governo, fossem governados por outros; não conseguissem sequer governar a si mesmos. A busca por arrumar discursiva e artisticamente estas lembranças, é

(60) *Estrada de Canindé* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), RCA, 1950.

(61) SUASSUNA, Ariano - *Romance d'A Pedra do Reino*, 4 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1976, p. 3 e segs e *Seleção em Prosa e Verso*, Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1974, p. 162.

a forma que encontram para organizar suas próprias vidas, dilaceradas pelas transformações nos códigos sociais em curso. Pensar uma nova identidade para seu espaço, era pensar uma nova identidade para si próprios.⁶²

Quanto mais a história fazia este grupo social se aproximar de seu fim, de sua morte, de seu desaparecimento; cada vez que esta se tornava mais dramática, também se tornava mais perigosa, fazendo-a se aproximar de sua própria impossibilidade. No momento em que a história se aproxima desses confins, ela só pode deter-se, imobilizar-se para sempre, sob pena de, pondo fim a este grupo social, à sua história, pôr fim a si própria. Por isso, como todo grupo social em crise, esta elite tradicional tenta deter sua morte, detendo a história. Lutar contra a história é lutar contra a finitude, e é justamente a memória, a única garantia contra a morte, contra a finitude.⁶³

O discurso tradicionalista toma a história como o lugar da produção da memória, como discurso da reminiscência e do reconhecimento. Ele faz dela um meio de os sujeitos do presente se reconhecerem nos fatos do passado, de reconhecerem uma região já presente no passado, precisando apenas ser anunciada. Ele faz da história o processo de afirmação de uma identidade, transforma a história em lugar da continuidade e da tradição e toma o lugar de sujeitos reveladores desta verdade eterna, mas encoberta.⁶⁴

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, perversa, perigosa, 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 retiraram ou minimizam as contradições.⁶⁵

Ao contrário da identidade de um espaço moderno, construída sobre a dimensão do tempo, ancorada na sua produção temporal, a identidade tradicionalista do Nordeste é pensada, a partir da dimensão espacial, em oposição ao tempo. Uma identidade sincrônica e não diacrônica. Se numa há precisão temporal e fluidez espacial, noutra há rigor espacial e fluidez temporal. Uma é vertigem; a outra, eternidade. Uma é movimento; a outra, paralisia.⁶⁶

A volta para "dentro de si" do Nordeste, para buscar a sua identidade, o seu caráter, a sua alma, a sua verdade, dá-se à medida que o dispositivo da nacionalidade e a formação discursiva

(62) Sobre a noção de memória voluntária ver: DELEUZE, Gilles - Proust e os Signos, Rio, Forense Universitária, 1987, p. 52 e segs. Sobre os conceitos de identidade e territorialidade ver: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix - O Anti-Édipo, Rio, Imago, 1976; PERLONGUER, Nestor - O Negócio do Mito, 2 ed., São Paulo, Brasiliense, 1987, pp. 151 e segs.

(63) Sobre a relação entre memória e história ver: LE GOFF, Jacques - História e Memória, 2 ed., Campinas, Ed. da UNICAMP, 1992; HALBWACHS, Maurice - A Memória Coletiva, São Paulo, Vértice, 1990; BENJAMIN, Walter - Sobre o Conceito de História. In: Magia e Técnica, Arte e Política (Obras Escolhidas Vol 1), p. 230.

(64) Sobre a relação entre identidade e história ver: NIETZSCHE, Friedrich - Considerações Extemporâneas. In: Obras Incompletas vol. II, 5 ed., São Paulo, Nova Cultural, 1991.

(65) Sobre a relação entre história, identidade e política ver: ORLANDI, Eni Pulcinelli - Terra à Vista!, São Paulo, Cortez; Campinas, Ed. da UNICAMP, 1990, pp. 13 a 18.

(66) Sobre as dimensões sincrônicas e diacrônicas da memória ver: DELEUZE, Gilles - Proust e os Signos, Rio, Forense Universitária, 1987, pp. 52 a 66.

nacional-popular colocam como necessidade o apagamento das diferenças regionais e a sua "integração no nacional". Isso significa a dissolução, a morte das antigas espacialidades, dos antigos territórios e, conseqüentemente, das antigas dominações. Manter a "vida deste espaço" era, na verdade, manter viva esta dominação ameaçada. A memória espacial é, na verdade, a memória de uma dominação em crise. A região surge assim como uma "dobra espacial", produzida através de toda uma produção discursiva, cultural e política que, lançando mão de um estoque de imagens e textos pertencentes à sociedade patriarcal nordestina, notadamente aquela de maior poder econômico e político - a sociedade açucareira - procura recriar este espaço como um espaço fechado às mudanças que vêm de fora. O Nordeste se voltaria para si como forma de se defender do seu outro, do espaço industrial e urbano que se desenvolvia notadamente no Sul do país. O Nordeste é uma rugosidade do espaço nacional, que surge, a partir de uma aliança de forças, que busca barrar o processo de integração nacional, feita a partir do Centro-Sul.⁶⁷

O Nordeste dos "regionalistas e tradicionalistas" nasce da dor "de uma queda", de uma sucessão de crises; nasce de um espaço saudoso que permanecia na memória, pois, "somente o que não cessa de fazer mal permanece na memória, a dor é a maior auxiliar da mnemônica, ela é amiga da fixidez, dos inesquecíveis, dos inextinguíveis". O Nordeste nasce triste, como um eterno velório em torno de um fausto morto e insepulto, um espaço que vive para e no passado, como a prova de que "o morto continua vivo". Uma região formada por imagens depressivas, de decadentes, como as presentes nas obras de José Lins do Rego, que mostra o caráter defensivo desta produção tradicionalista. A cultura dessa região é, cada vez mais, incapaz de gerar esperança e novas vidas; é uma arma na luta contra a realidade, enchendo-se, pois, de um realismo sombrio e ultra-sensorial.⁶⁸

A produção sociológica de Gilberto Freyre, bem como os chamados "romancistas de trinta", têm no trabalho com a memória a principal matéria. Estes últimos vão tentar construir o Nordeste através da rememoração de suas infâncias, onde predominavam formas de relações sociais agora ameaçadas. Eles resgatam a própria narrativa como manifestação cultural tradicional e popular, ameaçada pelo mundo moderno e a tomam como expressão do regional, como forma de dizer o regional. Enquanto, em São Paulo, os modernistas procuravam romper com a narrativa tradicional, assumindo a própria crise do romance no mundo moderno, no Nordeste, o movimento regionalista e tradicionalista volta-se para resgatar as narrativas populares, a memória como único lugar de vida para este homem moderno dilacerado entre máquinas; a narrativa como o lugar de reencontro do homem consigo mesmo, de um autor consigo mesmo, de um espaço com sua identidade ameaçada pelo processo dilacerador da modernidade. A violenta perda do sentido das coisas, a angústia causada pelo estranhamento, pelo deslizamento dos códigos e espaços tradicionais

(67) "O rasgo não é mais um acidente do tecido, mas a nova regra segundo a qual o tecido externo se torce, se envagina e se duplica"... "o lado de dentro sempre foi a dobra de um lado de fora pressuposto". Sobre a noção de dobra no pensamento foucaultiano ver: DELEUZE, Gilles - Foucault, pp. 101 a 132.

(68) Ver NIETZSCHE, Friedrich - Considerações Extemporâneas, p. 19; ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de - Violar Memórias e Gestar a História: abordagens de uma problemática fecunda que torna a tarefa do historiador um "parto difícil" (mimeo).

eram aplacadas com o tecido da memória regional que, nos romances, restaura os antigos territórios existenciais, restaura o bangüê, a fazenda, a cidadezinha da infância de cada um. Como numa épica, estes romances querem garantir a continuidade do que foi narrado, querem garantir a reprodução, através de gerações deste mundo desentranhado e suspenso na memória: o mundo "regional".⁶⁹

Uma região que se constrói pela memória implica uma convivência entre a idéia de sobrevivência e de vazio, de vácuo. Ela é uma síntese entre estas duas sensações. O passado aparece em toda a sua alegria de redescoberta, para, ao mesmo tempo, provocar a consciência triste do seu passar, do seu fim. Esta máquina de rememoração, que é o romance de trinta, é também a máquina de destruição, de ascensão à consciência de um tempo perdido. O Nordeste é um espaço que se constrói em um tempo que se perdeu; é um espaço fora do tempo presente e, embora seja uma região nova, tem o seu sentido dado pelo passado. Esse romance é, pois, a crônica de uma degradação, de um envelhecimento, ou de um nascimento fora do tempo. É o relato de uma inadequação entre tempo e espaço.⁷⁰

A ênfase, na memória por parte dos tradicionalistas, nasce dessa vontade de prolongar o passado para o presente e, quem sabe, fazer dele também o futuro. Eles abominam a história, por ela estabelecer uma cisão entre as temporalidades. A descoberta da historicidade de todas as coisas e, portanto, o seu caráter passageiro e mutável é que provoca este sentimento de angústia. O medo da decadência faz tomar a memória como antidoto contra a história, produzindo-a como o retrato de um tempo que parou. Eles buscam eternizar pedaços significativos do passado; buscam preservá-lo contra a corrosão do tempo. O medo da história, nascido da consciência da precariedade das coisas trazida pela modernidade é que fundamenta estas novas práticas e discursos regionalistas e o desejo de permanência e eternidade contra a sensação de efemeridade.⁷¹

Essa memória espacial, esteticamente resgatada, inspiraria a criação de um futuro melhor, liberto dos arrivismos, artificialismos e utilitarismos burgueses. Um espaço regional, feito para permanecer no tempo; construído com o agenciamento de monumentos, paisagens, tipos humanos, relações sociais, símbolos e imagens que pontilham este território estriado pelo poder. É na memória que se juntam fragmentos de história, lembranças pessoais, de catástrofes, de fatos épicos que desenham o rosto da região. Um espaço sem claros, cheio de espessura. Espaço onde nada é provisório, onde tudo parece sólido como a casa-grande de pedra e os móveis de mogno e jacarandá; onde tudo parece tranquilo, vagaroso como o balançar na rede ou na cadeira, região da permanência, do ritmo lento, da sedimentação cultural, da família.

A produção cultural e artística dos regionalistas e tradicionalistas vai fazendo com que a região deixe de ser um espaço em branco, uma superfície lisa, para ir se tornando um espaço inscrito,

(69) Sobre a crise da narrativa no mundo moderno e a sua função reprodutora da tradição ver: BENJAMIN, Walter - O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e Técnica, Arte e Política, pp. 197 e segs.

(70) Sobre a memória e sua relação com o tempo ver: DELEUZE, Gilles - Proust e os Signos, pp. 15 a 26.

(71) Sobre a coexistência ou linearidade das temporalidades ver: DELEUZE, Gilles - Proust e os Signos, pp. 83 a 93. Sobre a emergência da história como o paradigma da episteme moderna ver: FOUCAULT, Michel - As Palavras e as Coisas, pp. 231 e segs.

escrito, visto, dito, lido, reconhecido, conhecido. Um cenário que vai sendo montado. Um quadro que vai sendo colorido. Uma espacialidade marcada por signos e referências culturais e históricas que o demarcam, que estabelecem seu contorno. Um espaço que passa a ter significado.⁷²

Gilberto Freyre foi, sem dúvida, o intelectual mais expressivo do movimento regionalista e tradicionalista. Foram seus artigos, sua obra, bem como seu intenso trabalho de agitador cultural e político, os que difundiram e levaram a sistematização uma série de normas, em torno da forma de ver e dizer a região Nordeste. Foi ele um dos seus principais inventores.

O Nordeste freyreano é totalmente montado, a partir da memória da sociedade açucareira, da casa-grande e da senzala. Seu Nordeste é aquele da "sociedade patriarcal", em vias de ser destruído pela generalização dos códigos burgueses, onde escravos, senhores e homens pobres aparecem solidários, ante a ameaça do desabamento de seu mundo. O Nordeste surge como um espaço tradicional e harmônico em luta contra a ameaça de dissolução e de conflitos trazida pelo desenvolvimento capitalista. Um Nordeste nascido, não só como autobiografia de filho de senhor de engenho, mas, como fruto de intensa pesquisa, principalmente, em fontes ligadas ao que se chama de "aristocracia rural", à sua vida e à sua dominação. Ordem e Progresso, por exemplo, obra em que analisa esse processo de transição para a sociedade burguesa, é construída a partir de mais de trezentas autobiografias de "pessoas representativas da velha e da nova sociedade", escolhidas pelo autor. Seu Nordeste nasce de sua empatia com o mundo que entrava em declínio e que, portanto, tende a ser um testemunho da forma de ver e dizer a realidade deste grupo açucareiro e tradicional em crise.⁷³

Sua preocupação em resgatar a memória regional, entendida como memória da sociedade açucareira, fica explícita ao encetar campanha em torno da fundação de um museu do Estado de Pernambuco que "se constituísse em um museu preocupado em documentar a formação regional". Já que, segundo ele, "Recife era a capital cultural da região". Em 1929, não só é fundado o Museu do Estado de Pernambuco, como também o da Bahia, ambos centrados em documentar o período de glória da sociedade açucareira. Na década de trinta, ele é o idealizador ainda do Museu do Açúcar, do Museu de Antropologia e de Arte Popular do Nordeste, que serão fundidos, na década de sessenta, no Museu do Homem do Nordeste e todos estes, pensando o Nordeste como produto da "civilização do açúcar", voltados para documentar a história e a memória da região, entendidas como memória e história do fausto da casa-grande e a cultura da senzala.⁷⁴

Para Freyre, seria raro o artista ou o escritor para quem não existe a sugestão de uma região ou de uma província em particular, de ordinário a de seu tempo de menino, presente de modo nem sempre ostensivo, às vezes até sutil, nas formas ou nas cores mais características de sua expressão. Freyre coloca a região como um referente obrigatório para a produção artística, dando contornos vagos a tal conceito e o amplia até ser tomado como simples local

(72) Sobre a construção fragmentária da memória do homem moderno ver: BENJAMIN, Walter - *Infância em Berlim* por volta de 1900. In: *Rua de Mão Única* (Obras Escolhidas vol. 2), 2 ed., São Paulo, Brasiliense, 1989, pp. 71 e seqs.

(73) Ver FREYRE, Gilberto - *Ordem e Progresso*, 10 Tomo, Rio, José Olympio, pp. XXVI e XXVII.

(74) Ver FREYRE, Gilberto - *Vida, Forma e Cor*, 2 ed., Rio de Janeiro, Record, 1987, p. 300.

de nascimento ou de experiência infantil dos artistas, que sugeriria as formas e as cores usadas por estes em suas obras. A região seria este arquivo de imagens e enunciados; seria este conjunto de formas e cores a predominar, antes que a própria nação na formação da sensibilidade dos indivíduos. A expressão da região, portanto, era mais natural e espontânea do que a da própria nação.⁷⁵

Estas opiniões de Freyre, dado todo o seu prestígio intelectual adquirido a partir da publicação de *Casa-Grande e Senzala*, influenciam e, de certa forma, orientam a produção artística de um grande número de artistas da região como José Lins, Ascenso Ferreira, Cícero Dias, Jorge de Lima etc.. Sua vigilância em torno do que seria a "verdadeira expressão regional", feita através das críticas literárias e de arte que escreve, funciona no sentido de organizar, sistematizar códigos de visibilidade e de dizibilidade da região. Regido por uma concepção de arte, como expressão criativa das experiências do artista, notadamente com ênfase na evocação da infância, na produção de uma memória sensorial, principalmente imagética, do que "viveu", Freyre traça normas do que seriam as "formas corretas de expressar o Nordeste", ou seja, uma forma tradicionalista de ver este espaço. Veja-se, por exemplo, a poesia, "Evocação do Recife", de Manuel Bandeira, que foi escrita a partir de solicitação direta daquele autor, que sugeriu a temática e a visão anti-moderna que esta poesia espousa, embora o poeta também compartilhasse de sua visão.⁷⁶

A obra de arte, para Freyre, devia ser a revelação da "alma regional", a revelação da vida, do caráter, da natureza regional. A região, para ele, significava um tipo de olhar diferenciado, uma outra visibilidade, o ver de perto, o "enxergar os homens como realmente são", homens vistos no tempo e sobretudo no espaço, espaço que se define e se recorta a partir do cotidiano, do conhecimento dos antepassados, dos conterrâneos, gente de sua carne, de seu sangue. A região seria um recorte afetivo, feito por um olhar familiar e não apenas um recorte científico, feito pela razão.⁷⁷

Essa visibilidade afetiva e infantil da região se expressa com destaque, na poesia de Ascenso Ferreira. Embora quanto à forma seja um dos primeiros artistas a trilhar os caminhos do modernismo em Pernambuco. Ele possui uma visão do Nordeste que, segundo ele próprio, "foi se desenhando em contato com os passantes do Rancho de seu tio, onde trabalhava, onde homens de diferentes lugares se encontravam, trazendo toadas de engenho, toadas do sertão, coco, sapateados, ponteios de viola, histórias de mal-assombrado, caçadas, pescarias, viagens, narrações etc.." Esse material de sua vivência de Fronteira (assim se chamava a casa comercial de seu tio), entre o campo e a cidade, essa gama de materiais populares e folclóricos será agenciada, à medida que os artigos de Gilberto Freyre, recém-chegado dos Estados Unidos, lhe "desperta o amor pelas coisas de nossa tradição rural". A forma de expressão modernista alia materiais de expressão tradicionais para constituir aquilo que seria "uma poesia, expressão da verdade regional".⁷⁸

(75) Ver FREYRE, Gilberto - *Vida, Forma e Cor*, p. 156.

(76) Ver FREYRE, Gilberto - *Vida, Forma e Cor*, pp. 99, 140, 156 e 170; BANDEIRA, Manuel - *Evocação do Recife* (Libertinagem). In: *Poesias*, p. 191.

(77) Ver FREYRE, Gilberto - *Vida, Forma e Cor*, pp. 240 a 248 e *Região e Tradição*, pp. 79 a 107.

(78) FERREIRA, Ascenso - *Catimbó e Outros Poemas* (Prefácio de Manuel Bandeira), pp. 6 e 7.

Para Ascenso, a região Nordeste seria o lugar de uma sociabilidade brasileira, intemporal, ameaçada de ser destruída pela "civilização estrangeira". Sua poesia queria contribuir para a preservação dessa alma "ora brincalhona, ora pungente do Nordeste, das festas, dos engenhos e do sertão". Tanto em sua poesia como na pintura de Cícero Dias, não há nenhuma intenção de reivindicação social. Eles querem apenas "compreender a totalidade da vida nordestina, exprimindo sua essência pura, sua alma não maculada pela modernidade".⁷⁹

Compreender a "alma de sua terra", descobrir sua identidade também era a preocupação de José Lins do Rêgo. Para ele, organizar a memória pessoal era organizar a própria memória regional, já que esta era esse recorte espacial que nascia da empatia; uma maneira de ser, ver, sentir, falar que se expressava através de seu povo. A descoberta da "psicologia regional" era a descoberta da própria região, que passava também pela própria descoberta de si, de sua identidade como pessoa e como intelectual. O Nordeste é essa imagem espacial interiorizada na sua infância no engenho Massangana, território dos Carlos de Melo, dos Ricardos, dos Santos Rosas. Um espaço melancólico e cheio de sombras; um espaço de saudades.⁸⁰

A intensão inicial de escrever a memória de seu avô, como contribuição para que as novas gerações não esquecessem estes homens que haviam feito a glória de uma época na região, transforma-se numa série de romances que surgem sob a influência direta do amigo Gilberto Freyre e da dizibilidade memorialística da região. É a pretensão de ser espontâneo, de ser verdadeiro que torna o seu trabalho com memória, um trabalho não crítico, nem problematizador. Ele pretende não estar sendo parcial, quando, na verdade, seus romances expressam uma forma de ver a realidade, um olhar de menino de engenho. É a partir da varanda da casa-grande, como fazia seu avô, que ele olha para a "sua terra", para o Nordeste.⁸¹

Seus romances demonstram todo um mal-estar com o presente, com a história, com o fluir do tempo. Por isso, ele busca construir a região, pelo menos como ficção, como um espaço estável, um espaço em luta contra o tempo. Raquel de Queiroz também se preocupa com esta dicotomia entre tempo e espaço. Para ela o tempo, diferentemente do espaço, não tinha estabilidade, não se podia ir e voltar nele. O que se passa no tempo, some-se, anda para longe e não volta nunca. É com profundo pesar que ela constata ser o passado uma substância solúvel, que se dilui dentro da vida, escorre pelos buracos do tempo - águas passadas. Para Raquel, a dimensão do tempo é aflitiva para o homem, pois seus únicos marcos são as lembranças, cujas testemunhas são as pessoas que também passam, também se transformam. O homem não tem sobre o tempo nenhum comando, apenas sofre o tempo, sem defesa. O tempo anda no homem, mas este não anda nele. O tempo nos gasta como lixa, nos deforma, nos diminui e nos acrescenta. Os olhos de trinta anos desaparecem, a forma de ver também. Razão por que o espaço é repositório da memória, das marcas do tempo; é a dimensão que, segundo ela, deve proteger o homem dessa sensação de vertigem. O espaço seria a dimensão conservadora da vida.⁸²

(79) FERREIRA, Ascenso - Catimbó e Outros Poemas (Prefácio de Manuel Bandeira), p. 6.

(80) Ver RÊGO, José Lins do - Meus Verdes Anos (Introdução), p. 6.

(81) Ver RÊGO, José Lins do - Menino de Engenho, 16 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1971.

(82) Ver QUEIROZ, Raquel de - João Miquel. In: Três Romances, Rio de Janeiro, José Olympio, 1948, p. 125 e...

Até nas músicas de Luiz Gonzaga, também, esta consciência do caráter dilacerador do tempo, essa visão moderna da temporalidade, cede lugar, varias vezes, a uma visão cíclica, que advém da própria imagem da região e estar aí muito próxima da natureza. Um Nordeste onde o tempo descreve um círculo entre a seca e o inverno. Tempo do qual participam não só o homem, mas os animais, as plantas, até os minerais. Uma região dividida entre momentos de tristeza e de alegria. Um espaço onde o tempo repõe sempre as mesmas condições. Mesmo para quem dela sai, o migrante, o Nordeste aparece como este espaço fixo da saudade. O Nordeste parece estar sempre no passado, na memória; evocado como o espaço para que se quer voltar; um espaço que permaneceria o mesmo. Os lugares, os amores, a família, os animais de estimação, o roçado ficam como que suspensos no tempo a esperarem que um dia este migrante volte e reencontre tudo como deixou. Nordeste, sertão, espaço sem história, inflexão às mudanças. Sertão onde a fogueira ainda esguenta o coração, sem rádio e sem notícia das terras civilizadas.⁸³

As letras das músicas de Gonzaga buscam resgatar a própria maneira de falar na e a região. São a afirmação, na própria linguagem, de toda uma "nordestinidade", ao mesmo tempo que são toda uma recriação desses falares, pelejando contra a padronização da fala, afirmando um espaço para a "contribuição milionária de todos os erros" do falar "nordestino". Seu Nordeste é o da cultura não letrada, do "falar matuto". Um espaço com linguagem própria, com seu próprio ABC. Sua música, sua maneira de cantar, de falar, de dizer instituem uma "fala nordestina", uma maneira de dizer esta região de grande poder de impregnação.⁸⁴

Tanto o trabalho teatral como o literário de Ariano Suassuna, também se voltam para a construção de uma visibilidade do Nordeste como um espaço tradicional, um espaço em luta contra o trabalho dessacralizador do tempo. Um Nordeste, construído a partir de uma visão sacramental da memória, onde "uma aristocracia rude e as pessoas simples conviviam com o temporal e o intemporal, num mesmo plano de interesses particulares e imediatos". Para Suassuna, o tempo é uma dimensão da morte, que, ao lado da fome, da sede, das doenças, da nudez, do sofrimento, do acaso, do infortúnio e da necessidade, destruiu a região que buscava preservar em seu trabalho. Nordeste que tinha como maior insignia, como brasão, a morte. Uma morte selvagem, mãe de todos.⁸⁵

O Nordeste de Ariano, ao contrário do freyreano, é o Nordeste sertanejo, do "reino encantado do sertão". Sua obra se volta para afirmar este espaço como o verdadeiro Nordeste, onde também existia "nobreza", não existiam "só profetas brancos e desequilibrados e cangaceiros sujos e cruéis". Nobreza comparável à que floresceu na

Mapinguari. In: Obras Reunidas vol. 5, Rio de Janeiro, José Olympio, 1989, pp. 136 e 137.

(83) "Ai quem me dera eu voltar/ Pros braços do meu xodó/ Saudade assia faz roer/ E amarga qui nem jiló/ Mas ninguém pode dizer/ Qui mi viu triste a chorar/ Saudade o meu remédio é cantar..." (Qui nem jiló - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, RCA, 1950).

(84) "Lá no meu sertão/ Pros caboco lê/ Tem qui aprendê/ Um outro abecê/ O jota é ji/ O ele é lê/ E esse é si/ Mas o erre tem nome de rê/ Até o ipsilon/ Lá é picilone/ O ene é mē e o ene é nê/ O efe é fê, o gē chama-se guê..." (ABC do Sertão - Luiz Gonzaga e Zé Dantas, RCA, 1953).

(85) Ver SUASSUNA, Ariano - História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão, Rio de Janeiro, José Olympio, 1977 (Uma epopeia do sertão - Prefácio de Idelette Muzart Fonseca dos Santos), p. XV; O Santo e a Porca, Recife, Imprensa Universitária, 1964; A Pena e a Lei, Recife, Imprensa Universitária, 1965.

"civilização do açúcar, só que "sem as cavilações e as afetações dos ióios e sinhazinhas". Um "reino" bruto, despojado e pobre, com quem o autor se identifica e, a partir do qual, produz a sua obra, motivo de sua existência, motivo de sua epopéia e a de seus heróis pobres e extraviados.⁸⁶

Na sua luta contra a história, Ariano constrói o Nordeste como o reino dos mitos, do domínio do intemporal, do sagrado, da indiferenciação entre natureza e sociedade. Um espaço onde homem e feras ainda não se separaram. Lançando mão do gênero epopéico, das estruturas narrativas míticas e, principalmente, das estruturas narrativas e do realismo mágico da literatura de cordel, Ariano inventa seu Nordeste, "reino embandeirado, épico e sagrado". Um espaço sertanejo, inventado a partir da vivência do autor na cidade, do agenciamento de lembranças e reminiscências de infância e de uma grande quantidade de matérias de expressão populares. Um espaço ainda não desencantado, não dessacralizado, um reino dos mistérios, onde o maravilhoso se mistura à mais cruel realidade e lhe dá sentido. Um sertão povoado de figuras simbólicas que aspiram ao divino.

Um Nordeste que se liga diretamente ao passado medieval da Península Ibérica. Um Nordeste barroco, anti-renascentista, anti-moderno. A dizibilidade do Nordeste, a linguagem para expressá-lo, tanto na literatura como no teatro, deve ser buscada, pois, em formas teatrais ibéricas medievais, bem como nas formas populares, na tradição popular que guardaria muitas destas formas "arcaicas". Um Nordeste produzido pela "linguagem do sertão"; linguagem de poetas e cantadores; linguagem coloquial, declamatória. A obra de Ariano reafirma o uso das formas narrativas do cordel como forma de narrar, de dizer esta região do país. Forma adequada para se "representar" um espaço onde não existiriam fronteiras entre o real e o imaginário, entre o sentimental e o anti-poético; entre o divino e o pagão; entre o trágico e o cômico; entre a loucura e a razão.⁸⁷

O teatro de Ariano busca resgatar a tradição ibérica que embasara a "cultura nordestina", vendo o Nordeste como um "grande mundo anacrônico; como uma sociedade arcaica em luta pela sobrevivência". Busca produzir uma "forma de representar nordestina", um teatro nordestino, nascido do espírito circense, das roupagens e dos tipos do bumba-meu-boi, da alegria e da violência populares, dos desfiles de cavalcadas, das lutas entre cangaceiros e volantes. Os autos de Natal, as encenações dos milagres de Nossa Senhora na Alta Idade Média, o teatro de Gil Vicente e o teatro espanhol do século XVII são algumas das formas teatrais a que Ariano recorre para informar as matérias de expressão populares, retiradas do cordel e "fabular" assim sua região. Nossa própria "sociedade de capa e espada", região medieval, com seus bandidos, santos, trovadores populares, andarilhos, fomes, pestes etc..⁸⁸

Sua obra é também marcada pela construção do Nordeste como um espaço da e na memória. Um espaço marcado por imagens, textos, fatos que nele se inscrevem como elementos heráldicos, simbólicos, armoriais. Sua obra quer captar o real desta região para além do pictórico ou do literário, ela quer captá-lo mais real do que a

(86) Ver SUASSUNA, Ariano - História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão, pp. 56 e 57.

(87) Ver SUASSUNA, Ariano - Romance d'A Pedra do Reino (Prefácio de Raquel de Queiroz), pp. XI a XIII.

(88) Ver CAMPOS, Renato Carneiro de - Ariano Suassuna: Poesia e Sertão, São Paulo, QESP, 8/jul/1965, s/p e SUASSUNA, Ariano - Auto da Compadecida, 21 ed., Rio, Agir, 1985 (Prefácio de Henrique Oscar), pp. 9 a 14.

própria realidade. Só, no reino do mito, seria possível apanhar a alma, a essência desta região, já que esta estaria para lá da história que a teria maculado. Suassuna, como um Quixote, resolve contar suas aventuras, sua luta contra a "realidade", sua insatisfação com o presente, construindo o Nordeste, o sertão como uma miragem, um espaço do sonho que redime as injustiças da vida real, o sonho de nobreza que aplaca a dor de uma "nobreza" perdida. É a busca do mito para vencer o tempo, para superar a história, revelando uma visão da realidade já marginalizada pelo olhar moderno; uma visão disforme e mágica.⁸⁹

Ariano faz do passado sua utopia, já que não é partidário de utopias que clamam por um novo futuro. Ele quer transformar o passado em sonho, em riso, em reino encantado, em memória que aplaque os sofrimentos e injustiças do presente. Quer viver com os mortos, vivificá-los, deixá-los boiando no presente, vivendo outro tempo e outro lugar. Quer reconstruir "o Castelo sertanejo e a Catedral perigosa da raça", resgatando para o presente a positividade da "aristocracia bárbara sertaneja" à qual pertenceram todos os seus antepassados. A aristocracia do couro "tão mal compreendida e vilipendiada em seus valores". Quer resgatar estes valores do passado, os antigos códigos patriarcais como superiores aos códigos "citadinos e burgueses". É um autor preocupado em fazer justiça ao sangue derramado de seu pai e de seus antepassados nas "guerras sertanejas", guerras pela honra de família. Quer resgatar os padrões culturais da sociedade de sanguinidade sertaneja, através do tecido da memória, da refundação da "Pedra do Reino". Quer salvar para o presente e projetar como utopia para o futuro uma sociabilidade assentada sobre a família, a religião, o pecado, o crime, as crueldades, os amores poéticos e lascivos, os combates, as lutas, as cavalgadas e a salvação das almas.⁹⁰

Ele quer salvar do esquecimento e do opróbrio a memória do "trono sertanejo"; quer trazer de volta a Coroa que, graças aos homens do povo, às suas narrativas, os causos, fábulas, romances, folhetos, cantorias de cego de feira, nunca havia se perdido completamente. Ler esta produção popular era reinventar este espaço nordestino era, junto com esta afirmar os mistérios e decifrar os enigmas; era recolocar as bandeiras desse passado que se perdia irremediavelmente. A recuperação da memória de seu clã era a recuperação de uma família, mas também de uma sociedade vencida "pelo Carcará capitalista"; era denunciar a parcialidade de uma história escrita pelos vencedores. O seu Nordeste nasce como memória de uma derrota pessoal, familiar e social. Um Nordeste, filho da memória dos vencidos de todas as extrações sociais. Um espaço marcado pelo ferrete da traição e da vilania.⁹¹

Embora com obras muito diferentes, estes autores e artistas, aqui agrupados, têm em comum o fato de serem construtores de um Nordeste, cujas visibilidade e dizibilidade estão centradas na memória, na reação ao moderno, na busca do passado como dimensão

(89) Ver SUASSUNA, Ariano - História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão e Romance d'A Pedra do Reino.

(90) Ariano Suassuna é filho de João Suassuna, um dos líderes da Revolta de Princesa ocorrida na Paraíba em 1928, tendo sido assassinado no Rio de Janeiro em novembro de 1930 por ser um dos líderes da reação ao movimento de outubro no Estado da Paraíba e ser ligado por laços familiares a João Dantas, assassino de João Pessoa.

Ver SUASSUNA, Ariano - História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão, pp. 20 e seqs. e 112 e seqs.

(91) Idem, *Ibidem*, pp. 59 e seqs.

temporal; assinaladas positivamente em sua relação com o presente. O presente é sempre tomado como desvirtuamento de uma essência regional; como momento de destruição de sua autenticidade, de sua verdadeira forma, de seu verdadeiro conteúdo. O regional é aí eminentemente uma dimensão espacial em luta contra o tempo, contra a radicalidade da história; é como a busca de um referencial estável, fixo, não sujeito a mudanças. É um espaço onde a ordem tradicional não estava sob ameaça de dissolução. Esta produção tradicionalista ajuda a reproduzir e a generalizar não só a idéia de região Nordeste, como a sua aversão ao novo, ao moderno, a mudança. Um espaço ancorado em glórias passadas, ou num espaço da saudade.

A luta contra o "artificialismo" moderno e a valorização do *perene*, do aristocrático, levam à luta contra o direito dos homens de inovar, de criar, de aparecer de outra forma que não a consagrada pela tradição. Isso funciona no sentido de "escravizar" as vontades e desejos, em razão dos "usos ancestrais" ou "divisões sociais naturais". Este Nordeste é uma máquina imagético-discursiva que combate a autonomia, a inventividade e apóia a rotina e a submissão, em relação ao mundo natural ou social, mesmo que esta rotina não seja o objetivo explícito, consciente de seus autores, ela é uma maquinaria discursiva que tenta evitar que os homens se apropriem de sua história, que a façam, mas sim, que vivam uma história pronta, já feita pelos outros, pelos antigos; que se ache "natural" viver sempre da mesma forma as mesmas injustiças, misérias e discriminações. Se o passado é melhor que o presente e ele é a melhor promessa de futuro, caberia a todos se baterem pela volta dos antigos territórios esfacelados pela história.⁹²

D) Regionalismo Tradicionalista e Modernismo

O movimento Regionalista e Tradicionalista de Recife teve oficialmente, início com a fundação do Centro Regionalista do Nordeste, em 1924, congregando não apenas intelectuais ligados às artes e à cultura, mas, principalmente, àqueles voltados para as questões políticas locais e nacionais. Sua afirmação, no entanto, como um movimento de caráter cultural e artístico, destinado a resgatar e preservar as tradições nordestinas, só se dá com o Congresso Regionalista de Recife, ocorrido em 1926, sob a inspiração direta de Gilberto Freyre, cujas idéias foram divulgadas ainda antes de retornar ao Brasil.

O regionalismo freyreano era, no entanto, um regionalismo de novo tipo, fruto da reorganização dos saberes, operada pela emergência da formação discursiva nacional-popular, que colocara a questão da região como subsidiária da questão nacional e a ligava a temas como o da "raça nacional", da identidade, da linguagem e da língua nacionais e mais, principalmente, ao problema da cultura nacional. Seu regionalismo não é mera justificativa ideológica de um lugar social ameaçado, e sim uma nova forma de ver, de conhecer e de dizer a realidade, só possível com a emergência da nação, como o grande problema a ser respondido.⁹³

(92) Para uma caracterização da modernidade ver: LIPOVETSKY, Gilles - O Império do Efêmero, pp. 265 e seqs.

(93) Sobre a relação entre sujeito, espaço e saber ver: FOUCAULT, Michel - O Nascimento da Clínica, pp. 1 a 23.

O regionalismo é redefinido de simples representação pitoresca do dado local em forma de arte, de luta política em nome de uma província, de um Estado, para um novo discurso onde estes dois aspectos surgem articulados e ultrapassados. A produção cultural supera a visão exótica e procura dar ao regional uma formulação cultural que lhe permita, por sua vez, se posicionar politicamente de uma nova forma. O intelectual tradicionalista assume agora uma postura bovarista, em relação ao seu espaço regional. Ele se vê como aquele capaz de amalgamar não só as imagens e os discursos de seu espaço, como também suas forças, fundando um bloco unitário, cultural, estética e politicamente.

O regionalismo literário do final do século XIX só estava preocupado com questões estéticas ou morais. "As secas nordestinas, os brejos de engenhos primitivos, as fazendas de cacau não suscitavam problema de raça, de construção ou de economia". Ou seja, o regionalismo anterior à década de vinte não tinha radicação no discurso sociológico. A região sociologicamente instituída ainda não tinha surgido. Esta região só se torna pensável a partir do momento em que o saber social supera o saber natural como forma de conhecimento do real. A região, antes definida apenas como um espaço natural, composto de um meio e uma etnia particular, não podia ser pensada como um problema social e cultural, como se dá com a emergência de uma nova formação discursiva. Gilberto Freyre e sua definição sociológica da região só se tornam possíveis neste momento.⁹⁴

Um Nordeste impressionista, onde as formas da região emergem e são inventadas entre o passado turvo e a confusão presente, sentidas, vistas e compreendidas pelo intelectual. Uma região que escapa à geografia e à ecologia. Uma região social e culturalmente elaborada. Uma poética espacial, que reduz à semelhança de tipos e realidades características a diversidade espaço-sócio-cultural. Freyre procura estabelecer uma verdade de conjunto, trazendo à luz o que considera seus traços mais característicos, seus tipos mais representativos (desde o fidalgo dono de terras, até a mulher do povo que faz renda). Ele encena o seu drama, síntese dramática da estrutura social inteira, síntese da cultura e natureza regional, síntese da personalidade do homem deste meio. Uma região não mais recorte naturalista, nem apenas recorte sociológico, e sim uma região qualitativa, com fisionomia, ritmo e harmonia. Uma região que para se ver e dizer, era preciso arte. Região como expressão cultural, não apenas como reflexo do meio, da raça ou das relações sociais de produção. Região como "um ente cultural, uma personalidade, um *"ethos"*".⁹⁵

Esse novo regionalismo é definido por José Lins do Rêgo como a busca da unidade do todo, a partir da observação profunda de suas partes fragmentadas. Um regionalismo de síntese e não de detalhe como o anterior. Um regionalismo em busca da essência e não preso à superfície estranha, um regionalismo em busca da identidade e da semelhança de fundo e não da diferença exterior. Ele surge das práticas políticas que levaram à descoberta da região como uma arma contra a excessiva centralização política e econômica, uma reação

(94) Ver FREITAS, Bezerra de - O Espírito Modernista da Literatura Brasileira, São Paulo, OESP, 20/jul/1941, p. 4, c. 4. Como exemplo de literatura regionalista naturalista ver: SALLES, Antônio - Aves de Arribação (Romance Cearense), 2 ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1929 (1 edição: 1913).

(95) Ver, por exemplo, FREYRE, Gilberto - Nordeste, 5 ed., Rio, José Olympio; Recife, FUNDARPE, 1985.

aos processos centralizadores do desenvolvimento capitalista. Afirma-se a diversidade, embora de forma reacionária, à medida que ela reivindica a volta ao passado, ou a paralisia da história, não uma diferença criativa, inventiva, mas uma diferença conservadora.⁹⁶

Os modernistas inicialmente rejeitam a literatura regionalista como expressão do Brasil arcaico e incompatível com o projeto nacionalista e, ao mesmo tempo, cosmopolita de cultura que este movimento promove. Para Mario de Andrade, a cultura regional ou local é fruto da restrição de significados, derivados da experiência popular, pela falta de controle do povo "sobre os meios de produção cultural", não sendo estes capazes, pois, de universalizar suas significações, bloqueadas em seu poder de expressão e comunicação pela "alta cultura". A cultura regional é vista como destituída de identidade e autonomia. A cultura regional, vista como cultura folclórica e tradicional, só alcançaria a universalidade através de sua integração com o elemento moderno e erudito.⁹⁷

Esta crítica modernista ao regionalismo se volta, principalmente, contra a literatura regionalista pré-modernista. Ela também é criticada pelos regionalistas e tradicionalistas de Recife. José Lins, tratando de afirmar a novidade do movimento e do regionalismo freyreano, afirma não ser este a simples extravagância de linguagem ou traje, nem o caipirismo de Monteiro Lobato, nem um saudosismo de superfície. Ele seria, no plano político, contrário ao estadualismo; no plano artístico, seria uma "sondagem da alma do povo, nas fontes do folclore". Seria um regionalismo orgânico, revelador e vitalizador do "caráter brasileiro", que fortalecia a unidade brasileira, formando um povo que não seria uma massa uniforme e sem cor.⁹⁸

Pertencendo os dois movimentos à mesma formação discursiva, cuja questão central era a da "descoberta da nação", darão eles apenas respostas diferenciadas a esta questão, pela posição também diferenciada que ocupam na rede de poder do país. Como coloca Roger Bastide, estes dois movimentos representariam, no plano cultural, a polarização regional entre as duas zonas regionais que considera as mais visíveis. Para ele, de modo simplista, a meu ver, estes dois movimentos expressariam na verdade, a diferença entre duas cidades: São Paulo e Recife. A cidade dos imigrantes e a cidade dos negros. A cidade arlequim, composta de pedaços multicores de diversas nacionalidades, voltada para o futuro e a cidade presa ao passado; a cidade dos engenhos, das igrejas barrocas, dos amores de brancos com negros.⁹⁹

Para Sérgio Buarque, o modernismo, longe de ter superado o regionalismo, fez com que este aflorasse com mais intensidade, embora submetido à questão nacionalista. Carlos Drummond de Andrade chama atenção para o fato de que, mesmo a partir de uma preocupação nacionalista, a poesia modernista se reduziu, na maioria dos casos, a "uma poesia de região, de município e até de povoado". O aspecto regionalista é uma componente, pois, da produção modernista. A variante nordestina assume, com Freyre, o termo regionalismo como

(96) Ver CASTELO, José Aderaldo - José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo, São Paulo, Edat, 1961, p. 105.

(97) Ver SCHMELLING, Válgan - A Presença do Povo na Cultura

(98) Ver FREYRE, Gilberto - Região e Tradição (Prefácio de José Lins do Rego), p. 20.

(99) Sobre as relações entre modernistas e tradicionalistas ver: D'ANDREA, Moema Selma - Op. Cit., pp. 119 e segs. Ver BASTIDE, Roger - Brasil, Terra de Contrastes, 2 ed., São Paulo, Difel, 1964, p. 198.

para marcar sua diferença em relação a produção modernista de São Paulo, mas a produção artística e literária dos dois movimentos se diferenciam muito mais pelas matérias de expressão regionais que utilizam do que pela forma. O Regionalismo Tradicionalista não foi um movimento retrógrado, do ponto de vista estético. Ele também estava em dia com a novidade das vanguardas internacionais, tanto pelo contato de Gilberto Freyre com artistas europeus e americanos, como pela própria repercussão do modernismo paulista. O que os diferenciava profundamente era a postura política, a visão de cada movimento em relação à modernidade, e o projeto cultural e histórico para o país.¹⁰⁰

O Regionalismo Tradicionalista não tem, quanto a forma, a linguagem, a mesma preocupação com a pesquisa que os modernistas possuem. José Lins justificava esta simplicidade expressiva ou a falta de pesquisa, do ponto de vista da forma de expressão estética do movimento "nordestino", como fruto da busca de uma comunicação mais direta com o público. Ele critica, principalmente, o que considera o "artificialismo da linguagem" de Mário e Oswald de Andrade, a vontade de brilhar que dificultava a produção "de algo permanente em termos de literatura pelos modernistas". Oswald, ácido crítico do romance nordestino, notadamente de José Lins, considerava este um retrocesso, exatamente, no que tocava à pesquisa de novas formas de expressão literárias.¹⁰¹

Freyre acusa os modernistas de abandonarem a pesquisa histórica, sociológica e antropológica, de não se preocuparem com a caracterização histórico-social do país. Isso, evidentemente, não corresponde à verdade, porque, longe de terem "desprezado as tradições brasileiras", de "terem desprezo pelas coisas do passado brasileiro, como a arte colonial", como fala Freyre, os modernistas estiveram sempre preocupados com a questão da tradição, só que percebendo-a de forma diversa, como uma tradição ainda por ser sistematizada, uma tradição primitivista a ser reelaborada com o dado moderno e não apenas preservada como dado museológico e folclórico como queria o sociólogo pernambucano. Os modernistas tinham uma visão da tradição como ponto de partida para a criação e não como algo pronto e acabado para ser apenas resgatado e preservado em sua pureza. O modernismo incorporou o conceito crítico de tradição, o que não foi feito pelos tradicionalistas de Recife.¹⁰²

O pensamento freyreano radica a nacionalidade na tradição e, por isso, considera o movimento modernista desnacionalizador, a medida que este não se radicaria na "tradição nacional". José Lins que tem seu pensamento crítico intimamente ligado às formulações freyreanas, fazendo no campo literário o mesmo trabalho de "invenção do Nordeste" que Freyre fez no campo sociológico, considerava que o modernismo fez muito barulho, agradou a ricos e esnobes, derrubou ídolos, para construir outros ídolos, fórmulas e preconceitos, mas não passou de "uma camada de mundanismo parisiense". O romance

(100) Ver HOLANDA, Sérgio Buarque de - Modernismo, Tradicionalismo, Regionalismo. In: República das Letras (Homero Senna - org.), Rio de Janeiro, Gráfica Olímpica Ed., 1968, p. 107; NUNES, Cassiano - A Redescoberta do Brasil pelos Modernistas, Brasília, s/e, 1969, p. 20.

(101) Ver CASTRO, José Aderraldo - Op. Cit., p. 99; RêGO, José Lins do - O Escritor Antônio de Alcântara Machado, Revista Travessia vol. 3, nº 5, Florianópolis, Editora da UFSC, dez/1982, p. 30.

(102) Ver FREYRE, Gilberto - Região e Tradição, pp. 38, 39 e 199. Sobre o conceito crítico de tradição ver: CASTRO, Silvio - Teoria e Política do Modernismo Brasileiro, Petrópolis, Vozes, 1979, pp. 97 a 104.

modernista "arrevesado e feito para eruditos" se diferenciava do romance nordestino, "romance vigoroso, saudável, que vinha da terra, das entranhas da terra, da alma do povo e que era simples como esse. Uma produção que ligava o moderno ao eterno, um canto triste".¹⁰³

Tanto José Lins, como Gilberto Freyre tentam afirmar a autenticidade e a autonomia do movimento regionalista e tradicionalista, em relação ao modernismo paulista. Denunciam o caráter centralizador que o marco Semana de Arte Moderna ocupava na história da cultura brasileira, pois tudo o que se produzia de novo no país, a partir desta Semana era a ela atribuído. José Lins sempre negou que o seu romance tenha sofrido qualquer influência dela, sempre creditou seu trabalho ao seu convívio com Freyre e o seu pensamento. Ele considerava, pois, profundamente artificial este centralismo do modernismo, porque, o próprio caráter de "agitação transitória" que este teve não poderia dar a ele tal repercussão. Considerava aquele movimento "uma velharia, um desfrute que o gênio de Oswald de Andrade inventou para divertir seus sócios milionários". Fora talvez o despeito de um filho de milionário arruinado, o que se pode perceber nestas colocações é o caráter de confronto regional que adquiriu a luta entre estes dois movimentos. Regionalismo que, embora fosse assumido apenas pelos "nordestinos", estava presente claramente em todas as críticas modernistas ao romance nordestino, ou aos "Búfalos do Nordeste" como queria Oswald.¹⁰⁴

Os modernistas não assumiam seu regionalismo, nem do ponto de vista estético, nem do ponto de vista político. Quanto à estética, eles usavam o termo nativismo para nomear seu regionalismo, a radicação à terra, que na maioria dos trabalhos modernistas era São Paulo. Quanto à questão política, eles nomeiam como nacionalismo o seu regionalismo. José Lins denuncia o caráter político do movimento modernista, suas ambições de hegemonia para seu espaço a nível nacional, embora "esqueça" de fazer o mesmo em relação ao movimento de que participa. O regionalismo paulista mascara-se de nacionalismo, porque sua estratégia era construir a nação como um espaço unificado pela modernidade, a partir de São Paulo. Já o regionalismo tradicionalista surge como um movimento de reação a esse processo de nacionalização, de unificação pela modernidade, de gestação da nação como um espaço burguês, que teria São Paulo como centro. Daí se colocar do ponto de vista do regional, assumir o regionalismo na luta, não só para conter o "avanço de São Paulo", inclusive do ponto de vista cultural, como recuperar a hegemonia, pelo menos neste aspecto, para o "Nordeste", no interior da nação.¹⁰⁵

Para Freyre, o Nordeste voltaria a ser uma região criadora, dentro da economia brasileira e da cultura nacional e americana, desde que recuperasse suas tradições e praticasse o verdadeiro regionalismo, não, o estadualismo. É clara a intenção do autor em unificar, não só culturalmente mas politicamente o discurso regional em torno de Pernambuco. O regionalismo, segundo ele, era uma

(103) Ver CASTELO, José Aderaldo - Op. Cit., pp. 100, 101 e 108 e REBO, José Lins do - Presença do Nordeste na Literatura, Rio de Janeiro, Serviço de Documentação/MEC, 1957, p. 25.

(104) Ver CASTELO, José Aderaldo - Op. Cit., p. 98.

(105) Ver INOJOSA, Joaquim - O Movimento Modernista em Pernambuco, pp. 213 e segs. Sobre o nativismo e o primitivismo modernista ver: AMARAL, Aracy de Abreu - Tarsila, sua obra, seu tempo, vol. 1, São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1985, pp. 277 e segs.

reação ao processo de standardização da vida, patrocinado pelo imperialismo, e resistência à visão de superioridade cultural que este carrega. Partindo da questão da cultura nacional, ele justifica o regionalismo como uma atitude contra a colonização cultural do país. Para ele, o verdadeiro Brasil era o do passado colonial e da aristocracia rural. O nacionalismo ou o internacionalismo que acompanhava o processo de modernização do país, de sua subordinação a padrões burgueses era, para ele, descaracterizador de sua identidade cultural. Como a influência cultural se dava no âmbito regional, era aí que a defesa contra o colonialismo cultural se devia fazer, e não no âmbito nacional, já que este seria uma artificialidade política e não uma realidade cultural.¹⁰⁶

Freyre chama, maliciosamente, de modernistas todos os intelectuais e as práticas culturais que tendem a transformar o Brasil numa área sub-européia de cultura e ocidentalizar seus costumes. Fazendo uma distinção entre os termos moderno e modernista, Freyre considera o seu regionalismo moderno, mas não modernista, no sentido de uma reificação de um instante da modernidade. Para ele, moderno era apenas mudança de forma, embora defendesse a manutenção dos mesmos conteúdos. A cultura brasileira devia integrar, não apenas o elemento europeu, mas o extra-europeu, como já fizera Portugal, um povo não apenas mestiço na raça, mas na cultura; um povo ponte entre o Ocidente e o Oriente, a África e a América.¹⁰⁷

O Nordeste seria esta região não especificamente européia, como estava se tornando São Paulo, e, por isso, era a região verdadeiramente brasileira. Portanto, também do Nordeste, estaria saindo o movimento de renovação das letras e das artes brasileiras. Um movimento com condições "ecológicas" próprias. As tradições desenvolvidas à sombra das casas-grandes, das senzalas, das igrejas, dos sobrados, dos mocambos, dos contatos "afetivos" de brancos com negros e índios eram o substrato, verdadeiramente, nacional de nossa cultura.¹⁰⁸

Veja-se que a região, no regionalismo tradicionalista, se afirma também, a partir da questão da nacionalidade e da integração das camadas populares à cultura nacional, como área capaz de fornecer matérias e formas de expressão para produção de uma cultura não colonizada, assim como a nação era pensada pelos modernistas. Longe de ficar procurando qual o movimento que foi precursor da nacionalidade no campo cultural, ou qual deles influenciou o outro; uma discussão bizantina, deve-se atentar para o fato de serem movimentos integrados a um mesmo campo de visibilidade e de dizibilidade, aos mesmos códigos de sensibilidade quanto ao espaço nacional e quanto à função da cultura e da arte. Eles tentam responder às mesmas problemáticas que emergem no campo cultural. A luta que se trava, por exemplo, entre Joaquim Inojosa e Gilberto Freyre em torno da paternidade da forma moderna nas artes pernambucanas, em torno da prevalência do modernismo ou do regionalismo tradicionalista como movimento renovador das artes nacionais, é profundamente

(106) FREYRE, Gilberto - Sobrados e Mocambos, vol. I, pp. 308 e segs; Região e Tradição, pp. 257 e segs; Interpretação do Brasil, Rio de Janeiro, José Olympio, 1947, pp. 139 a 179.

(107) FREYRE, Gilberto - Sobrados e Mocambos, vol. II, pp. 424 a 489. Sobre a distinção entre moderno e modernista ver: FREYRE, Gilberto - Vida, Forma e Cor, pp. 99 a 115. Sobre os antecedentes mestiços de nossos colonizadores ver: Interpretação do Brasil, pp. 41 a 91.

(108) FREYRE, Gilberto - Vida, Forma e Cor, pp. 143 e 144.

inócua e provinciana.¹⁰⁹

Freyre realmente tenta, em obras posteriores à década de quarenta, trazer para si o mérito de ter chamado atenção para uma necessidade de renovação das artes nacionais, ainda antes de 1920. Inojosa levanta toda a produção freyreana até o final desta década para provar que Freyre sempre foi um ferrenho crítico do modernismo e que, só após a vitória deste movimento, ele tentava se assenhorar de parte deste mérito. Toda a crítica de Inojosa é parcial, posto que se faz no sentido de provar a sua centralidade no movimento no Nordeste. Freyre não atribui nenhuma importância ao proselitismo de Inojosa a favor do modernismo e considera o seu movimento regionalista e tradicionalista, a seu modo, modernista, já que, segundo ele, trouxera da Europa e dos Estados Unidos a forma nova. Inojosa, por sua vez chega a afirmar a própria inexistência do movimento regionalista e tradicionalista, denunciando o fato do Manifesto Regionalista de 1926 ter sido, na verdade escrito e publicado em 1952, e, nunca ser lido no encerramento do Congresso Regionalista, como afirmava Freyre, no prefácio ao Manifesto.¹¹⁰

É na década de quarenta, quando o modernismo já é um movimento plenamente vitorioso, e coisa do passado ao mesmo tempo, em que as questões regionais que se cruzavam com estes movimentos haviam sido superadas pelo pacto estado-novista, que a luta pelo espólio modernista no Nordeste se acirra. Um festival de personalismo, de vaidades em torno da construção de uma memória do modernismo, tendo como centro o espaço regional.¹¹¹

Joaquim Inojosa foi realmente o primeiro intelectual a repercutir o movimento modernista paulista em Pernambuco através do artigo "O Que é Futurismo", publicado no jornal "A Tarde", de 30 de outubro de 1922. Ele entrara em contato com alguns modernistas ao visitar São Paulo, após participar, no Rio de Janeiro, do I Congresso Internacional de Estudantes, que fazia parte das comemorações do centenário da Independência, passando a representar a revista Klaxon em Pernambuco e "a pregar o novo credo entre os gentios".

Inojosa era articulista do Jornal do Comércio, que pertencia à família Pessoa de Queiroz, era um dos críticos do Movimento Republicano ou Movimento Autonomista, que reagia à tentativa de intervenção do governo Epitácio Pessoa no Estado, por ter sido derrotado pela oligarquia, chefiada por Manoel Borba. Do outro lado do "front", José Lins do Rêgo funda o jornal panfletário "Dom Casmurro" que tinha como tarefa desbancar a oligarquia Pessoa e apoiar o movimento de "autonomia" pernambucano. Vê-se, pois, como os movimentos culturais se cruzam, inclusive com questões políticas nacionais e locais. Os modernistas vão estar inicialmente ligados a uma posição política favorável à intervenção "moralizadora" do governo federal no Estado. Não é por outro motivo que o regionalismo tradicionalista tem como antecessor a fundação do Centro Regionalista, cuja preocupação era com a "autonomia, o fortalecimento, e defesa da região contra a excessiva centralização política, além do

(109) Sobre a querela entre Gilberto Freyre e Joaquim Inojosa ver: INOJOSA, Joaquim - O Modernismo em Pernambuco.

(110) Ver INOJOSA, Joaquim - O Movimento Imaginário do Recife, São Paulo, QESP, 25/jun/1972 (Suplemento Literário nº 778), p. 4, c. 1.

(111) Ver PONTES, Nerealdo - Modernismo e Regionalismo, João Pessoa, Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Paraíba, 1984, p. 36.

favorecimento econômico a outras áreas".¹¹²

Joaquim Inojosa funda, em 1923, a "Revista Mauricéia", lembrando o título da poesia de Mário de Andrade. Nela começam a ser publicados trabalhos de novos adeptos do movimento, como os poetas Austro Costa e Joaquim Cardoso, que faziam de Recife "objeto do canto novo". A predica de Inojosa chega a Paraíba através de uma carta que ele escreve para a revista Era Nova, depois transformada em uma plaquete de grande sucesso chamada "A Arte Moderna". Neste Estado, José Américo de Almeida, embora faça críticas ao texto de Inojosa, recebe-o com entusiasmo. José Américo é, às vezes equivocadamente, apontado como introdutor da forma nova no Nordeste, seja por seu relatório "A Paraíba e seus Problemas", seja por seu livro de estréia "Confissões de uma Cabra".¹¹³

Inojosa é autor ainda da plaquete Brasil Brasileiro, onde dirige uma crítica frontal aos tradicionalistas, dizendo da necessidade de se criar um Brasil preocupado com o contemporâneo e não se deter na contemplação das glórias passadas. Defende ainda a necessidade de uma cultura nacionalista, diante da quebra da solidariedade entre as nações trazida pela guerra.¹¹⁴

Gilberto Freyre, assim que chega ao país, escreve um artigo no Diário de Pernambuco, de 22 de abril de 1923, onde critica o modernismo em nome do tradicionalismo. Tanto o Congresso Regionalista de 1926, quanto o Congresso Afro-Brasileiro de 1928, por ele organizados, têm grande repercussão, não só no âmbito da província, mas a nível nacional. Os jornais de São Paulo dão enorme cobertura, embora com notoria má vontade. Isso desmente o argumento do historiador do modernismo e crítico paulista Wilson Martins, que no afã de reafirmar o centralismo do modernismo na cultura brasileira, diante das crescentes críticas de Freyre, chega a afirmar que este movimento não teve nenhuma repercussão, além das fronteiras provincianas, antes que, na década de quarenta, Freyre tenha a ele se referido.¹¹⁵

Freyre já fazia o elogio da tradição, desde os artigos que enviou dos Estados Unidos, cujo título era "Da Outra América", entre 1918 e 1922, sobre a vida cultural de Pernambuco. Foi nos Estados Unidos que ele entrou em contato com a obra regionalista de Lafcadio Hearn que, ao lado dos integralistas portugueses e o regionalista francês Maurras, exercerá profunda influência em sua obra, tão importante quanto a influência de Franz Boas e dos irmãos Joaquim e Vicente do Rêgo Monteiro, pintores modernistas com quem ele tem oportunidade de entrar em contato, quando viaja a Paris, em 1922. Outro autor que Freyre admirava era Mário Sette, autor dos livros Senhora de Engenho (1921) e Palanquim Dourado (1923), ao qual Freyre elogia pelo seu "espírito regionalista", em artigo publicado no Diário de Pernambuco, em 22 de abril de 1923. Inojosa, empenhado em retirar qualquer pioneirismo às formulações freyreanas, atribui a Mário Sette a fundação da visão regionalista e tradicionalista na literatura nordestina.¹¹⁶

Os regionalistas e tradicionalistas se diferenciavam dos

(112) Ver PONTES, Neroaldo - Op. Cit., pp. 22 e 33.

(113) Ver PONTES, Neroaldo - Op. Cit., pp. 46 e segs, 56 e segs; ALMEIDA, José Américo de - Reflexões de uma Cabra In: Novelas, Rio, Civilização Brasileira, 1979 (Prefácio de José Ferreira Ramos), p. 6.

(114) PONTES, Neroaldo - Op. Cit., pp. 78 e 82.

(115) Ver INOJOSA, Joaquim - O Movimento Modernista em Pernambuco, pp. 174, 175, 182.

(116) PONTES, Neroaldo - Op. Cit., pp. 121, 122, 102 e 26.

modernistas por tomar o passado como um simples espetáculo, negando o fato de que a seleção de uma dada tradição obedece a um ponto de vista político. A história é feita para nos libertar do passado, não para reinstaurá-lo. O mito do desenvolvimento técnico e material, presente no modernismo, é contestado pelo movimento de uma área, onde este desenvolvimento não se dava no mesmo ritmo que em São Paulo. Se a maquinaria, o mecânico aparecem, como grandes mitos no modernismo paulista, são considerados os grandes vilões pelo movimento regionalista e tradicionalista, que vê neste desenvolvimento técnico, o cerceamento do "humano", do sentimental, do orgânico. O Nordeste representaria exatamente um espaço de defesa contra a desumanização moderna, de uma cultura ameaçada pelo artificialismo industrial e burguês, alheio "ao modo de vida brasileiro".¹¹⁸

Essa dubiedade entre uma forma moderna e conteúdos tradicionais, a crítica à ética e sociabilidade burguesas, não é privilégio apenas do regionalismo tradicionalista, ela está presente também nas correntes mais conservadoras do modernismo paulista. 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 a nível nacional, mas também a nível da própria região.¹¹⁹

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. Transformar o Nordeste num centro de irradiação transregional de cultura, de métodos de criação e formas de arte, de ciência e de estudo, era o projeto do movimento encabeçado por Freyre. Tornar o Nordeste hegemônico, na cultura nacional, já que perdia a hegemonia política e econômica, ao mesmo tempo barrar a influência da cultura modernista, cosmopolita, irradiada de São Paulo, que ameaçava completar a obra de marginalização e subordinação desse espaço. Fazer a cultura nacional manter a sua "personalidade", dada pelo latifúndio patriarcal e ameaçada pela hegemonia da sociabilidade urbano-industrial. Brasil hierárquico, onde progresso era entendido como modernização superficial sem alteração da ordem tradicional. Brasil da conciliação entre espaços, tempos, raças, classes. Brasil da harmonia entre o velho e o novo, entre passado e presente. Um país de história sem rupturas, onde a dominação era sempre reposta. Brasil da modernização sem mudança, da modernização sem modernidade.

Quando o projeto de modernidade do país, gestado pelos setores mais radicais do modernismo, é abortado no pós-trinta, quando os chamados "modernistas da ordem" se tornam hegemônicos, inclusive a nível das políticas públicas e do aparelho de Estado, o encontro com os chamados regionalistas e tradicionalistas nordestinos sela um pacto nacional conservador, elitista, excludente, embora populista e nacionalista, abortando a possibilidade de uma radicalidade no processo de transição, para uma sociedade plenamente burguesa no país.

(118) Ver HOLANDA, Sérgio Buarque de - *Modernismo, Tradicionalismo, Regionalismo*. In: Homero Senna, Op. Cit., p. 107; FREYRE, Gilberto - *Interpretação do Brasil*, pp. 179 e segs e *Região e Tradição*, pp. 257 e segs.

(119) Sobre os setores conservadores do modernismo e a relação entre conteúdo e forma em suas obras ver: D'ANDREA, Noema Selma, Op. Cit., pp. 119 a 125.

D) A Instituição Sociológica do Nordeste

A medida que o saber naturalista, de base evolucionista e biológica, entra em crise, é o saber sociológico preocupado com as questões sociais e culturais, que vai assumindo um papel de suma importância na definição de uma identidade para o brasileiro e para o Brasil, bem como na definição de suas regiões e de seus tipos regionais. A sociologia tida, no começo do século, como a "ciência do homem" por excelência, aquela mais próxima de um rigor matemático no estudo do social; como aquela que dispunha de um olhar e de uma observação capaz de produzir as individuações, as identificações necessárias no corpo social, demarcadora de identidades, seria um olhar sobre o sujeito para fins de conhecimento e controle em nome da conformidade às regras, normas e leis.

A expansão imperialista sobre novos povos e a Primeira Guerra levam a uma grande preocupação com as pesquisas em torno das sociedades "exóticas", estranhas, não européias. O problema da aculturação e da identidade cultural passa a ser estudado não só pela sociologia, como também pela etnografia e pela antropologia. Quer-se entender a psicologia desses povos e "as leis" que regem suas sociedades e culturas.¹²⁰

É dentro deste contexto que surgem as formulações culturalistas de Franz Boas, crítico ácido do naturalismo gobineano. Boas levanta, principalmente, a questão da visão etnocentrista dos estudos europeus sobre outras sociedades não-européias e não-brancas. Ele critica as formulações biopsicológicas e antropogeográficas que pretendiam encontrar características gerais de um povo, fundamentando-se na predominância de uma dada raça ou na influência do meio. Ele traz para o campo da sociologia o relativismo cultural, ao chamar atenção para o fato de que qualquer ponto de vista, quer seja sobre indivíduos ou sobre grupos, era sempre relativo a quem observa e ao que se compara, não podendo haver assim generalidades, traços que unificassem um grupo ou uma sociedade.

Gilberto Freyre é, reconhecidamente, um discípulo das formulações de Franz Boas no Brasil, embora sua sociologia seja bem menos relativista do que a do seu mestre. Para ele, havia características gerais nos povos que nasciam das interações entre raça e ambiente, que se não eram determinantes enquanto dados naturais, eram indicadores de relações sociais e culturais. Para Freyre, a sociedade brasileira se caracterizava, por exemplo, não só pela miscigenação racial, mas também pela miscigenação cultural que daí adveio. É exatamente no campo cultural que ele buscará compreender nossa identidade como nação e a contribuição do regional nessa formação da nacionalidade.¹²¹

Para Freyre, o ponto de vista regional devia nortear os estudos de sociologia e história, porque a região seria as condições últimas de vida, ou seja, em seu discurso sociológico, a noção de região é aproximada à de meio ou local, habitat natural, um espaço da natureza sem o qual era impossível pensar a sociedade. A região

(120) Ver BALDUS, Hebert - Ensaio sobre a História da Etnografia Brasileira, São Paulo, OESP, 16/set/1943, p. 4, c. 4.

(121) Ver LEITE, Dante Moreira - O Caráter Nacional Brasileiro, 2 ed., São Paulo, Pioneira, 1969, pp. 272 e seqs.

é vista como a unidade última do espaço. Um espaço genético, fundante de qualquer atividade numana. Como ele mesmo define sua sociologia como uma sociologia genética, preocupada com os problemas da origem e da formação de nossa nação, a região vai surgir, ao lado da tradição, como os pontos de partida para qualquer trabalho de interpretação de nossa sociedade. Seu trabalho seria a extensão ou ampliação de uma memória ou de uma experiência pessoal, bem como da memória e experiência de um dado grupo e de um dado espaço. Ele parte desta região e desta tradição para encontrar os traços definidores de nosso caráter e de nossa personalidade.¹²²

A sociologia freyreana representa uma descontinuidade importante na forma de colocar o problema da nação e de seu povo, bem como o lugar ocupado aí pelo regional. Freyre dá maior ênfase aos aspectos sociais ou sociológicos, em detrimento das questões da raça ou do meio, embora estas permaneçam como questões com as quais ele deve se debater e, às vezes, reproduzir sem maior capacidade de revisão crítica. Sua obra caminha em sentido contrário ao da Escola Sociológica do Recife, até então o grupo de pensadores mais prestigiados do país e, principalmente, nos meios intelectuais nordestinos. Pensadores como Tobias Barreto, introdutor, no Recife, dos estudos em torno do monismo evolucionista de Haeckel e, posteriormente, do idealismo kantiano e Silvio Romero, um dos primeiros estudiosos da cultura popular, entendida como folclore no país, onde busca encontrar o "espírito nacional", muito influenciado pelas formulações germânicas, em torno da idéia de "Kultur", oposta à idéia de civilização. A admiração pela filosofia alemã, deste grupo de pensadores, se transmuta em admiração pelo germanismo como "espírito" e pelo alemão como "raça". O fato de Gilberto Freyre ter tido uma educação americana, desde os estudos fundamentais, o teria estimulado a pensar a cultura e a nação brasileira como parte de uma civilização diferenciada da européia, notadamente, inglesa ou germânica.¹²³

Sua sociologia seria um esforço de pensar nossa diferença em relação ao processo civilizatório do Ocidente, buscando, nos dados "autenticamente regionais, tradicionais e tropicais" os nossos processos singularizadores e, ao mesmo tempo, integradores de uma nova civilização que surgia à revelia da decadente civilização européia. Freyre opõe o trópico à Europa e busca internamente ao país aqueles processos sociais e aquele espaço que prenunciam esse processo de singularização, de separação do processo europeu, que nos dão autenticidade e identidade. É com estas preocupações que a idéia de região e, mais especificamente, a idéia de região Nordeste vai ser tomada como base para a formulação de sua sociologia, que foi possibilitada pela emergência no campo das práticas de um novo regionalismo e de um esboço de uma nova espacialidade regional que instituirá sociologicamente, não só através da repercussão de seu trabalho, como também através da própria sedimentação da região e do Nordeste como um objeto de saber que é retomado por vários outros discursos, acadêmicos ou não.

O pensamento freyreano procura pensar a questão da nação e, principalmente, da região em oposição aos enunciados racistas das décadas anteriores. A nação e a região são vistas por ele como um

(122) Ver FREYRE, Gilberto - Interpretação do Brasil, pp. 139 e segs. e Soberados e Mocambos, vol. 1, pp. 3 a 23.

(123) Ver BASTIDE, Roger - O Debate Alemão no Brasil, São Paulo, OESP, 30/set/1944, p. 4, c. 8.

fenômeno histórico e social, homogeneidades culturais que não se definem mais pela natureza ou pela raça. Contrariando a visão naturalista, ele toma o mestiço como o "povo brasileiro", notadamente, aqueles nascidos do cruzamento entre negros e brancos. O que se atribui até então as influências deletérias do meio ou da mestiçagem, Freyre atribui a desajustamentos sociais e psicológicos, produzidos pelas relações sociais.¹²⁴

Ele procura retificar os conceitos negativos ligados à mestiçagem e ao clima tropical. Para ele, a pouca eugenia do brasileiro se explicava por causas históricas e sociais como o regime escravista e a pobreza alimentar causada pelo regime de latifúndio e monocultura. Ele chega a considerar os negros como os mais bem nutridos, durante a vigência da escravidão e desmistifica a imagem euclidiana do sertanejo rijo e forte, considerando-o um subnutrido. O que era visto como "taras étnicas" por pensadores como Azevedo Amaral, torna-se em Freyre "taras sociais".¹²⁵

Como um pensamento de transição, o de Freyre dialoga o tempo inteiro com o saber anterior, dele se afastando em muitos pontos, mas também reproduzindo muitos de seus conceitos, temas e estratégias. Mesmo procurando combater o uso de noções como raça e atavismo étnico, para definir comportamentos sociais, Freyre, inúmeras vezes, se deixa contaminar por tal discurso (surtem teses como a da origem semita do impulso mercantil, demonstrado pelos jesuítas na colonização). Mesmo sua principal tese, a da superioridade do mestiço é ainda uma leitura que tenta conciliar uma nova aparelhagem teórica, com um saber anterior já estabelecido. Por avanços e recuos, ele tenta se libertar do pesado fardo do pensamento naturalista, racista e evolucionista e do ufanismo patrioteiro e europeizado, do gosto pela retórica e pelo pensamento doutrinário e não pela análise social, embora sempre se concilie com o pensamento anterior e tempere seus argumentos com imagens idealizadas e conservadoras.¹²⁶

Vamos encontrar esta mesma ambiguidade, por exemplo, no livro *A Bagaceira*, de José Américo que, embora seja aberto com um prefácio no qual considera a estética naturalista "uma bisbilhotice de trapeiros", embora diga que "ver bem não é ver tudo: é ver o que os outros não vêem" e embora tome a arte como um momento não determinado por cânones naturais, seu livro, no entanto, ainda está cheio de enunciados e imagens do pensamento naturalista, em que a vida social aparece determinada por estes cânones. A tese da inferioridade do mestiço e da superioridade branca aparece em vários momentos da obra, embora aliada à percepção de que muitos dos problemas sociais enfrentados pela população da Zona da Mata, são advindos do regime de escravidão. Mas a personagem Soledade não deixa de representar a raça "eugênica do sertão", em oposição ao brejeiro, fruto de "recruzamentos arbitrários", gerando assim uma "balbúrdia de pigmentos" e uma raça submissa, degenerada fisicamente e dissoluta moralmente. Soledade seria um "tipo modelar de uma raça selecionada, sem mescla, na mais sadia consanguinidade", assim como Pedro Américo, "o gênio da pintura, nascido da eminência eugênica de

(124) Ver NITTI, F. - *A Questão das Raças*, São Paulo, OESP, 23/ago/1936, p. 8, c. 7; FREYRE, Gilberto - *Nordeste*, pp. 152 e segs.

(125) Ver FREYRE, Gilberto - *Casa-Grande e Senzala*, pp. 321 e segs.

(126) Ver FREYRE, Gilberto - *Casa-Grande e Senzala*, pp. 448 e segs; CASTRO, Luis Antônio de - *Op. Cit.*, p. 50.

sua raça, que se via agora degradada pela mestiçagem que embaralhava todas as hierarquias.¹²⁷

Vimos anteriormente como as formulações racistas condenavam a interioridade, o espaço e a raça nordestina. Daí a instituição sociológica do Nordeste, empreendida por Freyre, ter exatamente que questionar as tais hierarquias determinadas a partir da raça e do meio, bem como questionar a superioridade inexorável das nações e das regiões brancas sobre as mestiças. A estratégia de seu discurso é a de inverter essa formulação, trocar o seu sinal negativo, dotar de positividade a mestiçagem em detrimento das raças puras, isto por que, para ele, calcar a nacionalidade brasileira numa raça pura era impossível, já que não a possuíamos. Todos eram mestiços, até mesmo o português aqui aportado, longe de ser um branco puro, já era um mestiço. Freyre tece críticas à tese de Vianna da existência de um português dócil-louro, que teria migrado preferencialmente para São Paulo. Para ele, a história turbulenta de Portugal nunca deixou que se estabilizasse qualquer predomínio de raça e de cultura, sendo a mistura e a mestiçagem a grande contribuição daquele povo para a civilização.¹²⁸

Freyre inaugura, pois, todo um discurso de revalorização do mestiço, que era também a própria revalorização do seu espaço, marcado pela mestiçagem. Ele contesta a tese de que os mestiços não eram aptos ao trabalho mecânico, a novas técnicas, e tributa à educação aristocrática a pouca habilidade diante das novas exigências econômicas, tanto por parte dos "senhores como de seus subordinados". A própria obra de civilização, empreendida nos trópicos pelo português, já demonstrava a capacidade dos elementos mestiços.¹²⁹

Para Freyre a diferenciação quanto à raça só fazia sentido à medida que expressasse uma divisão de classes ou uma diferenciação regional, já que a hierarquia das cores e das classes podia variar conforme cada região. A situação regional modificava a situação de raça e de classe desde a colônia, sendo estas configurações culturais e mentais que se sobrepunham às determinações naturais. Compartilhava com Jorge de Lima a opinião de que a mestiçagem se constituía no Brasil num mecanismo de ascensão social, servindo para impedir a estaticidade das posições sociais ligadas à cor. O Nordeste de Jorge de Lima é um espaço onde a mistura do sangue se expressa na própria mistura de posições e papéis sociais:

"Há no seu sangue:/ três moças fugidas, dois cangaceiros/
um pai de terreiro, dois malandros, um maquinista/ dois
estourados./ Nasceu uma índia,/ uma brasileira,/ uma de
olhos azuis/ uma primeira comunhão."¹³⁰

A ênfase de Freyre se desloca da questão do conflito de raças ou de classes, para o conflito regional de culturas. Embora ele nunca tenha negado a existência de luta de classes no Brasil, como fizera Vianna a pretexto da luta entre raças, Freyre vai tomar

(127) Ver ALMEIDA, José Américo - A Baía de Todos os Santos, 26 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1988 (Antes que se falem), pp. 2 a 40.

(128) Ver FREYRE, Gilberto - Interpretação do Brasil, pp. 189 e seqs. e Casa-Grande e Senzala, pp. 305 e seqs.

(129) Ver FREYRE, Gilberto - Casa-Grande e Senzala, pp. 189 e seqs. e Sobrados e Mocambos, vol. 1, p. 173.

(130) LIMA, Jorge de - Passarinho Encantado (Poemas Negros). In: Obra Poética, Rio de Janeiro, Ed. Getúlio Costa, 1949, pp. 237 e 238.

a resistência dos escravos, por exemplo, como uma luta mais do que de raças ou de classes; uma luta de mentalidades e culturas. Para ele, se a raça era um elemento dinâmico, a cultura era mais do que esta um fator que não permitia servir de referência estática para o social. Para ele, era exatamente no campo social e cultural que residiam as diferenças e antagonismos que geravam atitudes de rivalidade entre as regiões; atitudes essas advindas dos conflitos entre as fases ou os momentos de cultura e diferenças regionais de progresso técnico. O desenvolvimento industrial, bem como as diferenças ecológicas também acentuariam estas desigualdades. Toda a sociologia de Freyre é gestada, pois, em torno da luta regional e cultural entre espaços e não entre classes ou raças.¹³¹

Aliás Freyre é também um dos fundadores do discurso que tenta reverter a negatividade das condições ecológicas do Brasil e, principalmente, do Nordeste. A tropicalidade para Freyre se torna uma marca positiva. Ao considerar a obra portuguesa nos trópicos, como uma importante obra civilizatória, Freyre estava invertendo o enunciado naturalista da impossibilidade do desenvolvimento civilizatório autônomo nos trópicos. Sua visão é oposta à de Paulo Prado, por exemplo, para quem o meio era responsável pela tendência de o brasileiro ser teimoso, taciturno, triste, desconfiante, anulado. Sendo ele assim responsável inclusive pela mudança no tipo racial. Para Prado, a tropicalidade nos condenava ao fracasso como nação, para Freyre a tropicalidade nos singularizava como civilização, nos dava identidade, nos dava caráter próprio. Quanto mais tropical a região, como o Nordeste, mais brasileira ela seria. Sua ênfase recai nas próprias repercussões culturais trazidas pelo meio, mais do que na antiga ênfase psicológica ou física dos especialistas em antropogeografia.¹³²

A identidade nacional, em Freyre, aparece ligada a estes dois temas: o da mestiçagem e o da tropicalidade. Em ambos, o Nordeste deixava de ocupar uma posição de subalternidade na formação da nacionalidade, lugar reservado a ele pelo discurso naturalista, para se tornar o próprio cerne deste processo. O mito da mestiçagem transforma a construção da identidade nacional num processo de homogeneização cultural e étnica. O Brasil, assim como o Nordeste, é pensado como o local do fim do conflito, da harmonização entre raças e culturas e para isso concorreriam as três raças formadoras da nacionalidade.

A maior importância da obra freyreana reside talvez no reconhecimento da importância da participação do negro no processo de "formação da nacionalidade". Embora dê àquele um papel de coadjuvante dócil e servil, submetido a uma doce escravidão patriarcal, não deixa de reconhecer sua participação na economia e na cultura brasileira, nem, em instante algum, ele nega o caráter violento da instituição da escravidão, seus efeitos deletérios e a resistência negra contra esta sociedade. Como para ele o berço da civilização brasileira era a sociedade açucareira nordestina, e toda ela foi assentada sobre o trabalho do negro, este teria sido um dos pilares de nossa nacionalidade e aquele espaço, um espaço negro por excelência. Segundo pensava Freyre, esta sociedade "rural e patriar-

(131) Ver FREYRE, Gilberto - Casa-Grande e Senzala, pp. 5 e segs; Sobrados e Mocambos, vol. II, pp. 352 e segs.

(132) Ver FREYRE, Gilberto - Casa-Grande e Senzala, pp. 188 e segs; PRADO, Paulo - Paulística. In: Província e Nação, Rio de Janeiro, José Olympio, 1972, pp. 87 e 88.

cal" garantia um perfeito controle sobre a população negra e a "docilidade" das relações entre senhores e escravos. Desse modo, era nas cidades ou na produção cafeeira paulista que os conflitos entre escravos e senhores seriam constantes; nas primeiras, pelo predomínio do elemento mestiço, instável racial e socialmente, em virtude da perda das relações de acomodação entre escravos e senhores, garantidas pelas relações patriarcais. Na segunda, pelo caráter mais mercantil e mais violento do uso dos negros.¹³³

A obra de Freyre, bem como a sua visão de sociedade escravista e patriarcal nordestina exercem enorme influência sobre outros pensadores e artistas. Os Poemas Negros de Jorge de Lima, por exemplo, procuram incluir o negro e sua cultura como matéria de expressão regional. Mostra a importância dos africanos para a montagem e sustentação da "sociedade escravista e patriarcal nordestina", que é vista por esse filho de senhor de engenho como uma sociedade democrática, onde negros e brancos conviviam harmoniosamente. Partindo dos aspectos universais da escravidão, ele ressalta os aspectos particulares, regionais, procurando fixar o essencial, o que ele considera a contribuição da alma africana para o espírito nordestino e nacional.¹³⁴

Jorge de Lima busca, na cultura negra, elementos para tecer um Nordeste condizente com sua visão poética, assentada na preocupação com o sobrenatural, a transcendência, a espiritualidade e a religiosidade. Assumindo sua condição de poeta "católico", Jorge busca captar o que seriam as fontes negras da memória e do inconsciente de um catolicismo nordestino, sertanejo, em que o sagrado se mistura com a natureza e com os vínculos sociais concretos. Um Nordeste de alma negra, mística, espiritual e oprimida, em busca da redenção em Deus. Só no momento em que sua "raça" de brancos, donos de engenhos, estava em desgraça, era possível entender a tristeza do negro, do oprimido. O branco, assim como o negro, estava em conflito com a finitude, buscando algo que garantisse a eternidade do tempo, a transcendência da história, em busca da unidade essencial das coisas em Deus. Jorge de Lima quer ser um Dom Quixote da Anunciação, alguém que, como filho de um grupo social decadente, vê, nas fontes místicas da cultura africana, a possibilidade de elaboração de um espaço que escapasse à voracidade do tempo. Ele queria ser um anjo em busca da plenitude e capaz de burlar os limites, as fronteiras da existência social e humana.¹³⁵

Essa poesia africaniza eternamente o negro e o localiza quase sempre numa escravidão mítica, de onde parece nunca deveria ter saído e ele estava em seu lugar. A presença concreta do negro no presente, suas condições sociais nunca são tratadas, nota-se uma clara nostalgia da escravidão e um medo em relação à presença negra na sociedade. As qualidades positivas do negro, para Jorge de Lima,

(133) Ver FREYRE, Gilberto - *Nordeste*, pp. 98 a 131.

(134) Ver BASTIDE, Roger - *Poetas do Brasil*, São Paulo, Ed. Guairá Ltda., s/d, pp. 30 e 31.

"Cadê você meu país do Nordeste/ que eu não vi na Usina Central Leão da minha terra?/ Onde é que dormem de papos para o ar os bebedores de resto de alambique?/ E os senhores de espora?/ E as sinhás-donas de cocós?/ E os cambiteiros, purgadores, negros queimados na fornalha?/... Cadê a sua Casa-Grande banguê?/ Com as suas Dondons,/ com seus Tetês/ com as suas Benbens/ com as suas Donanas alcoviteiras?/ Com seus Totós e seus Pinpins corredores de cavallhada?/ E as suas molecas catadoras de piochos,/ e as suas negras Calús, que sabiam fazer manguzás, manaués, cuscus". LIMA, Jorge de - *Banguê (Poemas Negros)*. In: *Obra Poética*, pp. 219 e 220.

(135) Ver BOSI, Alfredo - *História Concisa da Literatura Brasileira*, 3 ed., São Paulo, Cultrix, 1990, p. 505.

seriam sua imensa espiritualidade, sua imensa alegria e bondade, apesar de sua desventura, "e de sua desvantagem física". Além disto, a sensualidade negra é tomada como um fator singularizador da sociedade brasileira, em relação à sociedade européia; seu "sentido humano oposto à frieza daquela cultura".¹³⁶

O negro, para Jorge, seria a própria expressão de emoções primitivas que caracterizavam sua terra. O negro e o nordestino possuiriam a mesma visão telúrica, constituíam não apenas a forma de ver, mas a de dizer este espaço. Era, graças ao negro, que uma forma própria de linguagem, de falar, se gestara na região. Jorge de Lima como o poeta Ascenso Ferreira agenciavam para as suas poesias as qualidades musicais e onomatopaicas das palavras afro-brasileiras e o ritmo da música afro-brasileira de tambores. Tecendo na própria linguagem este Nordeste, é que reconhece as marcas de sua negritude na alma, na voz, no canto, na emoção.¹³⁷

No entanto, não é só Jorge de Lima ou Ascenso Ferreira que realizam um trabalho artístico sob influência da sociologia freyreana. Os romances de José Lins do Rego, a poesia de evocação de Manuel Bandeira, a pintura de alegres famílias patriarcais embaixo de frondosas mangueiras de Cícero Dias, e os quadros de Lula Cardoso Ayres onde objetos da casa-grande convivem com fantasmas são motivados por essa visão saudosa e, ao mesmo tempo, tristonha em relação ao passado da sociedade açucareira, erigida por Freyre como o Nordeste, e este como gênese da civilização brasileira.

Estas obras participam de um mesmo regime de visibilidade, uma mesma forma de olhar para as transformações históricas que dilaceravam as territorialidades tradicionais. Um olhar que, mesmo pretendendo ser "científico", como o da sociologia gilberteana, longe de ser um olhar neutro, distanciado criticamente, um olhar de estranhamento, era um olhar de identificação, que operava através do suscitamento de imagens "familiares", mais "concretas", como estratégia de "produção da realidade". Procurando dar impressão de que descrevia as coisas como realmente elas eram, um discurso que pretendia ser transparente, que remetia diretamente à realidade, sem a mediação de um aparato conceitual como em outros textos.

Trabalhando num momento em que o discurso científico não se havia separado radicalmente do discurso literário, pela reduzida divisão de trabalho intelectual no país, Freyre lança mão do uso das imagens como forma de superar, a nível de discurso, o despedaçamento, a mistura e a desordem em que a realidade do país surge a seus olhos. A poetização do real permite eliminar suas ambiguidades. As imagens permitem integrar o equivoco, resolver retoricamente, no campo discursivo, o que não se conseguia superar no campo social. Seu imagismo surge como forma de superar o dilaceramento da modernidade. São imagens simbólicas e não alegóricas, que buscam resolver a

(136) Ver BROOKSHAW, David - Raça e Cor na Literatura Brasileira, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983, p. 90.

"O sinhô foi ver a negra/ levar couro do feitor/ A negra tirou a roupa/ O sinhô disse: Fulô!/ A vista se escureceu/ que nem a negra Fulô./ O sinhô foi açoitá sozinho a negra Fulô./ A negra tirou a saia/ e tirou o cabeção/ de dentro dele pulou/ nuinha a negra Fulô". LIMA, Jorge de - Negra Fulô. In: Poesias Completas, vol. 1, Rio de Janeiro, Aguilar, 1974, pp. 119 e 121.

(137) Ver MACEDO, Sílvia Quintanilha - Crítica e Poética, São Paulo, FSP, Folhetim, 20/nov/1983, p. 2.

"Este bicho encantado, não quer decómer/ não quer manguzá/ não quer carurú/ não quer quigombó./ Só quer te comer./ Que é que é Janjão?/ é a estrela do mar que quer me esconder, Babau". LIMA, Jorge de - Bicho Encantado (Poemas Negros). In: Obras Poéticas, pp. 217 e 218.

falta de identidade entre forma e conteúdo; entre empiria, cotidianidade e sua interpretação do nacional.¹³⁸

Sua visão estética, assim como seu pensamento sociológico, têm a pretensão da totalização, da produção da unidade. Sua visibilidade nasce de um só foco de luz que busca, iluminando uma parte, ter descoberto a essência do todo. A região para ele, por exemplo, é a parte significativa do todo que é a nação. Ela é a verdade particular que, somada a outras, produziria uma verdade geral que seria a nação. A região sintetizaria e representaria a nação, principalmente, a sua região, o Nordeste, síntese da história e da cultura brasileiras. A região era a concretude; a nação era uma abstração; por isso tanto a produção artística e cultural como a produção de saber deviam ser radicados na região. A região representava a peculiaridade, a originalidade diante das tendências uniformizadoras do "espírito humano ou nacional".¹³⁹

Essa visão plástica da realidade condiz com a sua principal postura política: a da busca da harmonização dos conflitos, da superação dos antagonismos por uma interpenetração conciliatória dos contrários. Longe de pensar numa dialética em que a síntese seja a negação da negação, ele pensa numa harmonização entre tese e antítese, buscando encontrar sempre os pontos de comunicação entre os aspectos antagônicos da realidade ou estabelecer um continuum através de uma lógica concreta que dissolve os antagonismos abstratos.¹⁴⁰

Esta procura da harmonia alia-se à procura da permanência, da manutenção da ordem, por isso o pensamento freyreano se orienta mais pelo sentido espacial do que temporal. Ele se preocupa com a repartição e constituição dos espaços, bem como com suas transformações. Uma abordagem "ecológica" em torno do domínio e ocupação dos espaços. Ele está permanentemente atento para a relação entre poder e espacialidade e, principalmente, atento aos desequilíbrios na harmonia entre os elementos naturais, sociais e culturais que compoem esta dimensão do real. Para ele, a formação do Brasil, por exemplo, teria sido um processo de equilíbrio de antagonismos de economia e cultura, tendo a amortecer-lhes o choque, condições de confraternização e mobilidade social, típicas do Brasil como: a miscigenação, a dispersão por herança, a fácil e frequente mudança de profissão e de residência, o cristianismo lírico à portuguesa e a intercomunicação entre as diferentes regiões do país. A riqueza de nossa realidade e de nossa cultura não estava na prevalência de um elemento sobre outro, mas estava no equilíbrio de seus antagonismos e na convivência harmônica entre opostos.¹⁴¹

Por isso, a sociedade patriarcal será tomada como exemplo de sociabilidade, onde o conflito seria superado, as relações de poder, baseadas na relação entre pessoas e não entre classes, grupos ou

(138) Sobre o imagismo em Freyre ver: D'ANDREA, Moema Selma - Op. Cit., pp. 141 a 147. Sobre a diferença entre imagens simbólicas e imagens alegóricas ver: BENJAMIN, Walter - O Surrealismo. In: Os Pensadores, vol. XLVIII, São Paulo, Abril Cultural, 1975, p. 84.

(139) Sobre a relação entre nação e região no pensamento freyreano ver: FREYRE, Gilberto - Interpretação do Brasil, pp. 139 a 179.

(140) Sobre a metodologia freyreana ver: CHAMIE, Mário - Gilberto Freyre, o Mago das Recorrências, São Paulo, OESP, 10/jun/1984 (Suplemento Literário nº 209/ Ano III), p. 13.

(141) Ver FREYRE, Gilberto - Sobrados e Mocambos, vol. I, pp. 30 a 50; Casa-Grande e Senzala, pp. 288 e seqs. e Vida, Forma e Cor, pp. 248 a 256.

instituições sociais. Uma relação não despersonalizada como a que caracteriza a sociabilidade burguesa, sendo fundamental para a manutenção da ordem social, para evitar os enfrentamentos sociais. Freyre se coloca sempre ao lado dessa sociedade rural e patriarcal que estava em crise e contra a vida urbana e a vida burguesa. A cidade é mostrada como local de libertinagem, de rompimento com os padrões morais, de importação de costumes artificiais, desnacionalizadores e corrompedores dos códigos tradicionais tidos como brasileiros.¹⁴²

A modernização ou o progresso são vistos por Freyre como agentes perturbadores do equilíbrio social. O capitalismo, as relações sociais burguesas de produção e consumo, as instituições sociais e políticas burguesas, bem como sua sensibilidade e cultura são vistas por ele como desagregadores e não formadores de nossa nacionalidade. A nação não é entendida, em Freyre, como o espaço burguês e capitalista construído em sua plenitude, mas entendido como a manutenção de um espaço tradicional que garantisse um progresso dentro da antiga ordem; como um espaço que ligasse passado, presente e futuro num contínuo; como um espaço que estivesse a salvo das descontinuidades históricas, ou mesmo que garantisse a construção de uma nova ordem que se alimentasse do passado e com ele tivesse compromisso, ou seja, compromisso com quem dominava na antiga ordem. Sua ênfase se dá sempre na necessidade de uma transição ordenada entre as diferentes temporalidades, sem nenhum corte radical, uma acomodação do presente com o passado e com o futuro. A sua sociologia é, pois, uma busca de constantes históricas que atravessariam o nosso processo de formação.¹⁴³

A família patriarcal é, para Freyre, esta constante que atravessa a história do país em suas várias regiões. O latifúndio patriarcal como empreendimento econômico, como organização social e cultural, sob a chefia da "aristocracia branca", com a participação também decisiva dos negros, foi responsável pela formação da "personalidade brasileira", única. Foi esta empresa que nos dotou de identidade e implantou a nossa civilização. Freyre chama atenção para o fato de que dentro da diferenciação regional de colonização e da história brasileira, foi o caráter familiar o único traço de união. A família desempenhou decisivo papel civilizador, foi ela uma instituição predominante de poder e influência econômica, política e moral em nossa formação. Ela era o elemento sociológico da unidade brasileira, capaz de articular os diversos passados regionais brasileiros num "passado compreensivamente nacional, caracteristicamente luso-afro-ameríndio em seus traços principais de composição cultural e de expressão social".¹⁴⁴

Escrevendo uma trilogia que começa com *Casa-Grande e Senzala* (1933), passa por *Sobrados e Mocambos* (1936) e termina com *Ordem e Progresso* (1959), Freyre toma a história da produção açucareira da Zona da Mata nordestina, ou mais precisamente pernambucana, e generaliza sua análise para todo o passado colonial não só do Nordeste, como do Brasil. Ele encontra nesta sociedade não só a

(142) Ver FREYRE, Gilberto - *Sobrados e Mocambos*, vol. II, pp. 152 e segs e 373 e segs.

(143) Ver FREYRE, Gilberto - *Sobrados e Mocambos*, vol. I, pp. 152 e segs. e vol. II, pp. 424 e segs. Sobre o pensamento que opera por oposições mas nega a diferença e afirma a identidade ver: DELEUZE, Gilles - *Diferença e Repetição*, Rio de Janeiro, Graal, 1988, pp. 88 e segs.

(144) LEITE, Dante Moreira - Op. Cit., pp. 270 e segs; FREYRE, Gilberto - *Casa-Grande e Senzala*, pp. 3 a 54.

celula original da civilização brasileira, como, a partir dela, abstrai constantes que caracterizariam toda a sociedade brasileira. Sua sociologia coloca o Nordeste e, mais precisamente a "aristocracia açucareira", como centro da história do Brasil. A história do Brasil "seria, em grande parte, a história do açúcar e do Nordeste, base física da nacionalidade, espaço onde primeiro se esboçara a fisionomia brasileira, nos traços, valores, tradições mais profundas: o Brasil brasileiro". Brasileiro, inclusive, na raça nascida do mestiçamento das três raças originais. O tipo nacional nascera no Nordeste, região que, pelo discurso freyreano, dera origem ao Brasil antes mesmo dela própria surgir.¹⁴⁵

Esse caráter transregional que Freyre dá as suas análises é criticado por autores como Braudel, Milliet e Donald Pierson. Ele responde alegando que, se o Brasil apresentava enormes variações regionais etnográficas, étnicas, etnológicas, econômicas ou geográficas, o mesmo não acontecia do ponto de vista sociológico. O Brasil era uma grande formação latifundiária e patriarcal. Enquanto, para Sérgio Buarque, a produção cafeeira, pelo seu caráter mercantil e mais democrático, significou um primeiro passo para a crise do patriarcalismo rural, para Freyre, o café vai reproduzir em São Paulo a mesma estrutura social da economia açucareira nordestina, o mesmo patriarcalismo escravocrata, garantindo a unidade sociológica do país.¹⁴⁶

Para Freyre, foi o fim desta sociedade que deu início ao processo de desequilíbrio entre as regiões do país. Seu trabalho sociológico visa denunciar esta perda da harmonia entre as regiões do país e a necessidade de restabelecimento do equilíbrio perdido. A decadência desta sociedade teria potencializado outros fatores de diferenciação regional como as condições físicas e de solo, configuração de paisagem e de clima, diferenças culturais e de meio social, além das diferentes atividades econômicas. Para ele o regional é mais do que um recorte físico ou geográfico; ele nasce de um modo de vida, de uma cultura e de uma sociabilidade específicos.¹⁴⁷

O regionalismo é, para Gilberto Freyre, um critério de interpretação da realidade, de avaliação crítica dos processos históricos e sociais, da produção artística e literária, de coleta de dados para as pesquisas no campo das ciências sociais. Ele deslocou o regionalismo do campo estrito da política para o campo cultural. O regionalismo seria luta pela expressão autônoma das culturas regionais contra os rígidos ideais de uniformidade que o nacionalismo cultural impunha. Para ele, o regionalismo não era a defesa do antigo estadualismo político, mas sim, era a defesa de uma unidade regional apoiada na cultura, que fizesse frente aos excessos de centralização. A cultura regional surge, em seu discurso, como a cultura espontânea, aquela cujo desaparecimento provocaria a perda da consciência dos valores históricos regionais. A nação é uma artificialidade política, que pode, nesse aspecto, ser mais do que a região, embora do ponto de vista cultural seja inexistente. A região é mais fundamental como meio de vida e forma de expressão. A região se definia pela "natureza de sua cultura"; ela era a realidade

(145) Ver FREYRE, Gilberto - Nordeste, pp. 93 e seqs.

(146) Ver FREYRE, Gilberto - Sobrados e Mocambos, vol. I (Introdução), pp. LXXX e seqs; HOLANDA, Sérgio Buarque de - Raízes do Brasil, pp. 126 e seqs.

(147) Ver FREYRE, Gilberto - Sobrados e Mocambos, vol. II, pp. 253 e seqs. e Vida, Forma e Cor, pp. 240 e seqs.

cultural. A nação era apenas artifício político.¹⁴⁸

Para Freyre, a nação surge como um pacto harmônico entre regiões que estabelecem sua realidade, devendo garantir a preservação dos seus espaços diferenciados e da dominação que neles se exerce. A consciência da diferença está submetida, de saída, a lógica da identidade. A diferença é vista como uma situação momentânea de afastamento de uma situação de equilíbrio, de dilaceramento da identidade, que deve ser superada pela volta a uma nova identidade, em que o equilíbrio se refaça.¹⁴⁹

O principal livro de Freyre, quando se trata da institucionalização sociológica da região Nordeste e de sua invenção, é sem dúvida Nordeste, publicado em 1937. Em seu prefácio se explicita o objetivo político da obra que resume toda a estratégia que presidiu sempre o discurso freyreano: o de "sensibilizar os brasileiros para a situação de um conjunto espacial que começava a degradar-se sócio-ecologicamente. Um grito contra o desvirtuamento da Federação" com a concentração de poder e investimentos em alguns Estados.¹⁵⁰

Ele esboça a fisionomia do Nordeste agrário, decadente, que fora o "centro da civilização brasileira". As relações do homem com a terra, com o nativo, com as águas, com as plantas, com os animais; a adaptação do português e do africano ao meio. Uma abordagem histórica que pretende instituir um processo de formação para este espaço: uma origem comum para os diferentes Estados em declínio a nível nacional. Uma região cujo perfil havia sido dado pela monocultura latifundiária e escravocrática, e ainda monossexual - o homem nobre dono do engenho, fazendo quase sozinho os benefícios de domínio sobre a terra e sobre os escravos. Uma região, pois, de perfil aquilino, aristocrático, cavalheiresco; aristocratismo às vezes sádico e mórbido.¹⁵¹

O Nordeste seria uma unidade psicológica nascida da vida dos engenhos. O Nordeste visto por Freyre tinha uma paisagem enobrecida pela capela, pelo cruzeiro, pela casa-grande, pelo cavalo de raça, pela palmeira imperial, mas ao mesmo tempo deformada pela monocultura latifundiária e escravocrática, esterilizada em suas fontes de vida, devastada em suas matas, degradada em suas águas. Um Nordeste em que a fuga da terra pela erosão e das matas pelas queimadas parecia macular aquele que aparentava ser o único aspecto de permanência: a natureza, o espaço. Para Freyre, esta degradação física do Nordeste era um dos indícios da própria decadência daquela sociedade tradicional. A busca do equilíbrio social, da permanência, da estabilidade passavam pela própria conservação da natureza. Eram os pequenos rios sem arrojo quixotesco, sem surpresas desagradáveis, constantes, fixadores, sedentarizadores, traço de ligação entre famílias abastadas. Rios amigos dos bangüezeiros, força motriz que garantia a estabilidade deste mundo. Estes rios agora emporcalhados e maculados pelos novos senhores, os usineiros, homens desrespeitosos em relação ao espaço, à natureza e aos antigos donos, eram o símbolo desta decadência social que o espaço testemunhava. Estes homens de costas para o rio, para o passado da região, homens da

(148) Ver FREYRE, Gilberto - Vida, Forma e Cor, p. 82 e Interpretação do Brasil (Prefácio de Olívio Montenegro), pp. 15 e 30.

(149) Ver SILVEIRA, Rosa Maria Godoy - O Regionalismo Nordestino, São Paulo, Moderna, 1984, p. 20.

(150) Ver FREYRE, Gilberto - Nordeste (Prefácio), p. XI.

(151) *Ibidem*, pp. XX e 7 e seqs.

modernização degradante, ameaçavam apodrecer o próprio Nordeste. Nordeste verdadeiro que Freyre quer resgatar por baixo de tanta calda fedorenta de usina, de progresso, de estrangeirices, de mudanças nas relações sociais. Contra o Nordeste, fruto podre do capitalismo, Freyre traz o odor do Nordeste, fruta de conde e torrão de açúcar.¹⁵²

Reconhecendo a diversidade interior ao próprio Nordeste ao se referir ao outro Nordeste de areias rangentes e escaldantes, Freyre tece uma unidade imagético-discursiva que toma como base o Nordeste açucareiro, já que a região de terras duras e secas seria mais propícia para servir de base a um discurso, cuja estratégia fosse a denúncia das condições sociais da região. O Nordeste do açúcar serve mais prontamente para seu projeto de resgate de um passado de poder e riqueza que viesse compensar exatamente os problemas sociais e a decadência crescente dessa área do país. Terra que se deixava marcar mais facilmente pelos rastros da tradição. Terra que guardava, na sua pele mole, as marcas da memória de uma "aristocracia" que precisava construir uma nova espacialidade diante das mudanças em curso. Espacialidade que não rompesse radicalmente com o passado, que mantivesse os traços possíveis de uma sociabilidade em que predominavam seus valores. Espaço que mantivesse as estrias da dominação que não deveria ser alterada. Massapê acomodaticio, integrativo. Lama social que não provocasse repulsa ou conflitos. A docura da dominação preservada, contrastando com o ranger da raiva terrível das areias e conflitos sociais do sertão. Relações sociais em que as pessoas se atolavam e apodreciam; em que só o patriarca possuía solidez; em que gerações de senhores de engenho se sucediam, tendo sempre uma massa de empobrecidos e de escravos para explorar.¹⁵³

O que a obra de Freyre defende não é apenas um espaço geográfico ou econômico, nem mesmo político, mas um espaço existencial, um espaço marcado por uma dominação particular, uma forma econômica particular, relações sociais características, mas mais do que isso, um espaço familiar, um espaço que se elaborava como memória afetiva, um espaço da saudade. Este espaço regional é construído a partir dos fragmentos imagéticos e enunciativos dessa realidade que se transformava e se perdia. O mundo dos senhores de engenho desmoronava e com ele todo um espaço social e existencial que Freyre buscava preservar nas manifestações culturais e artísticas, na produção sociológica e histórica. Um espaço vivo no mundo das idéias, das representações sociais e, por isso, um mundo efetivo que se atualiza e repercute sobre os processos sociais em curso, neste momento.

O Nordeste de Freyre é aquele onde a presença da água é marcante. O Nordeste do ar oleoso, da primeira fábrica brasileira de açúcar, da primeira casa de pedra e cal, da primeira igreja do Brasil, da primeira mulher portuguesa, criando menino e fazendo doce em terras americanas. Nordeste da terra pegajenta e melada que, facilmente, se deixa marcar pelos pés dos homens. Um Nordeste de mais substância histórica que geográfica, mais social de que política, segundo ele. Um Nordeste que vai adquirindo contornos como uma região culinária, festiva, religiosa, artística, paisagística. Um Nordeste dionisiaco, onde sobressaía uma postura erótica e sexuali-

(152) Ver FREYRE, Gilberto - *Nordeste*, pp. 16 a 37 e 43 a 58.

(153) *Idea*, *Ibidem*, p. 6.

zada das relações entre os indivíduos e grupos sociais. Nordeste de uma cultura aristocratizada entre as elites e de uma cultura rústica entre as camadas populares, raízes de uma cultura efetivamente nacional. Nordeste dos homens doces, raramente zangados, base de uma sociedade feita de transações, conchavos, conciliações, plasticidade de idéias e atitudes morais tomadas ao sabor do interesse pessoal e da imediatividade. O Nordeste dos punhos de renda, de homens mamando nas tetas gordas das negras e dos cofres públicos. Nordeste do piano de cauda, da boa cozinha, das porcelanas e móveis de jacaranda.¹⁵⁴

A construção sociológica do Nordeste, por Freyre, é presidida pois, por uma estratégia política: a defesa da conciliação, a condenação da disciplina burguesa e dos conflitos sociais que esta sociabilidade acarreta. Um Nordeste cuja dizibilidade e visibilidade busca dissolver as contradições sociais, regionais e culturais, explicitando-as, levando-as em conta inicialmente, para depois, sobre elas, operar no sentido estético do apagamento, da diluição. Nordeste onde a água dissolve as contradições, amolece os homens. Por outro lado, uma região contra a despersonalização cultural trazida pela generalização dos fluxos da modernidade, da defesa do sobrado e até dos mocambos contra os arranha-céus. Sua utopia é o surgimento de uma sociedade onde a técnica não seja inimiga da tradição, onde técnica e arte se aliem, onde tradição e modernidade andem juntas, sempre sob o controle da primeira.¹⁵⁵

E) Identidade e Olhar do Outro

A instituição sociológica e histórica do Nordeste não é feita apenas por seus intelectuais, não nasce apenas de um discurso sobre si, mas se elabora a partir de um discurso sobre e do seu Outro, o Sul. O Nordeste é uma invenção não apenas nortista, mas, em grande parte, uma invenção do Sul, de seus intelectuais que disputam com os intelectuais nortistas a hegemonia intelectual no interior do discurso histórico e sociológico.

A origem da nacionalidade é buscada na história de cada região. As lutas regionalistas atravessam a leitura da história do Brasil, que é feita para estabelecer a prevalência de uma área e de um "tipo regional", na construção da nação e de seu povo. Nessa leitura, parte-se quase sempre das questões e características atuais de cada espaço, para buscar suas raízes no passado. Produz-se toda uma mitologia em torno da origem de cada região e da nação, em torno de fatos históricos e pessoas que são afirmadas como precursores da nacionalidade, como heróis fundadores do Brasil. Estes mitos lançam mão da memória histórica de cada área, das manifestações folclóricas, das narrativas populares e da memória pessoal de seus autores. Cada região é esse conjunto de fragmentos imagéticos e enunciativos, que foram agrupados em torno de um espaço, de uma

(154) Ver FREYRE, Gilberto - Bahia de Todos os Santos e de Quase Todos os Pecados. In: Quase Poesia, Recife, Edições Pirata, 1980, p. 9; Manifesto Regionalista; Nordeste, pp. 91 a 138.

(155) Ver FREYRE, Gilberto - Nordeste, pp. 91 a 138; Sobrados e Mocambos, vol. I, pp. 152 a 234.

idéia inicialmente abstrata de região.¹⁵⁶

No Sul, é São Paulo que mais aparece ao lado do Nordeste como núcleos centrais na formação da nação brasileira, estas áreas constituem os polos antagônicos com os quais se pensa a identidade nacional, a partir da década de vinte. São Paulo, Pernambuco e Bahia, englobados como Nordeste, por serem os núcleos iniciais do povoamento e da colonização, por terem trajetórias históricas diferenciadas, são tomados como células iniciais do tecido nacional. O discurso historiográfico centra-se na história destas três áreas, para construir a história do Brasil. É interessante notar como o Rio de Janeiro, que, durante longo tempo, foi a sede administrativa e política e centro cultural do país, praticamente, é aliado destas discussões em torno da origem da nação.¹⁵⁷

Verdadeiros mitos de origem serão criados pelos intelectuais de cada área, afirmando a diferença em relação ao seu espaço antagônico desde o início, explicando assim as profundas diferenças regionais que começavam a vir à tona, além de colocá-lo no centro do processo histórico do país. A esse respeito é exemplar um texto de Viriato Correia, já escrito na década de trinta, em que estabelece os "heróis fundadores da nacionalidade brasileira": João Ramalho, representando o Sul, mais especificamente São Paulo, e Caramuru, representando o Nordeste.¹⁵⁸

No confronto entre os dois, entre suas personalidades e atitudes se prenunciavam as diferenças no presente entre Norte e Sul. Tanto João Ramalho como Caramuru teriam dado origem a população mestiça, mameluca, de cada área, que seriam "entidades distintas, de feitio profundamente diverso nas tendências, nas ambições, nos interesses, na atividade e no coração". Os dois são então descritos em suas características: "João Ramalho, criatura sanguínea, aspera, violenta e de vontade de ferro. Caramuru, tipo suave, pacífico e pacificador, um desses bonachões gozador, para os quais tudo vai bem no mundo, desde que no seu mundo não falte bocejos e jogos"; um havia nascido para caudilho; o outro para patriarca. O primeiro só se sentia bem comandando, lutando, sobrepujando; o segundo, só no remanso de paz queria viver; um, a natureza talhou para empunhar uma lança ou um trabuco, com maior propriedade um chicote; o outro, ela talhou para os braços das mulheres. Essas características pessoais de nossos heróis são então extrapoladas para o plano social e regional: "João Ramalho, como São Paulo, era uma organização mercantil tão sólida que até mesmo no cenário dos negócios encontra jeito para exercer a função; enquanto isso, na Bahia não se fazia negócio, se abastecia!". "Enquanto aí o índio vivia ao lado de Caramuru numa coletividade de boa índole, vivendo em santa paz e liberdade, para João Ramalho o índio não era bem um ser humano, era um artigo de

(156) Ver BASTIDE, Roger - Sociologia do Folclore Brasileiro, São Paulo, OESP, 7/jan/1949, p. 4, c. 4; CORREIA, Viriato - O Progenitor do Sul e o Progenitor do Norte, São Paulo, OESP, 12/abr/1936, p. 4, c. 1.

(157) O uso do Nordeste e de São Paulo como polos antagônicos e genéticos da sociedade brasileira é feito, por exemplo, por: AZEVEDO, Fernando - A Cultura Brasileira, Tomo I, 3 ed., São Paulo, Melhoramentos, 1958; FREYRE, Gilberto - Interpretação do Brasil; VIANNA, Oliveira - Evolução do Povo Brasileiro; RICARDO, Cassiano - Marcha para Oeste, 2 vols, Rio de Janeiro, José Olympio, 1942; BASTIDE, Roger - Brasil, Terra de Contrastes; LEVI-STRAUSS, Claude - Tristes Trópicos, São Paulo, Anhembi, 1957; ELLIS JR, Alfredo - Confederação ou Separação, 2 ed., São Paulo, Piratininga, 1933; FURTADO, Celso - Formação Econômica do Brasil, 4 ed., Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1961; LAMBERT, Jacques - Os Dois Brasis, Rio de Janeiro, Ed. Nacional, 1959.

(158) Ver CORREIA, Viriato - Op. Cit.

negocio; bondade, gratidão, brandura e fraternidade são pieguices. A Vila de Santo André da Borda do Campo era um valhacouto de bandidos que requeria de João Ramalho o pulso de um potentado, tendo sido, pois, "cronologicamente o primeiro monarca do Brasil".¹⁵⁹

Ambos teriam vivido num momento em que o Brasil não era coisa nenhuma. "Era um nevoeiro misterioso, uma região nebulosa que não se sabia a quem pertencia, que não se sabia onde começava e nem onde terminava". Nessa indefinição espacial, nessa falta de identidade original, os dois heróis vão imprimindo marcas diferenciadas nos espaços em que dominam, tornando um deles apto para se tornar o berço da nacionalidade. As características que Viriato atribuiu a cada um dos progenitores remete a imagens e enunciados estereotipados de cada região e de suas populações. Ora, se Ramalho era um homem de ganho, seus filhos, os paulistas, se dedicavam a atividade mercantil; Caramuru era sensual, colecionava mulheres e não dinheiro; nascendo seus filhos, nordestinos, "sem tino para negócios", deitados no ócio, bonachões, povoando aceleradamente o país, bondoso, mas mole, sem espírito de aventura e iniciativa. O paulista, como João Ramalho, havia nascido para conquistar, para aventurar, para subjugar. "João Ramalho com seus defeitos gerou a raça ativa do Sul. Caramuru, com suas virtudes, o povo contemplativo do Nordeste".¹⁶⁰

Este espírito de aventura dos paulistas é que explicaria o fenômeno das bandeiras. Estas são tomadas como o grande mito que fundamenta a identidade paulista e a sua pretensão de ter criado o Brasil, de lhe ter dado o território, o povo, a unidade e a soberania. Em oposição às bandeiras, os engenhos de açúcar e toda a sociedade que se desenvolveu ao seu redor são tomados como os criadores da civilização mais estável na América, que seria ilustrada "pela arquitetura gorda, horizontal das casas-grandes. Uma arquitetura que tinha a alma brasileira, autêntica, honesta." O mito da casa-grande fundamenta a construção da identidade nordestina em contraposição ao mito bandeirante. Para Freyre, se São Paulo havia sido o foco de energia criadora na colônia em sentido horizontal, Pernambuco o havia sido em sentido vertical.¹⁶¹

A oposição entre nomadismo e sedentaridade perpassa toda esta literatura de interpretação do Brasil das décadas de vinte e trinta. O Brasil colonial é abordado a partir de uma das duas perspectivas, dependendo da posição regional de quem fala. Se é para enfatizar São Paulo, como pólo dinâmico do Brasil colonial, da origem nacional, dá-se ênfase ao nomadismo e, o oposto ocorre se se quer destacar o papel do Nordeste como célula inicial de nossa civilização, embora todos vejam com reserva o nomadismo, que predisponha o brasileiro a estar sempre a se derramar pela superfície, sem deitar raízes, sem criar algo sólido.¹⁶²

Para Freyre, o senhor de engenho foi um dos poucos exemplos de fixação e de busca de atividade em profundidade e que deu densidade à nacionalidade. O bandeirante, se havia conquistado verdadeiros luxos de terras, comprometeu a saúde econômica da colônia e quase compromete a unidade política, não fosse o trabalho de manutenção da unidade nacional das forças ligadas ao latifúndio, como a

(159) Ver CORREIA, Viriato - Op. Cit.

(160) *Idea*, *Ibidem*.

(161) Ver FREYRE, Gilberto - Casa-Grande e Senzala, p. 217 e segs.

(162) *Idea*, *Ibidem*.

Igreja, sendo o catolicismo o cimento de nossa unidade. No Nordeste, o português teria regressado ao feudalismo com seus métodos aristocráticos de colonização, com seu apego à terra, ao contrário do que teria ocorrido em São Paulo, onde os aventureiros, desapegados da terra deram origem ao tipo bandeirante, um explorador, não um construtor.¹⁶³

Se as bandeiras alargaram as fronteiras em seu impulso nômade, se a sedentariedade nordestina, canavieira deu sentido a estas fronteiras, deu conteúdo, fixou o país, construiu seu território social e politicamente, dotou o país de profundas raízes "em casas quase fortalezas onde se sentiam tão auto-suficientes que se sentiam capazes de criar seu próprio país, fixar as suas próprias fronteiras, nascido do desejo de estabilidade e permanência". Os nordestinos teriam cristalizado o país dos pães-de-açúcar. A Independência e o Império teriam se sustentado sobre esses homens, "barões de gênero de vida quase feudal, num patriarcalismo devoto temente a Deus e ao Imperador"¹⁶⁴

Este caráter aristocrático tão decantado por Freyre quando se refere à elite açucareira nordestina é outro ponto de discordia entre os intelectuais "sulistas" e "nordestinos". Para Oliveira Vianna o mesmo luxo e pompa da aristocracia pernambucana podiam ser encontrados em São Paulo. Para ele, a aristocracia paulista descendia das famílias nobres de Portugal e de alguns plebeus aqui enriquecidos. Freyre negava essa origem aristocrática dos paulistas, para ele a população paulista descendia de portugueses humildes, mestiços com mouros e judeus. Mesmo entre intelectuais paulistas esta tese da origem nobre não encontra apoio. Cassiano Ricardo e Alcântara Machado, por exemplo, traçam uma imagem diferente do bandeirante: "homens pobres, grosseiros de modos, vivendo quase na indigência, duros para consigo mesmos e para seus semelhantes". A riqueza do presente em São Paulo é oposta à sua pobreza no passado, o que reforça a imagem de decadência do Nordeste onde a riqueza passada contrasta com a crise do presente.¹⁶⁵

Oliveira Vianna, ainda ancorado em pressupostos naturalistas, atribui também às diferenças entre meio e raça as disparidades entre Sul e Norte. Para ele, "mesmo sendo mamelucos, alguns bandeirantes eram nas idéias, nos sentimentos e costumes, de tradição ariana, porque estes, por serem da raça superior, prevaleciam mesmo no mestiçamento". No entanto, a medida que este pensamento passa a sofrer duros ataques, outros intelectuais paulistas vão atribuir exatamente ao mestiçamento a superioridade do tipo bandeirante, notadamente por esse mestiçamento ter-se dado sem o concurso dos negros, segundo Cassiano Ricardo, por exemplo. Para este autor, o bandeirante pouco de português tinha, era mais espanhol e indígena, não concordando, pois, com a tese de Vianna, segundo a qual a belicosidade, o "espírito imperialista e conquistador do paulista" se devia à sua origem remeter às raças germânica e anglo-saxã.¹⁶⁶

(163) Ver FREYRE, Gilberto - Casa-Grande e Senzala, pp. 188 e segs; RICARDO, Cassiano - Marcha para Oeste, pp. 41 e segs.

(164) Ver FREYRE, Gilberto - Nordeste, p. 164.

(165) Ver VIANNA, Oliveira - Evolução do Povo Brasileiro, 4 ed., Rio, José Olympio, 1956, pp. 76 e segs; FREYRE, Gilberto - Interpretação do Brasil, pp. 91 a 139; MACHADO, Alcântara - Vida e Morte do Bandeirante, pp. 23 a 35.

(166) Ver VIANNA, Oliveira - Populações Meridionais do Brasil, vol. 1, 5 ed., Rio, José Olympio, 1952, pp. 28 e segs; RICARDO, Cassiano - Marcha para Oeste, pp. 43 e segs.

Para Ricardo, o tipo brasileiro nasceu exatamente da democratização biológica surgida na família patriarcal e cristã paulista. Esta democracia racial teria levado a uma tendência maior a democracia social em São Paulo, em comparação com o Nordeste, onde a família patriarcal fora aristocrática. Revertendo o enunciado freyreano, da aristocracia como uma positividade do passado nordestino, Ricardo atribui ao caráter democrático e patriarcal da família paulista a origem do individualismo entre nós e não o seu refreamento como queria Freyre. Ricardo usa a família patriarcal para assentar aí a origem do "espírito burguês" no país. Freyre a toma como núcleo de uma sociabilidade anti-burguesa. Portanto, dependendo do projeto de nação de cada um e do espaço que representam, a história do Brasil é lida e significada de forma diferenciada.¹⁶⁷

Para Freyre, essa aristocracia branca é também erigida como núcleo da nacionalidade e da democracia racial do país. Contrário à opinião de Vianna, para quem esta aristocracia era zelosa da pureza da raça, o que teria garantido a sua eugenia até os dias presentes, Freyre diz ser esta "aristocracia" formada por homens sensuais e sem pejo de se deitar com as "raças exóticas". O garanhão português a emprenhar negras e índias, era a base da formação de nosso povo e de nossa "democracia racial".¹⁶⁸

Um argumento muito difundido para afirmar São Paulo como origem da nação é exatamente o seu "espírito de independência" em relação a Portugal, desde o começo de sua história. "Enquanto já no final do século XVI, São Paulo prefigurava a nação, a Bahia e o Norte eram uma fazenda de Portugal na América". A precariedade de ligação entre a vila de Piratininga no planalto e o litoral, as condições precárias do Caminho do Mar teriam isolado os paulistas no interior, modelando o seu caráter e tipo. "A população do Planalto teria assim permanecido imune à influência decadente da raça descobridora, ao contrário das populações do litoral, localizadas principalmente no Norte, onde o contato era frequente". No planalto se teria desenvolvido uma civilização que ignoraria a da Europa, uma civilização original, que deu origem às bandeiras, que conquistou o território, base física de nossa originalidade e de nossa "democracia biológica". "Brasil nascido com harmonia nos contornos, parecendo uma harpa, pela vontade de seus habitantes. Harmonia de contornos que prenunciava a harmonia étnica e social do futuro".¹⁶⁹

São Paulo, tanto para Cassiano Ricardo, como para Alfredo Ellis e Alcântara Machado, é pensado como uma civilização que se desenvolveu à margem da colonização portuguesa, sendo o embrião da nação, já que sua "morfologia social, econômica e psicológica se diferenciava de outros núcleos luso-brasileiros". O isolamento explicaria, até certo ponto, a formação do seu caráter independente, aventureiro, ousado, empreendedor. Parte-se da situação presente da sociedade paulista, uma sociedade burguesa, projetando-se para o passado o que seriam suas raízes. O "espírito burguês" de São Paulo teria nascido na "civilização do Planalto, na vida ambiciosa dos bandeirantes". "São Paulo seguindo a indicação de sua geografia,

(167) Ver RICARDO, Cassiano - Op. Cit., vol. 2, pp. 81 e segs.

(168) Ver VIANNA, Oliveira - Evolução do Povo Brasileiro, pp. 153 e segs; FREYRE, Gilberto - Casa-Grande e Senzala, pp. 188 e segs.

(169) Ver PRADO, Paulo - Paulística, pp. 14 a 41 e Retrato do Brasil. In: Província e Nação, Rio, José Olympio, 1972, pp. 169 a 190; RICARDO, Cassiano - Op. Cit., p. 43.

continuava setecentos metros acima do Brasil".¹⁷⁰

O paulista é descrito como um dos tipos mais "brandos e placáveis de nossa nacionalidade", em confronto com o sertanejo nordestino, de "têmpera retrincada e ainda bárbara, instinto selvagem protegido pela bandidagem da caatinga". No entanto, para Vianna, o paulista era o nosso tipo mais disciplinado, so os "clãs de São Paulo e São Vicente conseguem arregimentar grupos marciais, blocos monolíticos, combatendo a prussiana, sendo convocados por todo o país, para combaterem quilombos, índios amotinados e invasores estrangeiros", garantindo nossa unidade e soberania. "Os paulistas excedem todos os homens rijos que se formam no interior do país em luta contra o gentio, pela sua aptidão militar, são eles que limpam os campos do interior do Nordeste dos cariris para aí estabelecer a pecuária". A "grande onda civilizatória paulista" se estendia assim até o interior do Nordeste, e o "rijo e forte" homem do sertão era, em grande parte, descendente dos paulistas.¹⁷¹

A "psicologia do bandeirante", questão que ocupa tanto papel, prefiguraria a psicologia do paulista atual. O anseio por absoluta independência, a ambição do mando e o afã imperioso de lucro e riqueza já estavam presentes neste. Para Ricardo, os bandeirantes representariam também o espírito do trabalho contra o da aventura, com o que não concorda Sérgio Buarque. O Planalto, segundo Ricardo, seria lugar de inúmeros ofícios, não sendo os paulistas intelectuais, mas homens práticos, industriais, anti-literários, bem ao contrário do nordestino, que supervalorizava o intelecto, principalmente, em seu aspecto superficial e verborrágico, sendo bons literatos, em compensação péssimos, no saber técnico.¹⁷²

Contra a casa-grande, símbolo da nacionalidade, erigido por Freyre, Ricardo opõe a casa de taipa de São Paulo, que mostraria a inquietação, o espírito de conquista, a mobilidade, e, portanto, o espírito inovador dos paulistas contra o apego à tradição, à rotina e à fixidez do homem do Nordeste. Mesmo nas cidades, a casa mista e o arranha-céu se opõem aos sobrados aristocráticos do Recife. São Paulo seria assim o modelo para o Brasil moderno e democrático, enquanto o Nordeste seria o modelo do Brasil tradicional e aristocrático.¹⁷³

Fernando Azevedo, em seu livro clássico "A Cultura Brasileira", também define o que seriam os dois tipos psicológicos em que se dividia a nação. O brasileiro do Norte "seria afetivo, irracional e místico, mais ligado ao dogma ou inclinado às superstições e ao fanatismo, notadamente, nas camadas populares do sertão". Por sua vez eram "bons e hospitaleiros, mais loquazes e comunicativos que os outros brasileiros". O paulista, por seu turno, se caracterizava pela desconfiança e pela arte de falar sem ser sincero. Para Paulo Prado, o Nordeste é também "o lugar da sentimentalidade, da poesia

(170) ELLIS JR, Alfredo - Capítulos de História Psicológica de São Paulo, São Paulo, USP, 1945, pp. 30 e seqs; RICARDO, Cassiano - Op. Cit.; MACHADO, Alcântara - Op. Cit. Citação de ANDRADE, Oswald de - Marco Zero I (A Revolução Melancólica), São Paulo, Globo, 1991, p. 74.

(171) Ver VIANNA, Oliveira - Populações Meridionais do Brasil, vol. 2, p. 15 e 16 e Evolução do Povo Brasileiro, pp. 233 e seqs.

(172) Ver PRADO, Paulo - Paulística, p. 87; RICARDO, Cassiano - Op. Cit., p. 139; HOLANDA, Sérgio Buarque de - Op. Cit., p. 13b.

(173) Ver RICARDO, Cassiano - Op. Cit., p. 50 e seqs.

heróica, de um folclore e uma música em que se reconectava uma saudade do passado que estava morrendo". Ele seria "a lenda de um Brasil brasileiro, localizado numa região pitoresca e estéril, ingrata como seria sua civilização e seus tipos humanos".¹⁷⁴

Mesmo Roger Bastide, um intelectual francês, também pensa o Brasil através dessa cisão dual entre São Paulo e Nordeste. Para ele, o Nordeste se caracterizaria por ser o lugar das normas arcaicas de relações raciais, de camaradagem afetiva, do trabalho comunitário, da manutenção de uma ética pré-burguesa. Para Bastide, a obra de conciliação, de harmonização do desenvolvimento técnico, da modernização capitalista com estes padrões "comunitários de convivência" seria uma das grandes originalidades do Nordeste. Como em toda a sua obra, ele fala de contrastes mas elogia o que considera a capacidade brasileira de harmonizar contrários. O "nordestino" merece sua admiração pela capacidade de fundir culturas, raças, de sempre borrar as fronteiras entre o passado e o presente; o arcaico e o moderno.¹⁷⁵

O Brasil seria um país cindido entre a inteligência do Sul, melhor aparelhada em seus conceitos de realidade; e, de outro lado o "nortista", fantasioso, imaginoso e sensitivo, delirante e compadecido. Razão e sentimento, dilema em que se cindia a identidade nacional, representada pela divisão entre suas duas regiões. Para Menotti del Picchia, o paulista era aventureiro, autônomo, rebelde, libérrimo, com uma feição perfeita de dominador de terras, emancipando-se da tutela longínqua e afastando-se do mar, investindo nos sertões desconhecidos. Já o sertanejo nordestino, em luta aberta com o meio, era extremamente duro, nômade e mal fixo à terra, sem capacidade orgânica para estabelecer uma civilização mais duradoura. Para Freyre, existiria, no entanto, no pernambucano este mesmo gosto do paulista pela iniciativa, pela descoberta, pela inovação, pela auto-colonização. Ou seja, explicita-se a rivalidade entre Recife e São Paulo, no sentido de hegemonizarem a história do país. Sérgio Buarque critica a tese de Freyre, do caráter civilizador da atividade açucareira. Para ele, o senhor de engenho era um aventureiro que praticava agricultura de forma perdulária e tinha aversão ao trabalho produtivo.¹⁷⁶

São Paulo é visto, na maioria das vezes, como a área da cultura moderna e urbano-industrial, omitindo-se sua cultura tradicional e a realidade do campo. Já com o Nordeste se verifica o inverso. Este é quase sempre pensado como região rural, onde as cidades, mesmo sendo desde longa data, algumas das maiores do país, são totalmente negligenciadas, seja na produção artística, seja na produção científica. As cidades nordestinas, quando tematizadas, parecem ter parado no período colonial, são abordadas enquanto cidades folclóricas, alegres, cheias de luz e arquitetura barroca. Já São Paulo é vista como uma cidade que passou do burgo pobre, feio, triste e sem luz do período colonial, para a cidade moderna, rica, movimentada, multicolorida, polifônica e cheia de luminosidade.

(174) Ver AZEVEDO, Fernando - Op. Cit., p. 69; PRADO, Paulo - Paulística, p. 8; HOLANDA, Sérgio Buarque de - Raízes do Brasil, pp. 115 e 116.

(175) Ver BASTIDE, Roger - Brasil, Terra de Contrastes, pp. 11 e segs.

(176) Ver DANTAS, Paulo - Euclides e as Dimensões Sertanejas, São Paulo, Revista Brasileira nº 19, set/out de 1958, p. 138; JUREMA, Aderbal - Sobre os Campos do Norte, Rio, Revista Acadêmica nº 10, Ano II, abr/1955, p. 4; FREYRE, Gilberto - Vida, Forma e Cor; HOLANDA, Sérgio Buarque de - Raízes do Brasil, p. 117.

dades contemporâneas.¹⁷⁷

Nos discursos dos intelectuais "sulistas", mesmo aqueles por adoção, como Bastide, o Nordeste é visto como a região "embebida em história", "em que a ânsia de possuir tudo novo, de modernizar-se, de ficar na última moda não inspira. Suas pedras cantam o passado, falam de um Brasil antigo, arquitetonicamente português". São Paulo era a realidade de artifício, de cimento, em contraposição a nordestina, "que foi Deus que fez e não o homem". Uma seria a região da memória; a outra, o lugar da história, do passar do tempo. Uma era natureza; a outra, cultura.¹⁷⁸

O Nordeste é visto por alguns modernistas, como Mario e Oswald de Andrade, enquanto último reduto da cultura brasileira, entendida como cultura luso-afro-ameríndia, por não ter passado pelo processo de imigração em massa. Oswald, entrando em contradição com seu cosmopolitismo cultural, praticamente reproduz o enunciado dos tradicionalistas nordestinos de que o Nordeste era a única área do país em que "a máquina capitalista ainda não picotou a renda, o crivo, o pano de costa, o que tínhamos de sagrado em autenticidade e beleza". Oswald parece ter deglutido Freyre e sofrido uma indigestão.¹⁷⁹

Até mesmo o historiador francês Fernand Braudel, ao trabalhar em São Paulo, na década de trinta e ao visitar a Bahia, escreve uma série de textos que reforçam esta visão dicotômica do Brasil, cindido entre uma área moderna e uma arcaica, uma capitalista e a outra feudal. Dizendo já se sentir um pouco paulista, seu olhar parece contaminado pela visibilidade que aquele espaço instituiu para o Nordeste. Para ele, a Bahia era uma sociedade velha, com perfume de Europa, ao passo que São Paulo lembraria Chicago e Nova York. Para Braudel, a sociedade paulista era fluida, deixando-se arrastar ao sabor dos imperativos econômicos, já que a imigração em massa fizera submergir a antiga sociedade. Enquanto isso, na Bahia, o tecido social, por ser tradicional, era muito mais cerrado, coerente, capaz de movimentos de conjunto e inibidor dos processos de mudança.¹⁸⁰

Mesmo fazendo colocações pertinentes como a da maior resistência às mudanças na sociedade nordestina, certas observações de Braudel são criticáveis. Para sentir cheiro de Europa, na Bahia, é preciso que as narinas sejam muito seletivas. A migração europeia dar formato americano a sociedade paulista, é um disparate. Em meio a tantos europeus, ele não sentia seu perfume, mas de Chicago. Na verdade este seu discurso se inscreve dentro de toda a discussão que se travava, desde a Primeira Guerra, no Brasil, acerca do caráter europeu ou americano de nossa sociedade, desde que a Europa passou a ser sinônimo de decadência, tradição e atraso e os Estados Unidos, o inverso, de modernidade. Enquanto o Nordeste era uma região onde o passado pesava sobre o presente, São Paulo era uma área radicada totalmente no presente e plantando o futuro. Como disse Oswald, São

(177) Ver LUYTEN, Joseph M. - Desafio e repentismo do caipira em São Paulo. In: Cultura Brasileira: Temas e Situações (Alfredo Bosi - org.), São Paulo, Atica, 1987, p. 75; FREYRE, Gilberto - Sobrados e Mocambos, vol. 1, p. 20.

(178) Ver BASTIDE, Roger - Brasil, Terra de Contrastes, pp. 50 e seqs. e 132 e seqs.

(179) Ver ANDRADE, Mário de - Coreografias, São Paulo, OESP, 5/mar/1938, p. 4, c. 3; ANDRADE, Oswald de - A Utopia Antropofágica, São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1980.

(180) Ver BRAUDEL, Fernand - Bahia, São Paulo, OESP, 20/out/1937, p. 4, c. 1.

Paulo seria "a locomotiva que puxava os vagões velhos e estragados da Federação".¹⁸¹

Já em 1920, Amadeu Amaral denuncia a emergência de um novo surto de práticas e discursos regionalistas. Embora critique preferencialmente o regionalismo separatista que surge em alguns Estados do Norte, ele admite a existência de um regionalismo paulista. Embora o considere "gabola e superficial, sem maiores consequências". Ele atribui esta fragilidade do regionalismo em São Paulo, ao fato de sua população ser quase toda composta de forasteiros. Mas esta própria consciência do acirramento do que chama de "um sentimento anti-paulista" em outras áreas do país contribui para o reforço da identidade de São Paulo.¹⁸²

Na verdade, o acirramento do regionalismo paulista só se dará no momento em que ocorrer uma crise da produção cafeeira e de poder do grupo ligado a esta atividade, apeado momentaneamente do governo pela Revolução de 1930. Alinhando-se contra Vargas, a animosidade paulista se acirra em relação às oligarquias que, como a gaúcha e a nordestina, se aliaram declaradamente ao novo governo. As forças políticas do Nordeste se unem, já que sonham reconquistar o espaço perdido a nível nacional. A luta pela reconstitucionalização do país, empreendida pelos paulistas, visava o seu retorno a posição privilegiada que detinha na situação anterior. Neste momento o discurso político paulista não titubeia mais em interpretar o momento político como de choque entre o Norte e o Sul do país, em torno da volta à "normalidade constitucional". Os grupos políticos de São Paulo se sentem sozinhos e prejudicados, enquanto os nordestinos conseguem medidas concretas de manutenção de seus privilégios na produção açucareira, algodoeira e cacaueteira, no combate às secas e ao cangaço.¹⁸³

A gritaria é geral contra o Bloco do Norte, chefiado por Juarez Távora, apelidado de Vice-Rei do Norte, denunciando-o como um acordo das regiões "mais atrasadas e de escassa população" contra os Estados "de mais densa população e de mais elevado grau de civilização". O sentimento de ser São Paulo um espaço hostilizado por todo o país, consegue adesão de amplos setores da população, inclusive no seio da classe operária, para o movimento separatista de 1932, conhecido como Movimento Constitucionalista. Embora, durante toda a revolta, os jornais falem de solidariedade entre os paulistas e os irmãos de outros Estados; embora longas conclamações sejam feitas, para que os baianos de São Paulo, os pernambucanos de São Paulo, se engajassem na "luta pela liberdade", este movimento só fez acirrar a má vontade e a visão depreciativa de muitos intelectuais paulistas em relação aos nordestinos, já que estes encabeçaram, junto com os gaúchos, a repressão ao movimento. Ao mesmo tempo que o movimento serve para reforçar o "orgulho paulista", serve para aumentar o preconceito em relação ao "baiano" ou aos "cangaceiros de Getúlio", "aos jagunços vindos do Norte".¹⁸⁴

(181) Ver ANDRADE, Oswald de - Marco Zero I (A Revolução Melancólica), p. 125.

(182) Ver AMARAL, Amadeu - Separatismo, São Paulo, OESP, 30/set/1920, p. 3, c. 4.

(183) Ver N/a - O Vice-Rei do Norte: que haveria?, São Paulo, OESP, 29/jul/1931, p. 1, c. 1; N/a - Norte contra Sul, São Paulo, OESP, 16/ago/1931, p. 1, c. 1; N/a - O Momento Político, São Paulo, OESP, 6/mar/1932, p. 2, c. 1.

(184) Ver N/a - O Momento Político, São Paulo, OESP, 6/mar/1932, p. 2, c. 1; N/a - Nordestinos nos Cafezais Paulistas, São Paulo, OESP, 4/jun/1933, p. 14, c. 6; N/a - Vice-Reinado do Norte, São Paulo, OESP, 13/ago/1931, p. 1, c. 1.

O movimento de 1932, embora derrotado, vai chamar atenção do Estado para a repressão aos regionalismos políticos, traçando uma "política de unidade nacional", que vai desde a proibição de "símbolos regionais" como: bandeiras, hinos, brasões, até a proibição de qualquer organização política de cunho regional. Estas atitudes só acentuam, entre os grupos políticos paulistas, o sentimento regionalista de reação à centralização de poder e seus projetos de volta à situação anterior, de hegemonia absoluta em todas as áreas. A criação, por exemplo, da Universidade de São Paulo, em 1934, na administração Armando Sales de Oliveira, visava claramente ancorar um projeto de hegemonia cultural, técnica e científica que passasse ao largo das políticas de centralização do Estado, recorrendo para isso, inclusive, à vinda de vários profissionais estrangeiros não comprometidos com a visão bacharelesca e ornamental de cultura que imperava entre os intelectuais tradicionais.¹⁸⁵

Outros exemplos do aguçamento do regionalismo paulista, após a derrota em 1932 são: o lançamento, em 1934, do livro de Paulo Prado, "Paulística", uma revisão da história da formação de São Paulo e sua afirmação como centro da história do país; um Curso de História Paulista, tendo o 9 de julho como o marco final de um processo que passava pela Revolta de Amador Bueno, pela Guerra dos Emboabas, pela Inconfidência Mineira e pela Independência, "momentos decisivos de constituição da nacionalidade, todos sob a influência decisiva dos paulistas ou seus descendentes, como os mineiros"¹⁸⁶

No entanto, é em pleno Estado Novo que o mito das bandeiras será retomado, não só para justificar o que se chamou, na época, de Marcha para o Oeste, processo de integração de parcelas do território nacional, pouco povoadas, e por isso mesmo vulneráveis às investidas estrangeiras, como para justificar a própria forma autoritária de governo. Cassiano Ricardo, um dos ideólogos do regime, toma o mito das bandeiras para justificar o que seria "nossa democracia", feita por um governo forte, autocrático e nacionalista, que virasse as costas para o europeu e fosse em busca de "nossa verdade" no interior do país. O chefe da bandeira, segundo ele, era a antecipação do governo de que nossa sociedade precisava, que ordenasse, que exercesse a justiça e o poder militar. Um governo capaz de amalgamar as nossas diferenças, capaz de conquistar nossas "fronteiras internas" e de estabelecer "o nosso corpo definitivo".¹⁸⁷

O Brasil, como um país de muitas fronteiras que não se encontravam, a fronteira política, a fronteira econômica, a fronteira civilizatória, precisava do trabalho dos novos bandeirantes, sob a chefia do Estado, para se encontrar em todos os seus limites. Na verdade, o governo forte ricardiano era o agente capaz de generalizar o espaço burguês no país. Ele destruiria, ao mesmo tempo "o feudalismo agrário e a ameaça do comunismo". Para Ricardo, a economia bandeirante havia sido, desde o início, a negação da economia de base agrária portuguesa. Ao mesmo tempo, as bandeiras já haviam sido um movimento de desregionalização do país, de produ-

(185) Ver LEVI-STRAUSS, Claude - Em Prol de um Instituto de Antropologia Física e Cultural, São Paulo, OESP, 12/out/1935, p. 3, c. 4 e 17/out/1935, p. 8, c. 5.

(186) Ver PRADO, Paulo - Paulística; N/a - O Norte e São Paulo, São Paulo, OESP, 22/fev/1934, p. 4, c. 6; N/a - Curso de História Paulista, São Paulo, OESP, 14/dez/1934, p. 1, c. 4.

(187) Ver RICARDO, Cassiano Op. Cit., vol. 2, pp. 179 e segs.

ção de sua unidade, ao ligarem Norte e Sul, ao enlaçarem etnicamente o país, sendo pois estes grupos móveis e não aqueles fixos, como os senhores de engenho que construíram a nação. A bandeira teria prefigurado a consciência nacional por inclinar todas as vontades em uma só direção, todas as tendências disparatadas para um só objetivo. Isso era a democracia das bandeiras e a consciência nacional para Ricardo: o fim de todas as opiniões e vontades divergentes, o fim da diferença, a identidade completa e total de interesses e desejos entre todos os grupos sociais e o Estado.¹⁸⁶

Mas o único regionalismo que ultrapassa as fronteiras estaduais, que conseguiu unir intelectuais e políticos de vários Estados e atraiu outros grupos regionais como os da Bahia e do norte de Minas é o nordestino. É importante, pois, acompanhar não apenas a institucionalização do Nordeste, feita pelo discurso de seus sociólogos e historiadores, ou através do contraponto com o olhar dos intelectuais de outras áreas do país, mas também acompanhar o trabalho dos artistas e romancistas que produziram esta elaboração imagético-discursiva regional de real poder de impregnação e de reatualização. O Nordeste, espaço da saudade, da tradição foi também inventado pelo romance, pela música, pela pintura, pelo teatro etc..

3) PAGINAS DE NORDESTE

A) O Romance de Trinta

O romance emerge, na modernidade, como uma forma de narrativa em busca da essencialidade perdida do mundo. Diante do dilaceramento e da desterritorialização trazidos pela modernidade, o romance surge como uma aspiração estruturante, em que se procura resolver as fissuras do real, ressignificá-lo como ficção. Nessa aproximação da realidade sempre inacabada, o romance faz emergir o mundo como problemática para o "eu". Ele surge no reconhecimento da distância que separa idealidade, interioridade e mundo, procurando restaurar a adequação e o sentido das coisas.¹⁸⁷

Os escritores, como diz Benjamin, passam a fazer suas combinações num mundo que vem depois deles, que passa a ser inventado por eles, quer como uma restauração de um mundo passado, quer como construção de um mundo futuro. Mundos que são sugeridos para serem subjetivados e efetivados pelo público. No romance se efetiva todo o poder da escrita de nomear, de especificar, de individualizar, de identificar, de marcar com os símbolos da linguagem

(186) Ver RICARDO, Cassiano - Op. Cit., vol. 2, p. 179 e seqs.

(187) Sobre a relação entre literatura e modernidade ver: BENJAMIN, Walter - A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e Técnica, Arte e Política (Obras Escolhidas vol. 1); AUERBACH, Erich - Mimesis, São Paulo, Perspectiva, 1971; BARTHES, Roland - Análise Estrutural da Narrativa, 4 ed., Petrópolis, Vozes, 1971; GOLDMANN, Lucian - Sociologia da Literatura, 2 ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976; LUKACS, George - Teoria do Romance, Lisboa, Presença, s/d; PAZ, Otávio - Os Signos em Rotação, São Paulo, Perspectiva, 1976 e TODOROV, Teodor - As Estruturas Narrativas, São Paulo, Perspectiva, 1969.

espaços e indivíduos, de recortar mapas, de agrupar signos, de conferir-lhes uma homogeneidade.¹⁹⁰

A literatura é uma maquinaria discursiva, cujo funcionamento se dá dentro de um jogo de seleção, de sacralização, de valorização institucional, regida por dispositivos de poder. Como toda instituição social, a literatura produz um campo de saber e de verdade, segue códigos de visibilidade e dizibilidade ditados pelos múltiplos enfrentamentos de poder, dentro e fora do campo literário, que definem, não o conteúdo de cada obra, mas a partir de que limiar um discurso começa a funcionar como literatura, que critérios em cada momento histórico são necessários que um discurso obedeça para ser reconhecido como discurso literário.¹⁹¹

Embora não comprometida com a verdade, mas com a verossimilhança, a ficção moderna tem de produzir um senso de realidade que não nasce da representação dos dados concretos particulares, mas sim, da sugestão de uma certa "generalidade que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares ao sublinhar quanto aos do mundo fictício". Essa generalidade nada mais é que a obediência aos códigos de visibilidade e dizibilidade de cada momento histórico, aquilo que público e autor convencionaram como possível dentro da ficção. Embora a literatura possa aparecer, fundada na representação de uma realidade, de um referente, é preciso destacar que mais do que representar este referente, a literatura o constitui como objeto; não é mero reflexo de um real primário, mas é uma criação de reais no campo da linguagem, agrupando em torno de um dado objeto um feixe de signos imagéticos e enunciativos. A literatura é, na cultura ocidental, o único lugar em que a linguagem brilha em sua materialidade e foge da prisão do significado e do significante.¹⁹²

Vamos tratar aqui de uma maquinaria literária que aparece fundada na representação de um referente tido como fixo: a realidade da região Nordeste. Este é tomado como um objeto pré-existente, como uma espacialidade "natural", sobre a qual se constitui essa camada de discurso literário. Na verdade, essa literatura, longe de representar apenas este objeto, participa de sua invenção, de sua instituição. O tema do regional cria a região e não o inverso e este, por sua vez, como vimos, emerge ligado ao tema do nacional.

O regionalismo literário, neste momento, surge como reação e afirmação, ao mesmo tempo, do tema nacionalista. Ele se coloca como mais um discurso que investiga a alma nacional, que busca conhecer melhor seus tipos regionais, enquanto a literatura de cada região se institui como representante legítima desta nacionalidade. Para os modernistas, a literatura que eles faziam representava o momento de nascimento da literatura nacional. No Recife, os regionalistas e tradicionalistas e, posteriormente, o chamado "romance de trinta", vão se colocar como os mais legítimos representantes de uma literatura verdadeiramente brasileira.

Esta literatura, nascida a partir do dispositivo das nacio-

(190) Ver BENJAMIN, Walter - O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e Técnica, Arte e Política, p. 197 e seqs.

(191) Sobre a relação entre literatura e instituição ver: FOUCAULT, Michel - El Orden del Discurso, Barcelona, Tusquets, 1973.

(192) Ver MAGNANI, José Guilherme Cantor - Op. Cit., p. 175. Sobre a materialidade da linguagem no discurso literário ver: FOUCAULT, Michel - As Palavras e as Coisas, pp. 50 e seqs.

nalidades, terá que se posicionar diante do problema da constituição da nação, de uma cultura e literatura nacionais; só que o farão de perspectivas regionais diferentes, trazendo a tona, na verdade, a própria diversidade do país. Esta produção literária termina por realçar as diferenças e não as semelhanças que atravessam a nação. O dispositivo das nacionalidades coloca, para estes autores, a necessidade de releitura de seus passados e da história do país a partir de seus espaços, organizando-os, dando um novo sentido a partir da questão da nação e, por seu turno, da região.

O final da década de vinte e, principalmente, a década de trinta, marcam a transformação da literatura regionalista em "literatura nacional". A emergência da análise sociológica do homem brasileiro, como uma necessidade urgente, colocada pela formação discursiva nacional-popular, dá principalmente ao romance nordestino o estatuto de uma literatura preocupada com a nação e com seu povo, mestiço, pobre, inculto e primitivo em suas manifestações sociais. A literatura passa a ser vista como destinada a oferecer sentido às várias realidades do país; a desvendar a essência do Brasil real.¹⁹³

A crítica literária que funciona como um discurso institucionalizador de uma dada dizibilidade, que dita normas para a produção do discurso literário vai tomar o regional como um referencial legítimo para se pensar a literatura brasileira. Viana Moog, por exemplo, propõe uma interpretação regionalista da literatura brasileira, sendo esta "uma expressão dos diferentes gênios locais que compunham o caráter nacional". A análise das obras literárias passa a ser feita através de analogias com as características estereotipadas de cada espaço. Cyro T. de Pádua propõe uma divisão geográfica da literatura brasileira, reforçando a idéia de que fosse ela uma "expressão espontânea de sua terra", como queria José Américo de Almeida. A crítica literária atua no sentido de legitimar a vinculação da produção literária a espaços que seriam "naturais" e fixos, a-históricos.¹⁹⁴

Também para Bastide, a melhor forma de se estudar a literatura brasileira era exatamente pensá-la como expressão das "diversas ilhas culturais que formavam o arquipélago harmônico" do Brasil. A crítica trata de legitimar e eleger a região como o lugar da produção literária da nação. Várias características passam a ser atribuídas à literatura de cada região. A diversidade é apagada em nome da produção de uma identidade regional que se expressa literariamente. Como bem percebeu Merquior, estilisticamente a literatura do Nordeste, a rigor, nunca existiu, ela é assim vista por uma identidade que foi criada pela crítica e assumida pelos próprios autores. Mas o que Merquior não percebe é que esta identidade de grupo foi gestada nas lutas que se travavam no campo literário e fora dele. Embora sendo um grupo de autores muito diferenciados do ponto de vista estilístico, os romancistas do Nordeste se aproximam, pela posição que ocupam no campo literário e como representantes de uma área cultural do país em declínio em outros aspectos, e elegem a politização da cultura como o caminho para se fazer presente no cenário nacional. Se do ponto de vista estritamente literário, o regionalismo nordestino não existe, ele existe enquanto um discurso

(193) Ver OLIVEIRA, Lúcia Lippi - Op. Cit., p. 64.

(194) Ver MOOG, Viana - Uma Interpretação da Literatura Brasileira, Rio, Casa do Estudante do Brasil, 1943; PADUA, Cyro T. de - Uma Interpretação da Literatura Brasileira, São Paulo, OESP, 28/abr/1943, p. 4, c. 7.

literário que procurou legitimar, artisticamente, uma identidade regional que havia sido gestada por inúmeras práticas regionalistas e elaborada sociologicamente por Gilberto Freyre.¹⁹⁵

A crítica literária passa a explicar inclusive o estilo dos autores nordestinos, a partir das imagens ligadas a este espaço. Os autores são áridos, secos, pontiagudos, lembram o deserto, o cacto. A identidade do autor é estabelecida a partir da relação dele e de suas obras com o espaço que quer representar, embora alguns, como Graciliano Ramos, procurem realmente afirmar no próprio estilo, na textura da linguagem, na sua forma de expressão, a imagem da região que constrói.¹⁹⁶

O próprio surgimento do que passa a ser chamado de "romance de trinta" se teria dado pela identificação completa dos autores com sua paisagem, com seu meio, passando a senti-lo, a vê-lo, a dizê-lo como nunca se fizera antes. Para Paulo Cavalcanti, era um romance que expressava uma realidade coletiva, fiel às tendências de um povo e às características de uma região, relacionando as lembranças dos autores ao que havia de mais essencial na estrutura da sociedade. Uma literatura verdadeiramente brasileira por estar ligada a região que menor influência estrangeira havia sofrido e também por ser a síntese de todas as suas contradições, os contrastes sociais e naturais: abundância de inverno e seca, sertão deserto e várzea amena, a ternura, o cafuné, o tratamento voluptuoso de 'meu nego', a hospitalidade e a fraternidade e, ao mesmo tempo, o relampejar do ódio, as faíscas da peixeira, o derramamento de sangue.¹⁹⁷

O Nordeste é definido como "uma província literária", legitimando assim, não só a identidade do romance como nordestino, como a própria idéia de Nordeste, por "possuir uma literatura própria que é expressão de sua verdade". A literatura seria a expressão do "espírito" de cada área. A literatura paulista era uma literatura de aventura e de conquista, assim como o "espírito bandeirante"; já o romance nordestino era "rústico, inculto e forte como aquela área".¹⁹⁸

Uma das questões que mobiliza a crítica e leva a uma discussão que atravessa toda a década de trinta e chega à de quarenta, e por que, sendo São Paulo a "área mais civilizada do país", não produzia um romance da mesma qualidade do nordestino? Vê-se mais uma vez como os regionalismos atravessam esse discurso crítico. Para a crítica paulista, muitas explicações vão ser tentadas, e estas também traçam nitidamente a identidade que se institui para cada área do país. Para uns, isso se devia ao fato do modernismo só ter se preocupado em destruir a maquinaria literária anterior, sem se preocupar em construir um romance que a viesse substituir. Sendo um movimento inconformista quanto à forma, teria sido conformista

(195) Ver BASTIDE, Roger - Brasil, Terra de Contrastes, pp. 195 e segs; MERQUIOR, José Guilherme - A Caracterização do Moderno, São Paulo, DESP, 24/out/1976 (Suplemento Cultural, Ano I, nº 2), p. 4.

(196) Ver ANDRADE, Oswald de - Os Dentes do Dragão, 2 ed., São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pp. 164 e segs.

(197) Ver CAVALCANTI, Paulo - Romancista de um Povo, Rio/São Paulo, Para Todos nºs 33 e 34, set/out de 1957, p. 9; NUNES, Cassiano - Análise e Problemática do Romance Nordestino, São Paulo, Revista Brasiliense nº 14, nov/dez de 1957, p. 72.

(198) Ver BASTIDE, Roger - Brasil, Terra de Contrastes, pp. 195 e segs; MOOG, Viana - Op. Cit., p. 29; AMARAL, Rubens de - Testamento de uma Geração, São Paulo, DESP, 25/jan/1942, p. 4, c. 1.

quanto ao conteúdo. Para outros, o romance nordestino nada mais era do que produto do modernismo paulista, o que afirmava o caráter de vanguarda de São Paulo.¹⁹⁹

O paulista, por "seu caráter prático e aventureiro, por sua capacidade de concretizar e realizar possuiria um lastro de realismo forte, que estabeleceu dentro dele o equilíbrio necessário ao domínio sobre o seu sonho bandeirante". "Possuía ele um caráter muito pouco tropical, afirmando sua vontade civilizadora", não teria, pois, tempo para a "construção caprichosa de devaneios". Além de que no Nordeste havia "mais sofrimento e miséria", enquanto em São Paulo "fartura e alegria", o que não dava bons romances. O Nordeste seria uma região de mais densidade histórica, mais tradição, seria uma memória de quatro séculos que poderia servir como tema para romances; São Paulo era uma sociedade nova sem as devidas tradições.²⁰⁰

Para Mário de Andrade, o romance nordestino fazia sucesso porque os horrores que descrevia não eram propriamente de classe, o que eles descreviam eram "párias morais, abortos humanos, seres de exceção e de martírios condenados ao crime", minimizando assim o caráter social e o alcance político do romance nordestino. Ele reconhece a "mediocridade do romance paulista", que "não condiz com sua riqueza material e cultural" e justifica dizendo que, após "dar o primeiro brado de renovação das artes nacionais, o paulista voltou para o trabalho". Portanto, a conclusão a que podemos chegar a partir dessa fala, é que o romance "nordestino" seria fruto do ócio, do não ter nada para se fazer.²⁰¹

Mas foi Oswald de Andrade, sem dúvida, um dos mais constantes críticos do romance "nordestino", o romance dos "Búfalos do Norte" como chamava. Ele considerava que a literatura "nordestina" havia interrompido o trabalho com a linguagem iniciada pelos modernistas. "Os búfalos do Norte traziam nos cornos a questão social e isso tinha a força de nos fazer retroceder ou pelo menos parar". "Como é que nós paulistas, perguntava ele, com nossa mentalidade industrial que justamente cevaria o modernismo, iríamos lutar contra o documentário da fome e do cangaço, sem sermos chamados de reacionário?". Os modernistas haviam arriado a bandeira de seu trabalho com a forma, esmagados por uma espécie de sentimento de culpa, já que, segundo ele, o paulista representava, embora inconscientemente, "uma mentalidade capitalista exploradora". Os paulistas eram impelidos a fazer um trabalho de pesquisa com a forma que nada tinha a ver com o problema social do restante do país. Mas teriam sido os modernistas que abriram caminho para uma coisa até então inexistente, "uma literatura de pobre". Os nordestinos teriam muito talento, mas escreveriam muito mal. Seria uma literatura "primária e linear", "romances de cordel" como os de José Lins e Graciliano Ramos; sendo efetivamente originais pelo seu apego à terra e pela abordagem social, embora fossem um retrocesso em relação ao caminho que os modernistas teriam aberto. Veja que toda a sua análise é feita no sentido de estabelecer a centralidade do modernismo na produção cultural brasileira, bem como afirmar ser o romance nordes-

(199) Ver LINHARES, Teófilo - O Romance Brasileiro e a Província, São Paulo, Revista Brasileira nº 7, vol. III, Ano I, jun/1951, p. 45; MILLIET, Sérgio - Lugar do Paulista, São Paulo, OESP, 8/mar/1938, p. 10, c. 1.

(200) Ver MILLIET, Sérgio - Lugar do Paulista, São Paulo, OESP, 8/mar/1938, p. 10, c. 1; N/a - Os Grandes Inquéritos Literários, São Paulo, Roteiro (Quinzenário de Cultura) nº 3, 5/jun/1939, p. 9.

(201) Ver ANDRADE, Mário de - O Romance Paulista, São Paulo, OESP, 1/out/1939, p. 4, c. 1.

tino produto do atraso e não da modernidade.²⁰²

A crítica nordestina também vai caracterizar o "romance de trinta" como uma literatura que atendia às exigências do ambiente físico e social em que se produziu, como "expressão de seu espaço", como uma "reação nordestina aos cânones antigos sem perder o sentido universal da cultura brasileira", o encontro com os traços diferenciais em relação à realidade européia, prosa brasileira nascida do encontro com suas paisagens, seus costumes e suas paixões. O Nordeste, espaço brasileiro, ao ser representado literariamente, produziria a originalidade de nossa produção literária. Espaço em crise que deveria se expressar através da denúncia e da polêmica. Espaço telúrico que deveria ser permanentemente recriado na memória e recuperado tal como deveria ser.²⁰³

O "romance de trinta" foi possível, na verdade, pelo surgimento de uma sociedade mais complexa e modernizada. As transformações na estrutura social brasileira, com a intensificação da vida urbana, com a criação de zonas pioneiras, com o surgimento de uma classe média nos Estados, com o contraste entre a evolução de certas áreas do país e o declínio de outras, com o surgimento de um proletariado, primeiro agrícola depois operário, sem contar os imigrantes, criaram o ambiente para seu surgimento. A poesia, que predominava no campo literário até 1914, cede lugar ao romance ligado diretamente à necessidade nacionalista de entender e explicar a nação e seu povo. Os outros saberes que se desenvolvem em torno da mesma questão como a sociologia, a história, a etnografia vão fornecer dados, sugestões e normas para esta produção literária. As práticas nacionalistas no campo cultural, como a criação de Faculdades, Institutos, realização de congressos, simpósios, debates em torno da língua nacional, da cultura nacional, dos problemas nacionais, estimulam a produção literária a enveredar por esse caminho, a se constituir em mais um discurso a indagar a verdade e a essência da nação. Os problemas do caráter nacional e do tipo brasileiro encontram no romance vasto campo de caracterização psicológica de tipos nacionais e regionais e do debate da miscigenação.²⁰⁴

A medida que a formação discursiva nacional-popular tinha como uma das problemáticas centrais pensar a nação na sua essência, nas suas questões de fundo, e à medida que a diversidade das condições sociais se acentuava, o "romance de trinta" emerge preocupado em conhecer e definir os vários tipos humanos e as características sociais que compunham a nação. Ele cruzará o ponto de vista psicológico com o ponto de vista sociológico. No caso do romance nordestino, irão se cruzar a crise de uma sociabilidade com a de uma intelectualidade tradicional, o problema individual de filhos de proprietários rurais, em crise, com o problema social equacionado como "problema regional" pela produção sociológica freyreana e toda uma produção discursiva anterior. A desterritorialização pessoal e

(202) Ver ANDRADE, Oswald de - Brasil Novo (Manuscrito original), Campinas, UNICAMP, Arquivo Oswald de Andrade (CEDAE), Caderno 2; A última Entrevista. In: Os Dentes do Dragão, p. 250.

(203) Ver INOJOSA, Joaquim - Os Andrades e Outros Aspectos do Modernismo, pp. 70 e segs; ALMEIDA, José Américo de - Como me tornei escritor brasileiro, São Paulo, Revista de Antropofagia, Ano 1, nº 7, out/1928, p. 3; RÊGO, José Lins do - Usina (A Língua Simbólica de José Lins do Rego - Wilson Martins), pp. XVII e LXIV; MOOG, Viana - Op. Cit., pp. 29 e segs.

(204) Ver HOUCAE, Pierre - Tendências e Individualidades do Romance Brasileiro Contemporâneo, São Paulo, QESP, 14/mar/1939, p. 6, c. 1.

social se cruzam, tornando este romance um discurso que visa formar uma consciência crítica e ser uma atividade participante nas transformações históricas do país, seja para barrá-las, seja para dirigi-las numa dada direção.

O sucesso dos romancistas, na década de trinta, se deve também a uma significativa extensão do mercado editorial do país e da comercialização de livros. Esta produção estava concentrada no eixo Rio-São Paulo, para onde tinham que se deslocar os romancistas nordestinos, em busca da proximidade com o centro econômico e político do país. Esses romances terão como principais leitores toda uma camada média urbana que vinha se ampliando neste momento, e neles o enunciado nacionalista da "necessidade de se conhecer os problemas do país" encontrava enorme ressonância. Aquela camada se considerando "moderna, culta, urbanizada, civilizada" tem enorme curiosidade em relação "ao exótico, ao rústico", até como forma de marcar sua diferença, além de se interessar pelo conhecimento de "nossos problemas, de nossas angústias, de nossas misérias, de nossas tradições".²⁰⁵

O discurso monológico presente no "romance de trinta" permite ser este um discurso identitário, preocupado em elaborar personagens simbólicas, dotadas de uma individualidade coerente garantida pela ação; personagens que viessem exatamente suprimir esse dilaceramento das identidades sofrido nesse momento por seus autores. São personagens que querem garantir, na espessura do texto a manutenção de uma essência e eliminar qualquer virtualidade. Os personagens do "romance de trinta" são típicos, tipos fixos que mesmo diante de todos os conflitos internos e dos dissabores externos que enfrentam ao longo da trama, nunca chegam a se negar a si mesmos; eles têm garantida a continuidade de "um modo de ser", de "um modo de pensar", de "um modo de agir" regional.²⁰⁶

O "romance de trinta" é, pois, muito mais um produto do seu tempo do que de seu espaço; ele é muito mais produtor de um espaço que quer participar do seu tempo numa reação saudosa para uns ou numa dimensão utópica para outros. Seus romancistas possuem um profundo sentimento do tempo que foi perdido para eles, para seus antepassados, para este espaço. Redescobrir o tempo, refundá-lo com o trabalho da memória, atualizá-lo, é a tarefa a que se jogam. O ato de escrever para eles é, ao mesmo tempo, um ato de alegria por se reencontrarem com um tempo que se perdeu; uma redescoberta de um tempo que nega o esquecimento, pelas reminiscências e lembranças que procuram trazer de volta; mas também é um ato de tristeza por trazer a consciência da passagem do tempo, da inexorável destruição que este traz, inclusive das próprias lembranças.

O "romance de trinta" tem como tema central a decadência da sociedade patriarcal e sua substituição pela sociedade urbano-industrial. Seus autores procuram se engajar na luta entre os vários projetos que surgem para a nação neste momento de transição, desde propostas conservadoras até revolucionárias. Para isso eles tentam se aproximar do "povo", adotando temas e formas de expressão de origem popular como forma de denunciarem as condições sociais em que vivia. Sendo em sua maioria descendentes de famílias tradicionais e

(205) Sobre o crescimento do mercado editorial na década de trinta ver: MICELI, Sérgio - Op. Cit., pp. 69 e 70.

(206) Sobre a diferença entre texto monológico e texto dialógico ver: CHAMIE, Mário - A Transgressão do Texto, São Paulo, Práxis, 1972, pp. 10 e seqs.

decadentes, vivendo um processo de marginalização, estes intelectuais de classe média não estão mais comprometidos diretamente com os grupos dominantes. O campo literário adquire com a profissionalização uma certa autonomia, que faz com que a literatura, nas palavras de Cândido, se "desoficialize", havendo, pois, uma maior independência e uma maior identificação do escritor em falar do povo, marginalizado como ele, e, ao mesmo tempo, separado de uma vinculação direta com a burguesia. O romance passa a ser feito para um "público" e não para uma classe. Identificando-se com o sofrimento do povo, muitos terão a pretensão de ser seus porta-vozes numa nítida postura populista, oscilando entre a denúncia das condições de vida dos setores populares e o elogio da dominação paternalista.²⁰⁷

O "romance de trinta" aborda, a partir de enunciados sociológicos, as "várias realidades do Nordeste", levando à superação da tradicional dicotomia que atravessava a produção regionalista naturalista, entre litoral e interior. O homem do interior deixa de ser visto como um ser exótico, pitoresco, que não se encaixava nos padrões emanados das cidades. O homem do interior passa a ser abordado na sua constituição sociológica e psicológica, denotando o seu pertencimento a um todo social e não mais um ser estranho, apartado da realidade da civilização.²⁰⁸

O chamado "romance de trinta", no entanto, não é monolítico, no que tange à sua visão do Nordeste, da construção desta região como um espaço da saudade, da tradição. Desta participam apenas alguns de seus autores como: José Lins, José Américo e Raquel de Queiroz. Estes também se diferenciam pela área do Nordeste que tomam como referente para pensar a região. Para José Lins e outros autores que nem fazem parte deste grupo, como Ascenso Ferreira, Jorge de Lima e Manuel Bandeira, o Nordeste tradicional é o Nordeste da cana-de-açúcar, da sociedade patriarcal e escravista que se desenvolveu na Zona da Mata, seja no campo, seja nas cidades do litoral. Entretanto, para José Américo e Raquel de Queiroz, embora se reportem também ao litoral, é o sertão o espaço tradicional por excelência e aquele que dá originalidade ao Nordeste.

Eles inventam um Nordeste tradicional, o que não significa que partam do nada. Significa que eles escolhem entre lembranças, experiências, imagens, enunciados, fatos, aqueles que consideram essenciais e característicos desta região, de um tipo regional. Eles fazem na verdade uma seleção de imagens e enunciados, de formas e materiais de expressão que se coadunam com uma dada visibilidade e dizibilidade do Nordeste, as do Nordeste como o lugar da conservação de uma identidade ameaçada de se perder. O valor, a eficácia, a força, a veracidade do que dizem sobre a região, baseiam-se muito pouco no próprio "Nordeste", e não podem instrumentalmente depender dele. O que importa é a técnica de representação que utilizam, que o torna visível, claro e "lá". Para produzir seu efeito de instituição, este discurso literário lança mão de tradições formais,

(207) Ver CASTRO, Silvio - Op. Cit., pp. 122 e seqs; CÂNDIDO, Antônio - Literatura e Sociedade, 7 ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1985, pp. 109 e seqs; BASTIDE, Roger et alii - Jorge Amado: Povo e Terra, 40 anos de literatura. São Paulo, Martins Ed., 1962, pp. 39 e seqs.

(208) Ver CÂNDIDO, Antônio - Brigada Ligeira, Rio, Livraria Martins Editora, 1961, pp. 52 e 53; BASTIDE, Roger et alii - Jorge Amado: Povo e Terra, pp. 39 e seqs.

convencões imagético-discursivas e não de um amorfo "Nordeste".²⁰⁹

O "romance de trinta" opera pela elaboração de personagens típicos, de tipos que falam do que consideram experiências sociais fundamentais, que constituam identidades típicas do regional. São personagens exemplares que devem promover a própria identificação do leitor com os seus comportamentos, valores, formas de pensar. São personagens que pretendem ser reveladores de uma essência do ser regional ou de lugares sociais bem definidos. O típico faz parte do mecanismo de exemplaridade, da produção de uma subjetividade "regional". Mas para ser subjetivado o tipo deve ser crível, deve lançar mão de enunciados e imagens, de experiências e práticas sociais que sejam reconhecidas pelo leitor, o romance "típico" atualiza nos personagens elementos consagrados pelos códigos perceptivos de sua época.²¹⁰

Embora o tipo recorra quase sempre a figuras já estabelecidas, repetitivas, que remetem a uma ordem social e cultural dominante, antes da realização da obra, ele não é obrigatoriamente conservador, porque seu funcionamento pode ser de incitamento à produção do novo. As identificações com os tipos podem ser criativas, inventivas, por isso mesmo, neste discurso tipológico, a identidade nunca está garantida. Mesmo querendo ser um modelo para ser serializado o tipo pode funcionar como matéria de expressão do novo. Os tipos regionais definidos por esta literatura, embora tendam a se repetir, sofrem deslocamentos criativos, por exemplo, quando são agenciados por outros discursos que os tomam como objetos.²¹¹

A própria escolha da forma romance para falar do Nordeste se impõe a medida que se quer resgatar toda uma tradição narrativa e imagético-discursiva que seja "representativa" deste espaço. A forma romaneada predominava entre as formas narrativas mais populares nesta área, as narrativas orais cantadas ou não. Elas surgem como a melhor forma de recriar a vida e as histórias deste espaço. Roberto Ventura mostra como, já no final do século XIX, a literatura popular, bem como a tradição dos cantadores e repentistas, ao lado das argumentações jurídicas já enformavam os combates entre os bacharéis do Nordeste que polemizavam na imprensa e revistas do Rio de Janeiro. Silvio Romero, Joaquim Nabuco, Araripe Júnior e outros travavam polêmicas em que se interpenetravam pressupostos evolucionistas e um código de honra característico da sociedade rural e patriarcal veiculado por aquela produção popular.²¹²

O cordel fornece uma estrutura narrativa, uma linguagem e um código de valores que são incorporados, em vários momentos, na produção artística e cultural nordestina. Como a produção do cordel se exerce pela prática da variação e reatualização dos mesmos enunciados, imagens e temas, formas coletivas, enraizadas numa prática produtiva e material coletiva, este se assemelha a um grande texto ou vasto intertexto, onde os modelos narrativos se reiteram e se imbricam e séries enunciativas remetem umas às outras. É, pois, este discurso do cordel um difusor e cristalizador de dadas imagens,

(209) Ver REBO, José Lins do - Riacho Doce, 5 ed., Rio, José Olympio, 1969 (Introdução), pp. XVI a XXI.

(210) Sobre a eficácia do uso de personagens típicos ver: ECO, Humberto - Apocalípticos e Integrados, São Paulo, Perspectiva, 1970, pp. 209 e seqs.

(211) *Idea*, *Ibidem*.

(212) Ver REBO, José Lins do - Menino de Engenho (Introdução de José Aderaldo Castelo), pp. XXX e seqs; VENTURA, Roberto - Estilo Tropical, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, pp. 47 a 52.

enunciados e temas que compõem a idéia de Nordeste, residindo talvez nesta produção discursiva uma das causas da resistência e perenidade de dadas formulações acerca deste espaço. Esta produção popular funciona como um repositório de imagens, enunciados e formas de expressão que serão agenciadas por outras produções culturais hereditárias como a literatura, o teatro, o cinema etc.,²¹³

Como uma manifestação cultural popular, o cordel ultrapassa a visão representativa para se tornar produção de linguagem, ultrapassa a noção de obra e autor. Ele produz uma "realidade" nascida da reatualização de uma memória popular que entrelaça acontecimentos das mais variadas temporalidades e espacialidades. Presentificando-as, colocando-as acima do tempo corrosivo da história, uma prática discursiva que inventa e reinventa a tradição e, como tal, interessava a um grupo de intelectuais também preocupados com a estabilidade espaço-temporal. A literatura popular possui uma estrutura narrativa com preceitos paradigmáticos que são manipulados de forma criativa ou não pelo narrador popular. É uma literatura que obedece a normas bem definidas, a um protótipo fabular que pode ser recoberto e "deformado" por enxertos e acréscimos individuais. O texto sobre o Nordeste, ou o Nordeste textual, será marcado de forma decisiva por este modelo do cordel. Ele será uma forma predominante de estruturar enunciados e imagens sobre este espaço. O cordel fornece inclusive a visão tradicionalista que impregnará parte da produção sobre esta região.²¹⁴

O "primitivismo" ou o "barbarismo" da fabulação oral parece, pois, ser a forma mais adequada para expressar uma região cujo conteúdo também se vê como "primitivo" ou "barbárico", uma forma não moderna de expressão para expressar uma região também não moderna. Um Nordeste construído com narrativas de ex-escravos, de pessoas sem sobrenome, com histórias ouvidas na infância, com histórias que circulavam em toda aquela área; histórias de cangaceiros, de santos, de coronéis, de milagres, de secas, de cabras valentes e brigões, de crimes, de mulheres perdidas, do sertão mítico, repositório de uma pureza perdida, nostalgia de um espaço ainda não "desnaturalizado" pelas relações sociais burguesas.²¹⁵

José Lins, em *Cangaceiros*, chama atenção, por exemplo, para como as narrativas populares já possuíam uma estrutura e uma série de tropos imagéticos e enunciativos para se contar a história de um cangaceiro. A trajetória de vida, os motivos de entrada no cangaço, os feitos heróicos, as crueldades, as valentias, os costumes, as crenças dos cangaceiros eram enunciados seguindo dadas regularidades, de forma ritualística. Independente da "realidade dos fatos" a história de todo cangaceiro obedece basicamente aos mesmos passos. O cangaceiro, mais do que do mundo da história, é do mundo dos mitos, assim como a maioria dos personagens da literatura popular. Essa dimensão mitológica, arquetípica do cordel será fundamental à institucionalização de um Nordeste como um espaço para além da história; como um espaço cristalizado no mundo da memória.²¹⁶

(213) Ver VENTURA, Roberto - Op. Cit., pp. 47 a 52; PASTA JR, José Antônio - Cordel, Intelectuais e o Divino Espírito Santo. In: *Cultura Brasileira: Temas e Situações* (Alfredo Bosi - org.), p. 58.

(214) Ver PASTA JR, José Antônio - Op. Cit., pp. 58 e seqs.

(215) Ver REGO, José Lins do - *Meus Verdes Anos*; QUEIROZ, Raquel de - O Quinze. In: *Três Romances*, Rio, José Olympio, 1948; ALMEIDA, José Américo de - *A Bagaceira* (Introdução de Manuel Cavalcante Proença), pp. XLI e seqs.

(216) Ver REGO, José Lins do - *Cangaceiros*. In: *Romances Reunidos*, Rio, José Olympio, 1961, p. 193.

A estrutura narrativa do cordel permite também que o fato novo, o extraordinário, as descontinuidades históricas que vêm perturbar o cotidiano, a regularidade da vida sejam submetidos a imagens e enunciados que lhes dá um lugar tradicional, que retirem a sua novidade, que domem a sua diferença e que os submetem ao reino da semelhança. Uma maquinaria discursiva, que assim como o Nordeste, procurara instaurar sempre a continuidade.

O romance de José Lins do Rêgo, por exemplo, apoia-se nos processos narrativos populares dos cantadores e contadores de histórias. Uma narrativa sem argumento centralizador e poucos diálogos, muito mais um depoimento interior, em que diferentes vozes, sejam populares ou não, comungam de uma mesma visão de mundo ainda não atravessada pelos embates e identidades de classe. Fala-se da casa-grande como um mundo onde as vozes, embora hierarquicamente dispostas, são pouco diferenciadas. Uma narrativa em que diferentes vozes falam para afirmar muito mais uma cordialidade, uma familiaridade entre elas do que para afirmar suas dissensões, embora estas ocorram, notadamente, quando partem dos grupos marginais à sociedade patriarcal, como os grupos urbanos ou não ligados diretamente à terra como os artesãos.²¹⁷

Para ver e dizer a região "como ela era", estes autores pretendem estabelecer um estilo regional que beberá exatamente nestas fontes populares. Este estilo regional, tal como pensado por Freyre e posto em prática por estes romancistas, se rebela contra o estilo acadêmico, busca uma fala próxima à do cotidiano, a fala popular, abandonando também o que eles consideram a falsidade da linguagem modernista, sua artificialidade. Busca uma "forma comum" de perceber e representar o real, uma forma mais "próxima do homem da região" e, por isso, as estruturas narrativas populares aparecem como a fonte privilegiada para se construir o "estilo regional". Uma tentativa de fazer a linguagem voltar a ser expressão do real, de restabelecer o vínculo direto entre homens e coisas, de traçar um mundo que fosse imagem direta da realidade, em que tudo parecesse visível e donde emanasse um sentido de imediato. É a busca de transformar a linguagem em ponto de partida para o relançamento de uma realidade que escapava, que se tornava estranha, abolindo a distância entre coisa e significado, restabelecendo os antigos significados vistos como "naturais" e essenciais.²¹⁸

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".²¹⁹

(217) Ver CASTELO, José Aderaldo - Op. Cit.; SANTIAGO, Silviano - Modernidade e Tradição Popular, São Paulo, FSP, 16/nov/1989 (Suplemento Letras), p. 4.

(218) Ver FREYRE, Gilberto - Vida, Forma e Cor, pp. 140 a 145.

(219) Sobre a tensão entre mimesis naturalista e moderna ver: HELENA, Lúcia - Op. Cit., p. 90. A luta pela terra é..

Outro indicio desta nostalgia do espaço naturalista, da reação à espacialidade moderna é a visão negativa que eles têm em relação à cidade. Se no regionalismo anterior se olhava para o campo a partir das cidades e o desdenhava, este novo regionalismo do "romance de trinta" olha para as cidades a partir do campo, e vê nelas o símbolo da "perdição". O Nordeste como o lugar da tradição é sempre tematizado como uma região rural, onde as cidades aparecem como símbolos da decadência, do pecado, do desvirtuamento da pureza e da inocência camponesa. Embora muito antigo, o fenômeno urbano e metropolitano no Nordeste é praticamente ignorado por sua produção artística e literária. Sendo o local de uma das primeiras manifestações industriais no país, a indústria é vista com desconfiança, como um corpo estranho numa "região agrícola". "Olhar o Nordeste da cidade grande é como olhar do lado avesso de um binóculo. Tudo longe, muito embaraçado".²²⁰

Em algumas formulações, o Nordeste aparece como o mundo "primitivo", em oposição à degenerescência do mundo "civilizado". O regional aí torna-se sinônimo de rural ou de manifestações folclóricas quando ocorridas nas cidades. Alguns destes romances procuram afirmar a superioridade da vida do campo em relação à da cidade, bem como a superioridade das relações patriarcais em relação à sociabilidade burguesa que a cidade representa. Generaliza-se a sociabilidade rural como a sociabilidade "regional"; escamoteando-se as fraturas no interior desta própria sociabilidade, bem como aquela entre interior e litoral. Constrói-se a imagem de uma sociabilidade rotineira em que apenas a irrupção da natureza vem quebrar a rotina, com as secas, as enchentes, os nascimentos, as mortes, os primeiros reclamos da carne.²²¹

Quando se tematizam as cidades, faz-se como Asceneo Ferreira ou Manuel Bandeira, procura-se a cidade antiga, "o velho Recife que ficou atrás do arruado moderno, do rio batendo no cais, das casas fechadas". Cidades de "bondes puxados a burros e carroças, cheias de mato pela rua". Cidades "miudas como sua gente, sempre as mesmas, nunca dando mais do que já deram, que só tinham de imponente a igreja matriz e o sobrado do coronel do lugar; com suas feiras, mexericos e maledicências". Nordeste dos "burgos apodrecidos, onde quando vinha uma melhora era para ficar pior do que estava". Cidades primitivas como Riacho Doce onde a civilização se passava lá fora, vilas de pescadores e de rendeiras onde se buscava evitar o progresso intruso e estrangeiro. Nordeste da vida rústica e tradicional, onde "a civilização é uma nota falsa, uma artificialidade citadina". A cidade grande é como Fortaleza, em Caminho das Pedras, de Raquel de Queiróz, um espaço estranho para a região e seus personagens, onde "rádios gritam marchas americanas", bem diferente das "cidades regionais" "humildes, que já eram ruínas antes de serem ruas. Ruazinhas mesquinhas que adormeciam antes do cair da noite,

um tema constante nas obras de Jorge de Lima. Ver, por exemplo, Calunga, Porto Alegre, Ed. Livraria Globo, 1935.

(220) Ver CARVALHO, Luis Antônio de - As Pistas do Moderno, São Paulo, Revista Leia, mai/1987, p. 22; DECCA, Edgar de - O Nascimento das Fábricas, São Paulo, Brasiliense, 1979. Sobre a visão da cidade como espaço da "perdição" ver: FONTES, Amândio - Rua do Siriry, Rio, José Olympio, 1937 e Os Corumbas, Rio, Livraria Schaidt, 1933.

(221) Ver HOLANDA, Sérgio Buarque de - Modernismo, Tradicionalismo, Regionalismo; REGO, José Lins do - O Moleque Ricardo (Introdução de Manoel Cavalcante Proença), pp. XIV a XLVI; Pedra Bonita, 11 ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

com lampiões indigentes que só serviam para mostrar as trevas".²²²

O Nordeste que os tradicionalistas inventam, pode ser como a "terra de Ascenso Ferreira", de sua poesia inspirada nos cantadores populares, no martelo alagoano: um Nordeste de vida fácil, de homens que, para viver, bastam pescar, armar o mondei e ir dormir e sonhar com a caça que irá amanhecer presa. "Nordeste do Deus de carne e osso, Padre Cícero do Joazeiro", dos homens que já nascem guerreiros, homens "para quem, brigar é destino: Cabeleira, Conselheiro, Lampião". A região de Ascenso é esta sem problemas sociais. Um Nordeste lírico, idealizado, poético; um Nordeste pelo direito; um Nordeste da mestiçagem e da tradição patriarcal; um Nordeste sem contradições sociais, sem luta pelo poder. Um Nordeste folclórico, unificado em suas manifestações culturais populares, principalmente, um espaço evocado pelos seus cantares, pelas suas vozes, pelas suas orações. Um Nordeste texto acrítico, sem lacunas, sem estranhamentos, um Nordeste para sentir saudade, declamar, decantar como terra saudosa, terra do passado.²²³

Um Nordeste agora já quase assombração de engenho, um espaço social que morria com a bagaceira e que, morrendo, nascia, aparecia unificado, visível. Espaço construído com imagens fantasmáticas, com vozes que o "barulho do rádio começava a tornar apenas lembranças. O velho som do Nordeste começava a sofrer interferência de outros sons: "speak dablü gi uai", o ronco dos automóveis, as notícias do zepelin: Deutschland über alles!".²²⁴

Nordeste que surgia agora como um sonho que passou, que surgia nos nomes de seus engenhos de fogo morto (Esperança, Estrela d'Alva, Flor do Bosque, Bom Mirar), que surgia no tropel dos tropeiros nas estradas; que surgia nas casas coloniais cheias de assombrações. Nordeste que morria sob o peso das rodas da Usina orgulhosa, do brilho dos aços, que derrubou as pedras lendárias e enxotou os fantasmas de saias de seda. Nordeste triturado nas abanados ou esquentados pelas escravas, "do mar de canas, cana-caiana, cana-roxa, cana-fita, cada uma a mais bonita e gostosa de chupar".²²⁵

Nordeste "para o qual o sertão era o outro lado do mundo, de onde chegavam, fugitivos das secas e homens briguentos corridos por terem cometido crimes de morte". Espaço sob o mando das famílias que eram donas de tudo e de todos. Famílias extensas que se espalhavam em muitos concubinatos e filhos bastardos. Nordeste do império da água, águas caudalosas, vermelhas, derrubando barreiras. Nordeste dos avós patriarcais, generosos, brandos, de muita força e poder, de pouquíssima leitura, participando dos conchavos políticos do império e início da República, que não ambicionavam o luxo. Senhores que desciam de sua arrogância para o contato com os pobres de sua bagaceira. O bom rico "que botava na cama as negrinhas que lhe lavavam

(222) Ver FERREIRA, Ascenso - Cana-Caiana. In: Catimbó e Outros Poemas, pp. 75 e seqs; RêGO, José Lins do - Meus Verdes Anos, p. 309; Pedra Bonita; Riacho Doce; ALMEIDA, José Américo de - Confissões de uma Cabra, pp. 39 e seqs; O Boqueirão. In: Novelas, Rio, Civilização Brasileira, 1979, p. 85; QUEIROZ, Raquel de - Caminhos de Pedras. In: Três Romances, Rio, José Olympio, p. 237.

(223) Ver FERREIRA, Ascenso - Minha Terra. In: Catimbó, p. 68.

(224) Ver FERREIRA, Ascenso - A Cabra Cabriola e Graf Zeppelin. In: Cana-Caiana, pp. 84 e 85, 89 e 90.

(225) Ver FERREIRA, Ascenso - Os Engenhos de Minha Terra; A Casa-Grande de Megaípe; Trevo das Alagoas. In: Cana-Caiana, pp. 91 e 92, 94 e 95 e 127, 128 e 129.

os pés". Um mundo nobre sendo destruído e hostilizado por forças maquiavélicas de fora de suas fronteiras.²²⁶

No romance de José Lins, o Nordeste se debate em busca de sua pureza perdida, reage à civilização, à sociedade moderna, se evadindo para o passado, para o misticismo, para a loucura, para o sexo, para a morte. Um Paraíso Perdido de menino de engenho, de massapé, onde os senhores raramente eram duros com seus escravos e estes amavam os seus iaiôs e suas sinhazinhas, onde a natureza ainda não havia perdido toda a sua força vital, força criativa e restauradora, que estava sendo diluída, degradada pelas novas relações sociais. Só a natureza, o rio, podiam ser o vingador desta sociedade desterrada, podiam se vingar da usina, monstro que destruiu códigos morais e sociais, éticos e culturais de uma sociedade dos tempos dos bangüês. Tempos que se foram e não voltam mais. Só o rio podia conter a enchente do tempo que arrastava toda uma sociedade para a lama.²²⁷

Fogo Morto é o romance da solidão, do mutismo, da falta de conhecimento e reconhecimento dos personagens. É o romance de um mundo decadente, diante de uma nova realidade que surge. Personagens marginalizadas, que se fecham cada vez mais num mundo em ruínas, embora se apeguem a forças sobrenaturais ou à memória para conseguirem suportar, pelo menos, por algum tempo, a desterritorialização violenta que sofrem. Vitorino enfrenta com espalhafato, compensa com palavras a falta de ligação com o que o cerca. A agressão verbal é a forma de fazer ouvir seu protesto contra a agressão social que sofre. Única figura que extravasa seu desconforto, mas isso o torna ridículo e grotesco.²²⁸

Mas o Nordeste tradicional pode ser também o do sertão, da "paisagem nua, povoada de árvores magras sem folhas para o vento brincar; paisagem crivada de espinhos como a fronte de Jesus; crivada de pedras disformes que lembram monstros que não couberam na arca de Noé". Sertão dos "vaqueiros, dos bodes patriarcais, das igrejas velhas, dos comboios de tangerinos, de cangaceiros e profetas, do sol vermelho como um tição". "Um mundo empapado de sangue, de sangue de Deus e dos homens". "Terra de uma raça maldita que pedia vingança, terra da bala, do fogo e da morte", "Nordeste onde nem paisagem se tem, onde nem se chega a ter campo com sua paisagem idílica. Um lugar igual à Terra Santa, onde homens rijos, ascéticos, tostados se concentram em torno de pequenas ilhas de água cercadas de terra por todos os lados". "Terra de ninguém dos retirantes", um Nordeste tecido de flagelos, de miséria, de fios de seca, cangaço, misticismo e prepotência. Terra "cujos marcos eram cadáveres, um espaço regido pela honra e pela vindita, não pela lei ou pelo direito. Nordeste "onde o sofrimento do homem era o sofrimento da própria terra, identificados na mesma desgraça".²²⁹

(226) Ver LIMA, Jorge de - Bangüê (Poemas Negros). In: *Obra Poética*, pp. 219 a 222; Rêgo, José Lins do - *Meus Verdes Anos*, pp. 55 e segs; *Doidinho*, 30 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1991, pp. 3 e segs; *Fogo-Morto*, 6 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1965, pp. 135 e segs.

(227) Ver Rêgo, José Lins do - *Usina*, pp. 231 e segs; *Fogo-Morto*, pp. 135 e segs; *Menino de Engenho*, pp. 24 e segs; LUCAS, Fábio - *A Bagaceira*, Belo Horizonte, Jornal Minas Gerais, 4/set/1980 (Suplemento Literário nº 731), p. 16; VENTURA, Roberto - *Saudades do Engenho e Nostalgia do Escravo*, São Paulo, FSP, 13/mar/1988 (Caderno B), p. 15.

(228) Ver Rêgo, José Lins do - *Fogo-Morto*.

(229) Ver FERREIRA, Ascenso - *Sertão*; Dor. In: *Catimbó*, pp. 39 e 48; Rêgo, José Lins do - *Pedra Bonita*, p. 330; QUEIROZ, Raquel de - *Mapinguari*, p. 109; ALMEIDA, José Américo de - *O Boqueirão*, p. 172; Coiteiros. In: *Novelas*, Rio,

Um sertão que é o Nordeste, espaço mítico já presente na produção cultural popular, no cordel e em romancistas do século XIX, como Franklin Távora e José de Alencar, sistematizado definitivamente por Euclides da Cunha e, agora, agenciado para representar uma região. O sertão deixa de ser aquele espaço abstrato que se definia a partir da "fronteira da civilização", como todo o espaço interior do país, para ser apropriado pelo Nordeste. Só o Nordeste passa a ter sertão e este passa a ser o coração do Nordeste, terra da seca, do cangaço, do coronel e do profeta. "A negação do Brasil verde, do Brasil aquático, do Brasil de jardins amáveis. Terra angustiada pelo sol, gretada pela decomposição violenta, esborçada, desfazendo-se nos pés dos redemoinhos".²³⁰

O espaço nordestino vai sendo assim dotado de uma visibilidade e de uma dizibilidade; desenhado por um agrupamento de imagens rurais ou urbanas, do litoral ou do sertão, domadas em sua diversidade pelo trabalho integrativo de poetas e escritores. Temas, imagens, valores e linguagem agenciados em grande parte da produção cultural popular, notadamente da tradição do cordel e das cantorias e repentes. Construído por intelectuais que balancem, suspensos entre a antiga e a nova sociabilidade, a anterior e a nova sensibilidade em relação ao espaço. Este Nordeste surge como o espaço da saudade, mas que, ao mesmo tempo, é fruto da consciência do dilaceramento e da decadência deste mundo, visto como natural, diante de um mundo artificial que se estabelece. A região vista como natureza, passa a ser vista como cultura, como desnaturalização. Um espaço que se constrói através dos cinco sentidos, como lembranças de infância organizadas por adultos. Um Nordeste que nascia como de uma "exigência interior de revelar e exprimir a compreensão que possuíam dos problemas da região". Um Nordeste como "depoimento pessoal sobre uma sociedade ameaçada", para que "o restante do país conhecesse as suas dores".²³¹

Uma realidade que devia ser dita em sua própria linguagem, com sua própria língua. O regionalismo tradicionalista terá como uma de suas empresas resgatar o linguajar regional, estabelecer uma "língua regional". O "falar nordestino" começa a ser sistematizado nestes romances e será, posteriormente, alvo de estudos de folcloristas, linguistas, glotólogos e etnógrafos. Esse "falar nordestino" se constitui, na elaboração paulatina de uma língua imaginária, um sotaque imaginário que abarcaria o todo regional, desconhecendo as variações de pronúncia e usos linguísticos no Nordeste. O romance de trinta tinha a preocupação em superar a visão exótica do falar regional, tomando-o como um material a ser trabalhado e como um meio de se construir um novo falar "culto".²³²

Gilberto Freyre, já havia atribuído à influência do "complexo socio-cultural da casa grande e da senzala" a formação de um português brasileiro, ruralizado, uma língua adaptada aos trópicos, cheia de permanências e arcaísmos do português quinhentista. Uma

Civilização Brasileira, 1979, p. 207.

(230) Ver ALMEIDA, José Américo de - A Banaceira, (Introdução de Manuel Cavalcanti Proença), p. XLII. Citação de ALMEIDA, José Américo de - Coiteiros, p. 241.

(231) Ver FERREIRA, Ascenso - Catimbó e Outros Formas (Prefácio de Manuel Bandeira), pp. 3 e segs; ALMEIDA, José Américo de - A Banaceira (Prefácio), pp. XXXI e segs; REBO, José Lins do - Menino de Engenho (Introdução de José Aderaldo Castelo), pp. XVIIII A XCVI.

(232) Sobre a relação entre língua, linguagem e poder ver: ORLANDI, Eni Pulcinelli - Terra à Vista!, pp. 157 a 162.

língua amolecida e amaciada pela pronúncia dos negros que lhe teria retirado o "s" e o "rr". Ele reivindica o fim da dualidade entre português escrito e português falado. Para ele, como para José Lins, a linguagem seria uma forma de manifestação do regional, como o lugar da autenticidade. A região também seria o local do falar mais autêntico, mais brasileiro, marcado pela oralidade, mais próximo da realidade do homem brasileiro.²³³

É sob a influência direta de Gilberto Freyre e de José Lins do Rêgo que o filólogo Mário Marroquim vai partir da idéia de Nordeste para estudar a sua dialetação regional. Para ele, a diferente formação étnica e histórica dessa região permitia falar de um dialeto e parte e, ao mesmo tempo, falar de uma unidade interna ao seu falar. Por isso embora seu estudo, "A Língua do Nordeste" se baseie em pesquisas realizadas na região da mata alagoana e pernambucana, o modo ou modos de falar aí encontrados são generalizados incorretamente para toda a região.²³⁴

A visão regional da língua, segundo ele e o próprio Freyre, que prefacia o livro, era a única que permitia ter acesso à língua viva na boca de pescadores, sertanejos, praiheiros. O estudo da língua regional serviria para iluminar aspectos do passado e sua contribuição para a formação do caráter regional do povo. Era no falar regional que a língua superava os entraves dos padrões metropolitanos e acadêmicos. Esse estudo irá, pois, legitimar o recorte Nordeste como válido para se operar em outro campo do saber; o campo da língua. Seria o regional o lugar da procura da verdade da língua por ser esta a realidade mais próxima.²³⁵

A filologia de Marroquim, segundo Freyre, servia para conhecer mais de perto o homem do Nordeste e as marcas que a história desse homem deixou nas palavras. A língua é tomada como um campo onde indícios de regionalidade haviam se incrustado e deveriam ser revelados. Para falar do Nordeste, para dizê-lo, era preciso uma língua própria. A língua portuguesa devido à extensão territorial do país e devido ao contato com diferentes grupos étnicos e linguísticos, se teria segmentado em línguas regionais, em torno dos diferentes núcleos de povoamento e colonização, dos quais, o Nordeste teria sido o original. Estudar o dialeto do Nordeste significava voltar ao passado, estudar a memória de uma sociedade onde aquelas expressões dialetais tinham se gestado e, pela primeira vez, tocado os ouvidos do autor. Marroquim admira o livro Menino de Engenho como um monumento dialetal do "falar nordestino", que era na verdade o falar da região dos engenhos.²³⁶

Marroquim caracteriza o "falar nordestino" como aquele marcado por uma pronúncia demorada, arrastada, em que se dizem todas as vogais marcadas e abertas, de onde vem a impressão do falar cantando. As locuções "de manhã", "de tarde" e "de noite" soariam sempre com o "e" transformado em "i": "di manhã", "di tarde", "di noite". O cogote do boi sob a canga, no trabalho dos engenhos fez este virar cangote. As vogais "a", "i" e "u" seriam sempre abertas

(233) Ver FREYRE, Gilberto - Vida, Foras e Cor, pp. 39 e segs; Casa-Grande e Senzala, p. 463; REGO, José Lins do - O Moleque Ricardo (Introdução de Manuel Cavalcanti Proença), pp. XXI e segs.

(234) Ver PADUA, Cyro I. de - O Dialeto Brasileiro, São Paulo, OESP, 4/dez/1940, p. 4, c. 7; MARROQUIM, Mário - A Língua do Nordeste, 3 ed., São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1945.

(235) Ver MARROQUIM, Mário - Op. Cit. (Prefácio de Gilberto Freyre), pp. 5 a 9, 13 a 29.

(236) Idem, *Ibidem*, pp. 32, 37, 50, 100 e 67.

ou nasalizadas pela presença de um "m" ou "n" posterior. Trocar-se-ia o "l" pelo "r", pela dificuldade de seu uso, etc...²³⁷

A medida que vai abordando a "língua do Nordeste", Marroquim faz emergir formas particulares de falar, as vezes restritas a uma única cidade, como, por exemplo, a de Água Branca, em Alagoas, onde se acrescentava um "i" ao "l" ou "r" finais: *soii*, *doutori*, *saia*, *amori*..., pondo por terra a pretensa língua regional. Menciona também diferenças de pronúncia de Estado para Estado: "coma" na Paraíba e "cuma", em Pernambuco; usa-se em Alagoas artigo antes dos nomes próprios e das palavras *mamãe*, *papai*, *titio*, *titia*, *vovô* e *vovo*, enquanto em Pernambuco não se usa. A própria divisão entre língua matuta e língua culta, com a qual Marroquim trabalha, nega a existência desta língua nordestina, "que seria expressão de seu caráter e de suas tradições, uma língua que expressava a alma deste povo".²³⁸

A variação dialetal do Nordeste teria, para Marroquim, uma triplice origem: o português arcaico, a derivação e a composição dialetais e a contribuição "estrangeira", notadamente, a africana e a indígena. Sendo uma região para onde não houve outras migrações estrangeiras mais recentes, a língua se estabilizou há mais tempo. Além de que, em Pernambuco, o indígena foi obrigado a falar o português desde muito cedo, tendo acesso a formas arcaicas da língua que, ao serem levadas para o interior, ficaram imunes às mudanças ocorridas na língua portuguesa pós-renascentista. Palavras como *agradecer*, *alifante*, *amenhá*, *após*, *antão*, *coidado*, *distrui*, *dixe*, *fruta*, *ingrés*, *luitar*, *manteudo*, *deferença*, *dispois*, *dereito*, *inxiempro*, *esprementar*, *fremosura*, *premeiro*, *entrudo*, *entonce*, *rudo*, *rezão*, *saluçó*, *samiar*, *trouve*, *trouvesse*, *treição*, *inleição*, *areado*, *assentar*, *dona*, *função*, *reinar*, *punir* (defender alguém) advêm deste português arcaico.²³⁹

O "romance de trinta" dotará o Nordeste de uma visibilidade e uma dizibilidade que passa inclusive pelo trabalho com a linguagem e se apoia basicamente num trabalho com a memória, que funda não só um passado, mas que institui um presente, pois é em relação ao presente que o passado se constrói; é em relação às questões colocadas pelo presente que o passado é lembrado e seus instantâneos agrupados em um sentido. A questão da região, subsidiária da questão da nação, é esse fio que o presente fornece para que se teça o passado. As lembranças são agrupadas, costuradas, amarradas por este fio da regionalidade. Longe de se apoderar do passado, essa memória o recompõe com os presentes. É o presente e seus temas a verdade do passado. Este trabalho com a memória desenrola o presente e o passado e os estende como sucessão linear. Busca-se o sentido daquela dispersão de signos do passado na invenção do presente, que é a região. O cangaceiro que se viu na infância, a retirada dos famintos, o camponês pobre e mudo, o santo que passava com seus seguidores, o coronel que dava ordens de cima de seu cavalo adquirem um sentido unificado, ao serem pensados como manifestações de uma regionalidade, como indícios de uma essência regional. A região os explica, ao mesmo tempo que está implicada neles.

"Uma região de pessoas voltadas para o passado, para a vida

(237) Ver MARROQUIM, Mário - *Op. Cit.*, pp. 32, 37, 50, 100 e 67.

(238) *Ideia*, *Ibidem*, pp. 45, 137, 57, 114 e 115.

(239) *Ideia*, *Ibidem*, pp. 133 e segs.

que era toda morte".²⁴⁰

B) Os Temas Regionais

O chamado "romance de trinta" institui como "temas regionais": a decadência da sociedade açucareira; o beatismo contraposto ao cangaço; o coronelismo com seu complemento o jagunço e a seca com a epopéia da retirada. Esses temas, presentes na literatura popular, nas cantorias e desafios, no discurso político das oligarquias, foram agenciados por esta produção literária, tomando-os como manifestações que revelavam a realidade, a verdade, a essência regional.

Esses temas folclóricos, tradicionais foram resgatados para participarem de uma estratégia política de denúncia das condições regionais. Estratégia de trazer à tona suas misérias e tudo aquilo que podia servir de indício de descontentamento com a nova sociedade que se instaurava. Além de serem temas que impressionavam, que chamavam a atenção dos leitores de classe média e das grandes cidades, eram temas que permitiam calcar a própria ideia de Nordeste no polo oposto da modernização capitalista. Estes ofereciam uma visão de síntese do que seria esta realidade social regional, pensada como totalidade. As manifestações de revolta popular recebiam a solidariedade de intelectuais também indignados com as mudanças na sociedade tradicional, que, segundo eles, tinham mecanismos de controle mais eficazes.

As dicotomias Deus e Diabo, tradicional e moderno, mar e sertão, inferno de miséria, fome, seca e profecia de salvação atravessam a constituição desta identidade regional.

O tema da seca foi, sem dúvida, o mais importante, por ter dado origem à própria ideia da existência de uma região à parte, chamada Nordeste, e cujo recorte se estabelecia pela área de ocorrência deste fenômeno. Seja através das práticas que suscitou, práticas de "auxílio" aos flagelados, de controle de populações famintas, de adiestramento de retirantes para o trabalho nos "campos de concentração", de organização institucional para o "envio de socorros públicos e particulares", de mecanismos de controle das "obras contra as secas", seja através da necessidade de unificação do discurso dos representantes desta "área da seca" a nível nacional, deu origem ao discurso da seca, que se transmutou paulatinamente num discurso regional orientado para outras questões além desta. A seca foi decisiva para se pensar o Nordeste como um recorte inclusive "natural", climático, um meio homogêneo que, portanto, teria originado uma sociedade também homogênea.

A imagem do Nordeste passa a ser pensada sempre a partir da seca e do deserto, ignorando todas as áreas úmidas que existem em seu território. A retirada, o êxodo que ela provoca estabelecem uma verdadeira estrutura narrativa. Uma fórmula ritualística de se contar uma fuga de homens e mulheres do sertão que lembra a própria narrativa cristã da saída dos judeus do deserto. As estações das desgraças crescentes vão se sucedendo até se chegar ao litoral ou à terra prometida do Sul. Além de que o fato da seca ser um fenômeno

(240) REBO, José Lins do - Fogo Morto, p. 96.

que ocorria secularmente na área, era fundamental para se instituir a região como um espaço também portador de uma história secular. Se as secas sempre existiram, o Nordeste, "terra das secas" também sempre estivera lá. Ela era a garantia da continuidade e da eternidade deste espaço regional, mesmo que fosse na desgraça e na miséria.²⁴¹

A seca surge na literatura como aquele fenômeno detonador de transformações radicais na vida das pessoas, desorganizando as famílias social e moralmente. A seca é responsabilizada, inclusive, pelos conflitos sociais na região, pela existência do cangaceiro e do beato, naturalizando-se as questões sociais. Se o sertão pega fogo, é graças ao sol inclemente.²⁴²

Este romance instituiu uma série de imagens em torno da seca e estas se tornaram clássicas e produziram uma visibilidade da região a qual a produção cultural 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 cara ou para o Sul. Nordeste da polaridade seca/inverno, borralho camburante/paraíso florido, cheio de alegrias, sons e cores; do preto e do verde que se sucedem em ciclos. Nordeste do tempo circular da natureza, região cuja história parece ser um moto contínuo.²⁴³

Nordeste, onde qualquer quadro é marcado pela presença do sol. "Sol carrancudo tremeluzindo em círculos de fogo, as cacimbas dessedentadas, a lua de cara vermelha e congestionada, o incêndio no céu, o horizonte que crepita". Estes romances traçam um "painel do inferno", uma paisagem desértica, crestada, ressequida, desnudada. Imagens de um Nordeste que parece naturalmente condenado às cinzas, à desolação, ao martírio e à dor, cujos personagens têm destinos marcados, por esse encontro, com a desgraça irrecorrível, com um mundo de fatalidades, mas também com um mundo de injustiças sociais cometidas pelos novos grupos sociais dominantes, que deixam de exercer, neste momento, a proteção paternalista que os antigos senhores sabiam fazer. Um Nordeste vitimado pela incuria de um poder público federal que estava nas mãos de governantes de outra região, que não entendiam o "problema da seca", o "único problema do sertão", aquele que aniquilava tudo e todos, que animalizava os homens, que os transformava em "feras". O romance devia ser a denúncia desta realidade, devia dizer e fazer ver este Nordeste presente, em oposição a um Nordeste paraíso, no passado de glórias do açúcar.²⁴⁴

(241) Ver FREYRE, Gilberto - Vida Social no Nordeste (Aspectos de um Século de Transição). In: O Livro do Nordeste, 2 ed. fac-similada, Recife, Arquivo Público Estadual, 1979, pp. 75 e 76.

(242) Ver RÊGO, José Lins do - Pedra Bonita, pp. 172 e 211.

(243) Ver QUEIROZ, Raquel de - O Guinze, pp. 31 e segs.

(244) Ver QUEIROZ, Raquel de - Mapinguari, p. 3; Lampião (Peça em 5 quadros). In: Obras Reunidas vol. 5, Rio, José Olympio, p. 3; ALMEIDA, José Américo de - Confissões de uma Cabra, pp. 59 e 77; A Bagaceira, pp. 3 a 7.

Mesmo assim o sertão é, para alguns tradicionalistas, o melhor lugar para se viver. Aquele lugar livre das decadências trazidas pela civilização, lugar dos verdadeiros homens de fibra e das mulheres de honra. Para autores como Raquel de Queiroz e José Américo, o sertão aparece como o repositório do verdadeiro caráter nacional, reduto de uma sociabilidade comunitária, familiar e orgânica, onde os valores e os modos de vida contrastam com a civilização capitalista moderna, com a ética burguesa assentada no individualismo, no conflito e na mercantilização de todas as relações. O tema da dissolução, da decadência, seja física, seja moral, dos personagens submetidos a essas novas relações sociais, da perda do sentido das coisas, da falta de linguagem para expressar o novo mundo; o mundo da loucura e da morte provocada pela incapacidade total de assimilá-lo, é constante, seja em José Lins mais voltado para abordar a sociedade açucareira, como protótipo desta sociedade comunitária, seja em Raquel de Queiroz e José Américo que tomam o sertão como o último reduto desta sociabilidade após a decadência da sociedade canavieira.²⁴⁵

A idéia de degeneração, tema tradicional da cultura greco-latina, aparece, nestes autores tradicionalistas, como uma nítida nostalgia por um antigo modo de vida que se perdia com o avanço das relações burguesas - uma recusa da história, no que ela tem de destrutivo e, portanto, de renovador. A recorrência à memória é uma forma de tentar conter esta degeneração, de se livrar de um tempo que parece cada vez mais pesado, mais opressor e presente; um tempo que penetra nos corpos, ganha corpo e os leva à morte ou à degeneração, à doença e a loucura.

A degeneração é vista, no entanto, como uma degeneração também moral fruto, em última instância, de uma degeneração da própria natureza, do próprio meio. O Nordeste, perdendo seus antigos valores éticos, dos códigos morais tradicionais, caminhava para a desordem, para a dissolução. Por isso, salvar o passado era salvar o próprio presente e o futuro. A decadência econômica e política nordestina poderia também ser vista pela falta de homens com as mesmas características morais de antigamente, pela degenerescência física e moral das novas gerações. Convivem, assim, explicações que vão do plano da cultura ao plano da natureza para explicar o Nordeste como o espaço da decadência. A saída de uma pretensa vida elementar, original, natural, espontânea, para uma vida artificial, marcaria a queda deste espaço em seu purgatório atual.

A queda do Nordeste faz desaparecer o "paraíso infantil" destes autores: a região do latifúndio patriarcal, ainda não maculada por usinas, fordes, vácuos e turbinas americanas. Nordeste do avô, "onde ninguém vadiava, mas ninguém passava fome, onde valsas embalavam as senzalas, onde negras velhas falavam da África e as donzelas loandas meio nuas naquela escuridão de pele abriam sexos vermelhos e mornos". Sociedade patriarcal que "fizera a grandeza do Brasil", expressão "do poder e da autenticidade brasileira", onde negros e senhores conviviam "harmoniosamente", onde coronéis e seus jagunços se respeitavam e se amavam como "pais e filhos".²⁴⁶

Este discurso literário tende a valorizar esta sociedade

(245) Ver QUEIROZ, Raquel de - O Quinze; ALMEIDA, José Américo de - A Bagaceira; Rêgo, José Lins do - Fogo Morto.

(246) Ver VENTURA, Roberto - Op. Cit., p. 26; LIMA, Jorge de - O Anjo, Rio, Editora Cruzeiro do Sul Ltda., 1934, p. 108; Rêgo, José Lins do - Usina (Introdução de Wilson Martins), p. XLIII.

totalmente hierarquizada, onde cada um "ocupa seu devido lugar" e onde as diferenças sociais são escamoteadas pelos mecanismos paternalistas, de relações diretas, pessoais, por isto vistas como mais "quentes", atravessadas pelo sentimento, mais do que pela racionalidade, sem lugar para a emergência da instância pública e das ideologias políticas racionalizadas, vistas como estabelecedoras da luta entre as classes. O autor branco, educado pela mãe negra que lhe deu de mamar, lhe curou as doenças, lhe fez as primeiras carícias e lhe contou as primeiras histórias; que depois aprendeu safadeza com os moleques, é o "democrata racial" e social, aquele que se solidariza e ajuda os hierarquicamente inferiores, desde que estes "o respeitem" e conheçam o seu lugar.²⁴⁷

Estes romances formadores, ainda hoje, da subjetividade das pessoas com acesso à leitura, tendem a formar uma visão lírica da escravidão, ocultando o seu aspecto cruento, reconciliando o presente com este passado vergonhoso do país e da região. Eles tendem a enfatizar o caráter arbitrário do mundo burguês, a exploração do assalariamento, em nome da valorização dessa sociedade patriarcal e escravista, vendo a sociedade açucareira ou sertaneja com olhos românticos, nostálgicos, melancólicos, como um tempo aureo, de glórias que se foi. Um Nordeste dos cavalos correndo, dos engenhos moendo, dos banhos de rio, das jangadas de bananeiras, das feiras, do povo protegido pelos bons poderosos. Um romance que tende a ver com saudade o Império, época de um país autêntico, ainda não coberto pelo cosmopolitismo, onde a família era o núcleo natural da formação do corpo e da alma brasileira que se vêem ameaçados pela emergência da sociedade moderna.²⁴⁸

Estes romances ajudam a formar subjetividades anti-modernas e anti-capitalistas. Eles vêem esta sociedade como o fim de todos os territórios-refúgio, territórios sagrados, puros, de todas as ilhas de humanidade. O Nordeste seria este território a ser preservado contra o torvelinho das metrópoles, contra as máquinas. Seria o local onde o caboclo ainda ritma o trabalho com cantigas, onde "ate a miséria era boa" e a "lama era amorosa". Seria o local onde a ordem estava preservada sempre, onde o mundo burguês era a perdição, a escravidão dos homens, principalmente, os de cor que, paradoxalmente, "viviam mais livres", mais bem vestidos e alimentados na escravidão. Ele nega o presente, mas apresenta como utopia a volta ao passado, a uma infância perdida, a um reencontro com um mundo onde nada era estranho, onde tudo tinha sentido, onde não existia a angústia da incerteza, da instabilidade, do dilaceramento. Um mundo das certezas, da identidade e da semelhança absolutos.²⁴⁹

Mesmo as manifestações de revolta, desespero e violência presentes neste mundo de movimentos messiânicos e cangaço serão lidas como consequência da seca, da incapacidade ou da negativa dos poderes públicos em dar solução ao problema ou ainda como revolta

(247) "Há muita coisa a recalcar,/ Celidônia, ó linda mulher ioruba/ que embalou minha rede/ me acompanhou para a escola,/ me contou histórias de bichos/ quando eu era pequeno,/ muito pequeno mesmo/ ... Há muita coisa ainda a recalcar/ ó linda mucama negra,/ carne perdida, noite estancada,/ rosa trigueira/ musa primeira." LIMA, Jorge de - *Ancila Negra* (Poemas Negros). In: *Obra Poética*, pp. 241 e 242.

Sobre a reação a ideologias políticas modernas ver: RÊGO, José Lins do - *O Moleque Ricardo*.
(248) FERREIRA, Ascenso - *Catimbó e Outros Poemas*, p. 58.

(249) Ver LIMA, Jorge de - *O Anjo*, pp. 32 e 36; RÊGO, José Lins do - *Fogo Morto*, p. 3 e 134; SANTIAGO, Silviano - *Modernidade e Tradição Popular*.

contra a sociedade moderna que se instala. Elas serão denunciadas como consequência da não existência da proteção patriarcal, da sua impossibilidade de se efetivar diante do empobrecimento e fragilização dos grupos agrários. Mesmo o acirramento das disputas entre as parentelas é tomado como indicio da degeneração, inclusive moral, desta "aristocracia", diante do avanço das novas relações individualistas e mercantis que acirrara a sede por propriedades e o conflito entre homens com um padrão ético cada vez mais precário.

Esta literatura tradicionalista nordestina fala de um antigo equilíbrio no uso da violência entre senhores e pobres, valorizando-o em detrimento da nova violência na mão do Estado e dos novos patrões que dele se utilizam para impor seu mando, inclusive sobre os antigos poderosos. Esta literatura encampa a visão da própria produção popular que tende a mitificar como os vingadores da pobreza aqueles criminosos que mais se destacavam, principalmente se estes "atacavam os ricos para distribuir para os pobres". Existia, na região, toda uma tradição literária de origem medieval de narrar crimes feitos em nome da honra, em defesa da família e de seus protetores, que tinham objetivos "moralizadores", narrativas exemplares, e, no entanto, iam de encontro à nova moral dominante, onde a narrativa de crimes populares e sua glorificação se tornam um segundo crime.²⁵⁰

Na sociedade burguesa, o crime do pobre, se ainda fascina e aterroriza, perde o seu caráter espetacular e singular, torna-se um ato banal, repetitivo, cotidiano, levando os pobres a não mais sentirem orgulho e admiração por seus criminosos, tornados comuns e atirados para o opróbrio das páginas policiais dos jornais. O crime perde a sanção que gozava em algumas circunstâncias na sociedade patriarcal. As façanhas dos cangaceiros, que são apresentadas com um misto de fascínio, admiração e medo pelas narrativas populares, passam a sofrer toda uma desqualificação pelo trabalho da imprensa, sendo retiradas do lugar do justo e do aceito, do perigoso lugar da reversibilidade entre o admitido e o proibido, onde violência, valentia e heroísmo não têm fronteiras muito bem definidas.

Este seqüestro do heroísmo popular é visto pelos tradicionalistas como mais um indicio do fim de um mundo onde predominavam a honra, a valentia, o destemor e os enfrentamentos pessoais sem a "proteção covarde do Estado". O cangaceiro era alguém que aspirava ao poder e à glória. Seus crimes deviam ser praticados e narrados, queriam ser fotografados e queriam seus bilhetes atrevidos às autoridades, divulgados pelos jornais. Antônio Silvino lia os jornais para se certificar se estes diziam a verdade sobre ele. Lampião queria que folhetos e cantorias cantassem o seu nome. Estas inúmeras versões sobre cada crime e cada cangaceiro ajudarão a compor uma figura mítica, complexa, múltipla, cuja identidade dilacerada entre Deus e o Diabo, será tomada como emblema de uma sociedade que se degenerava e precisava ser socorrida por quem de direito.²⁵¹

(250) Sobre o rebaixamento do crime popular na sociedade moderna ver: FOUCAULT, Michel - Vigiar e Punir. Sobre a tradição popular de narrar crimes ver: FOUCAULT, Michel - Os Assassínatos que se Contam. In: Eu Pierre Rivière, que degelei minha mãe, minha irmã e meu irmão, 2 ed., Rio, Graal, 1982, p. 211 e ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de - Mennochio e Rivière: Criminosos da Palavra, Poetas do Silêncio, Campinas, Revista Resgate nº 2, Centro de Memória/Papirus, 1991, pp. 48 a 55.

(251) Sobre o seqüestro do heroísmo popular na modernidade ver: FOUCAULT, Michel - Eu, Pierre Rivière..., p. 211.

Para José Lins, a crueldade e a violência de Lampião eram sinais da degeneração social da região, já que Antônio Silvino, outro tipo de cangaceiro, não perseguia a pobreza, vingava os pobres contra as atitudes discricionárias dos mais poderosos e do governo, restabelecia o direito do pobre quando desrespeitado, defendia o código de honra tradicional, obedecia a um código de justiça popular não imposto, como as leis, e sim consenso entre todos, tinha sentimento de família, já que fora por ela que ingressara no cangaço. O cangaceiro e o coronel tradicionais eram justos e paternais, embora violentos e terríveis quando tinham seus direitos e sua honra ameaçados e sua confiança traída.²⁵²

Para os setores urbanos da região e, principalmente, fora dela, o cangaceiro é interpretado a partir da oposição litoral versus interior, ou entre espaço civilizado e espaço primitivo. As narrativas sobre o cangaço seguem neste discurso uma estrutura narrativa em que primeiro adjetivam-no o mais pejorativamente possível (facinora, sicário, bárbaro), aproximam-no da animalidade (fera, bicho, praga), arrolam os crimes enfatizando sua gratuidade, a simultaneidade (caráter devastador, calamidade), recorrendo àqueles crimes mais arquetípicos (assassinatos de velhinhos, violação de moças desprotegidas, queima de crianças assistidas por mãe, castração de noivos na frente da futura esposa). Nestas narrativas o cangaço é destituído de qualquer conteúdo social, é produto de "um instinto" quase animalesco, por um prazer sádico de matar, de violar, de incendiar, de saquear. Escondem-se os motivos sociais do cangaço, procurando minar a solidariedade popular e denunciar o apoio dos coronéis tradicionais a tal prática. Os coiteiros passam a ser denunciados como símbolos do atraso da região, tão nocivos como os próprios cangaceiros.²⁵³

O cangaço vai marcar o Nordeste e o nordestino com o estereótipo da "macheza", da violência, da valentia, "do instinto animal", do assassino em potencial. Motivo de orgulho e de vaidade para os setores tradicionais, notadamente para os camponeses da região, o elogio ao cangaço servira para estigmatizar o homem pobre e vindo do meio rural do Nordeste, notadamente, quando chega nas grandes cidades do Sul. Estereotipá-los como homens primitivos, barbaros, alheios à civilização e à civilidade, que, embora fossem homens comuns, escondiam uma fera pronta a se revelar, "às vezes nem pareciam gente". O Nordeste seria a terra do sangue, das arbitrariedades, região da morte gratuita, o reino da bala, do Parabelum e da faca peixeira.²⁵⁴

Estes romances tradicionalistas e outras manifestações culturais por eles influenciadas procuram, além de mostrar as condições sociológicas de surgimento do cangaceiro, atribuindo principalmente, a uma degenerescência moral advinda das novas relações sociais, abordar o cangaço muitas vezes como um "destino", uma determinação dos céus. Os cangaceiros seriam vingadores de Deus contra as imoralidades praticadas pelos poderosos, seria

(252) Rêgo, José Lins do - Fogo Morto, pp. 58, 109 e 207; Cangaceiros, pp. 212, 240 e 273. Ver também: QUEIROZ, Raquel de - Lampião, p. 7.

(253) Ver BASTIDE, Roger - Brasil, Terra de Contrastes, pp. 87 a 107; N/ª- Lampejo, São Paulo, OESP, 19/abr/1931, p. 8, c. 2; ALMEIDA, José Américo de - Coiteiros.

(254) Ver Rêgo, José Lins do - Cangaceiros, pp. 179, 272 e 359.

uma rebelião contra as injustiças e a vida feia e pequena; uma procura pela morte gloriosa e honrada, demonstração de coragem. As narrativas seguem também uma estrutura forjada na literatura popular, onde se inicia pela narrativa da vida pacata e ordeira de um homem pobre e sua família, a agressão despropositada de um coronel ambicioso em busca da pequena terra que eles habitam, a morte dos familiares, o juramento de vingança, a entrada em um bando de cangaceiros e todo um rosário de matanças, demonstrações de valentia e bravura no bando, seus dramas psicológicos, suas alegrias quase infantis, suas demonstrações de religiosidade, suas superstições, isto até o fim de sua vida com a prisão ou a morte. A perseguição das volantes serve de pretexto para mostrar a arbitrariedade da presença do Estado, tentando apagar estas zonas de ilegalidade, já que não havia nenhuma diferença que separasse a atuação discricionária deste e a justiça tradicional ministrada pelos particulares, fossem de que classe fossem.²⁵⁵

O cangaceiro é tomado como símbolo da luta contra um processo de modernização que ameaçava descaracterizar a "região", ou seja, ameaçava por fim à ordem tradicional da qual faziam parte. Ao lutarem contra os correios, arrancarem fios de telégrafo e trilhos de trem, sequestrarem "gringos", enfrentarem os agentes do Estado, enquanto respeitavam os coronéis amigos e o padre, estes agentes de poder tradicional, os cangaceiros são vistos, por este romance, como uma figura trágica para quem o mundo também estava acabando. Quixotes em luta pela defesa de uma sociabilidade que se perdia.

Figuras tão trágicas como a dos beatos e profetas que vagavam pelo sertão, prometendo castigo aos pecadores, a quem desrespeitava os códigos tradicionais, aos que viam na sociedade burguesa o indício do fim dos tempos. Os milenarismos são vistos pelo saber naturalista como produtos da degeneração racial, das taras eugênicas, psicológicas, dos atavismos étnicos, são vistos como produto da demência, provocada pelo depauperamento físico, advindo de um meio hostil e de uma fraqueza de constituição racial, são vistos como símbolos do que ocasionava a falta de uma civilização baseada na razão. Eles serão abordados, nestes romances tradicionalistas, como produtos da degeneração social trazida pelos fatores naturais como a seca e a introdução das novas relações sociais racionalizantes.

Esta produção literária transformará os movimentos messiânicos num tema regional, os ligará à imagem do Nordeste, embora tenham ocorrido em várias partes do país. Isto se deve, em grande parte, à chaga aberta na memória nacional pelo movimento de Canudos e sua narrativa feita por Euclides da Cunha, em *Os Sertões*. Esta "grande desgraça que feriu a pátria brasileira", que foi uma vergonha para a República burguesa que se implantava e que muito a desacreditou, permanecia viva também através de toda a produção cultural popular. Antônio Conselheiro, "figura sombria e trágica", continuava a ser "um vulto de grande destaque na vida do sertão", apesar de todas as invectivas dos vários saberes e estudiosos que tentaram explicá-lo e denegri-lo. A terra de beatos a morrer em defesa de seu mundo imaginário e sagrado passou a ser a terra seca do Nordeste.²⁵⁶

(255) Ver GUEIROZ, Raquel de - *Lampião*, p. 8.

(256) Ver GLASS, Frederick C. - *As Ruínas do Reduto de Antônio Conselheiro*, São Paulo, OESP, 13/jun/1929, p. 9, c. 8.

O misticismo, a visão sacralizada da natureza e da sociedade faziam parte deste mundo tradicional, onde a influência religiosa de todos os matizes, desde o catolicismo popular português, marcado pelo sebastianismo e pelo milenarismo, passando pelo animismo e o fetichismo negro e indígena, possuía uma lógica contrária ao materialismo e à racionalidade crescente da sociabilidade moderna que se implantava, notadamente nos centros urbanos. O Nordeste é, pois, visto como o palco das crenças primitivas em oposição às crenças racionalizadas, às utopias político-sociais. Um espaço onde se busca a evasão da sociedade moderna, vista como sociedade pecaminosa.²⁵⁷

Os movimentos messiânicos instauram territórios sagrados, fixam fronteiras entre o sagrado e o profano. Territórios chefiados pelo "profeta" ou pelo "messias" que, assim como o cangaceiro, faz suas próprias leis e as aplica independentemente das autoridades constituídas, sejam leigas ou religiosas. O agrupamento de pessoas pobres causa pânico aos grandes proprietários vizinhos, que temem perder suas propriedades e as vêem saqueadas pelos famintos que ali se juntam. Um território onde impera verdadeiro clima alucinatório, de "loucura coletiva". Um espaço sagrado dividido entre as forças do bem e do mal.²⁵⁸

As narrativas também seguem uma estrutura que normatiza uma dada dizibilidade para estes fenômenos e para a região. Nestas, misturam-se topos imagéticos e enunciativos pincados da Bíblia, das narrativas exemplares de santos, do martírio de Dom Sebastião e das aventuras de cavalaria medievais. Profetas de roupetas negras e sujas, homens barbudos, magros e de olhos arregalados, apoiando-se num grande bastão preto, caminhando à frente de um grupo de pessoas também maltrapilhas, sujas, descabeladas, com terços e crucifixos ao pescoço, cantando intermináveis "incelências", rezando o terço e segurando cruzes e estandartes; acampamentos em que reina a promiscuidade e o terror trazido pelo "santo", que tem poder de vida e de morte sobre as pessoas; que sacrifica, de preferência a virgindade das donzelas e o sangue das crianças em honra a Deus, para que este perdoe os pecados de todos e venha, no dia do juízo, buscá-los para o seu rebanho. No dia do milênio, todos deviam estar purificados, para terem direito a entrar no reino da glória, onde se acabavam todas as dores e misérias, onde correria rios de leite e haveria montanhas de cuscuz.²⁵⁹

Tanto nas narrativas em torno do cangaço, como nas narrativas em torno do messianismo, das secas ou da decadência da sociedade tradicional, o coronel é uma presença constante. Figura sempre ambígua entre o potentado discricionário, covarde, violento e mesquinho e o homem paternal, dirigente sábio, educador e protetor dos mais fracos, mantenedor da ordem e promotor do progresso econômico e social. Entre o avô de José Lins, homem enérgico, mas justo, líder de um povo, sustentáculo de um mundo, e Dagoberto, de José Américo, um homem explorador, injusto, um homem emperrado, sem capacidade de transformar o mundo a sua volta, que assiste à ruína sem nada fazer.

Neste romance, o segundo tipo de coronel é mostrado como uma

(257) Ver BASTIDE, Roger - Brasil, Terra de Contrastes, pp. 83 a 107.

(258) Ver QUEIROZ, Raquel de - A Beata Maria do Egito (Peça em 3 atos e 4 quadros). In: Obras Reunidas vol. 5, Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

(259) Ver REGO, José Lins do - Pedra Bonita; QUEIROZ, Raquel de - A Beata Maria do Egito.

degenerescência do primeiro. Na verdade, o coronelismo, um sintoma da decadência do patriarcado rural, surge da dependência crescente dos senhores de terra das benesses do poder público, do Estado, não só para manter seus privilégios, como para reproduzir os vínculos de dependência e solidariedade com as camadas populares. Surge da própria necessidade de compromisso e conciliação com os grupos urbanos emergentes, bem como com novos grupos econômicos rurais e com a manipulação política de um eleitorado bastante ampliado com o advento da República. Nasce o coronelismo da acomodação do poder privado com o fortalecimento progressivo do poder público.²⁶⁰

Embora também tenha ocorrido em todas as áreas de predomínio rural no país, o coronelismo vai também ficar associado à imagem do Nordeste. Ainda hoje, embora mecanismos políticos tradicionais imperem em todo o país, o Nordeste é visto como a região das oligarquias, como o lugar do coronelismo. Isto se explica talvez pela forma articulada como estas conseguem atuar no plano nacional. O Nordeste é a região das oligarquias, porque foi aí que elas conseguiram inventar uma região, em nome da qual falam e reivindicam. Esta região conseguiu funcionar com eficiência, como uma maquinaria imagético-discursiva, destinada a evitar a marginalização econômica e a submissão política total destes grupos rurais e tradicionais. O Nordeste conseguiu ser o instrumento de conservação, por muito mais tempo, dos mecanismos tradicionais de poder e dominação, e com ele estes grupos minaram qualquer processo mais radical, no sentido da modernidade, seja na região, seja no país.

Estes temas regionais instituídos pelo "romance de trinta" sedimentaram uma visibilidade e uma dizibilidade regional de forte poder de impregnação. No entanto, os autores deste romance, longe de apresentarem um discurso plenamente semelhante, em toda a sua extensão, guardam enormes diferenças ao abordar a região e seus temas. Embora eles guardem identidades entre si, como vimos antes, gostaríamos agora de destacar algumas diferenças internas a este discurso tradicionalista, para que não seja visto como um discurso homogêneo. Esta identidade fechada para tal grupo de escritores veio corroborar com a própria estratégia política que preside a maior parte dos discursos sobre o Nordeste; de pensar esta região e sua produção cultural como homogeneidades, como possuidoras de uma "personalidade", de uma essência generalizável.

C) José Lins do Rêgo

José Lins do Rêgo nasceu no Engenho Corredor, no município de Pilar, na Paraíba, em 1901; publicou a maioria de seus livros na década de trinta, iniciando pelo chamado Ciclo do Açúcar que inclui os romances *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Bangüê* (1934), *O Moleque Ricardo* (1935) e *Usina* (1936); retornou a esta temática com *Fogo Morto* (1943). Entre *Usina* e *Fogo Morto* escreveu alguns livros cujo cenário era o mundo urbano, como: *Pureza* (1937), *Riacho Doce* (1939) e *Água-Mãe* (1939), voltando a esta temática com *Eurídice* (1947). Escreveu ainda dois livros cujo espaço é o sertão

(260) Ver GOMES, Heloisa Toller - *O Poder Rural na Ficção*, São Paulo, Atica, 1981.

nordestino: Pedra Bonita(1938) e Cangaceiros(1953) e mais um livro de memórias chamado Meus Verdes Anos(1956).

Filho de senhor de engenho, muito cedo perdeu a mãe, tendo sido criado por uma de suas tias, no engenho do avô materno. Após estudar em Pilar vai para o Recife, onde cursa a Faculdade de Direito; aí entra em contato com Gilberto Freyre, de quem se torna grande amigo e admirador. É sob a influência do discurso sociológico freyreano, do seu regionalismo-tradicionalista que José Lins vai se tornar um dos maiores e mais prolixos romancistas do país.

Para Almir de Andrade, o romance de José Lins nasce da necessidade de explicar o sentido verdadeiro de sua experiência pessoal, construindo sua memória como uma linha evolutiva. Todo o ciclo da cana-de-açúcar seria um encadeamento de sucessos individuais, entrelaçados com acontecimentos sociais. Os seus personagens aparecem como subjetividades, formadas em contato com o meio social em que vivem e sua interioridade psicológica é uma dobra deste mundo. É o próprio social que passa a ser a essência, que passa a definir a identidade destes indivíduos. Os aspectos psicológicos são apanhados nos comportamentos e nas atitudes.²⁶¹

Esta abordagem sociológica dos personagens da sociedade canavieira se inspira, em grande parte, nas sugestões de Gilberto Freyre. A diferença entre os dois, no entanto, é de ênfase. Embora ambos partam de dados da memória pessoal ou coletiva sobre a sociedade tradicional dos engenhos, o sociólogo enfatiza, em sua análise, os quadros sociais que sustentaram esta memória, enquanto o romancista apela a esses quadros sociais para sustentar sua visão individual do processo de decadência de uma classe de proprietários rurais, do mundo patriarcal dos bangüês no brejo da Paraíba. Os romances de José Lins não nascem de uma pesquisa sociológica, mas são livros feitos a partir de histórias que lhe foram contadas nas salas dos engenhos, nas cozinhas pelas negras; são livros de recordações de sua vida de infância. Recordações e reminiscências entrecruzadas e afloradas pelo sofrimento com o desmoronar destes seus territórios existenciais, com o seu mundo que caía, cuja ficção é a tentativa de simular um novo mundo para sua existência. Cada livro seu é a descrição de um processo de destruição e, ao mesmo tempo, um esforço de reconstrução de seu espaço interior e exterior com estes pedaços de passado. Ambos, no entanto, querem fazer de sua escritura uma ponte entre o passado e o presente, querem testemunhar a existência de um espaço que não deveria desaparecer. Para Lins, restabelecer a continuidade e a unidade de seu mundo era estancar o próprio dilaceramento pessoal, reencontrar-se consigo mesmo.²⁶²

Seus livros são rendas feitas de meadas de passado e linhas de sonhos de continuidade. Seu objetivo foi atingido em parte, pois sua obra participará da criação deste Nordeste filho da tradição, "afetivizado"; espaço sempre visto e dito a partir do sentimento de saudade; espaço "querido" mais do que "real". O Nordeste será pensado como o sabor de terra que pode novamente ser tragado, sentido. Um sabor sempre ressuscitado numa reminiscência. Seus livros ajudaram a construir uma maneira de sentir o Nordeste, esta região que parece estar sempre no passado, que é melhor vista, dita e

(261) Ver ANDRADE, Almir de - Aspectos da Cultura Brasileira, Rio de Janeiro, Schmidt Editor, 1939, p. 101.

(262) Ver HELEK, Frederico - A Grandeza do Capitão Vitorino: Aspectos Sociológicos de Fogo Morto, São Paulo, OESP, 27/abr/1944, p. 4, c. 7.

sentida se dela se está distanciado. Quando se está nela, quase não se sente a sua existência, até se quer sair dela o mais rápido possível, mas basta estar longe, basta ela ser saudade, para seu rosto se tornar nítido e a vontade de voltar tornar-se um sonho acalentado.

Seus livros, notadamente aqueles cujo tema é a sociedade açucareira nordestina, são construídos a partir de memórias de infância, em que a vida idílica do engenho se misturava com os tormentos psicológicos, causados pela ausência da mãe e a culpa diante do desabrochar do sexo. Sua pretensão é ser o mais realista possível, é estabelecer a verdade do acontecido "como um grão de terra". Ele toma esta sociedade como aquela onde estavam as raízes regionais. Redescobrimo este tempo perdido, este passado, estaria se descobrindo a própria essência de sua região, aquela atividade que lhe teria dado alma e corpo. É seu trabalho toda uma tentativa de refazer a história, de barrar a sua marcha desagregadora e, para isso, se evade na construção do mito da sociedade patriarcal, do mundo de menino de engenho, traçando uma linha de fuga diante da perda de seus territórios tradicionais.²⁶³

Sua utopia é construir o mundo de seu avô outra vez, é fugir do desterro no presente. Um bacharel dilacerado entre o desejo de continuar sua gente, de continuar a obra de seus antepassados e a consciência de ser diferente destes; a de ser incapaz de fazê-lo. Um cidadão que sonha em ser senhor rural, mas sabe que as transformações sociais e aquelas sofridas por ele, tornavam o mundo da casa-grande apenas um tema literário. Por isso, sua prosa é nitidamente judicativa. É uma forma de vingança contra aqueles que levaram a dissolução das relações sociais tradicionais, por isso espalha por seus livros dor, doença, melancolia, aleijões, tristezas, loucuras. A recriação que faz da sociedade de sua infância não é, no entanto, crítica. A evocação é nostálgica. A infância e o engenho surgem como presenças vivas, sempre atuais a oporem-se constantemente a realidade nova. Só nesta paisagem social seus personagens e ele próprio parecem se reconhecer.²⁶⁴

José Lins é um autor, cuja análise psicológica dos personagens se dá através da ação. É o autor "das meias sombras, dos esboços de impulsos, dos pensamentos que chegam a adquirir forma, de desejos que chegam a firmar-se". A análise da alma humana se liga diretamente à relação com a intervenção no espaço social e natural a sua volta. É através dos atos, frases e gestos que os personagens revelam as suas características e a sua personalidade, inclusive naquilo que têm de regional. A movimentação de seus personagens serviria para documentar uma civilização e revelar a "psiquê nordestina", sendo a subjetividade dos homens do engenho testemunhos da "personalidade nordestina". Ele não problematiza o interior de seus personagens. Eles são sempre "almas primitivas", espontâneas, naturais, cujas atitudes remetem ao orgânico, ao inconsciente, ao irracional. Personagens que se delineiam mais nos gestos do que nas falas e pensamentos. Homens perseguidos por forças ocultas que não conseguem desvendar o que lhes dá uma visão fatalista do

(263) Ver REGO, José Lins do - Meus Verdes Anos; Menino de Engenho; Usina. Sobre a noção de linha de fuga ver: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix - O Anti-Édipo, Rio de Janeiro, Imago, 1976.

(264) Ver REGO, José Lins do - Usina, p. 30; Cangaceiros, p. 429; Menino de Engenho. Ver ainda: CASTELO, José Aderaldo - Op. Cit.; D'ANDREA, Moema Selma - Op. Cit., pp. 174 a 196.

Suas narrativas, quase sempre sem diálogos, fazem com que o espaço que descreve apareça visto por um só ângulo e falado por uma única voz: a voz do narrador. Um espaço que surge iluminado por um único foco de luz, não problemático, percebido de uma única forma, que se impõe como a verdadeira, como a realidade. Só em *Fogo Morto* a visão de cima, das narrativas anteriores, centradas no discurso do filho da elite rural, dá lugar a uma multiplicidade de visões, o que denota talvez o próprio dilaceramento do mundo tradicional que é tema do livro, a quebra do consenso tradicional. Embora todos se reportem ao mesmo problema, vêem-no de formas diferenciadas, conflitantes. Homens que agora pareciam perdidos entre dois mundos, entre o mundo patriarcal e o mundo burguês; homens que balançavam suspensos entre valores e códigos sociais conflitantes, pessoas descontentes com as máscaras sociais tradicionais, mas incapazes de simularem novas máscaras que viessem substituir aquelas em ruína. Como diz Wilson Martins, um mundo alienado, com a sua coesão interior, com um sistema solar cujo centro é a estrela negra da decadência.²⁶⁶

A engrenagem da sociedade apresenta-se como um sistema fechado, dentro do qual não se admitem renovações. As ações de todos os personagens são no sentido de reforçar a antiga ordem ou de afrontá-la de forma esporádica e isolada. Aliás o isolamento, a solidão diante dos outros e da sociedade que os cerca parecem ser a condição a que estão condenados todos os seus personagens: homens que não conseguem transpor as fronteiras de seu mundo ou do seu "eu", homens com dificuldade de comunicação, principalmente, diante de um sistema que parece arranjado para fazê-los sofrer. Personagens para quem a realidade presente não parecia existir, por viverem no mundo das lembranças ou da imaginação; por verem o seu mundo diminuir, se tornar sufocante. Personagens que pareciam viver fora do mundo, negando-o, dele se evadindo em fuga desesperada para o passado, para o céu, para a loucura, para o crime, para o sexo.²⁶⁷

Em José Lins, ainda se faz sentir a influência da visão naturalista, da conaturalidade entre homem e meio. As atitudes de seus personagens aparecem, às vezes, determinadas pelo meio, quando não são vistas como "transmitidas pelo sangue", como hereditárias. Ele parece buscar nas almas de seus personagens a presença de uma "natureza humana"; parece tornar visível as emoções primitivas, naturais, dos homens, a camada de irracionalidade que a civilização moderna não conseguiu suprimir. Civilização que seria uma camada superficial incapaz de significar a verdade do homem. Lins vê nas máscaras sociais burguesas a artificialidade que deveria ser transposta para se descobrir a essência do homem na sua relação com este meio particular, este meio regional. Sua obra divide o que seria vida natural, vista como a vida regional, e vida artificial, estranha, descaracterizadora deste espaço. Ele procura revelar uma camada interna ao homem que desconhece o tempo, que não está sujeita

(265) Citação de CAMPOS, Flávio - *Cinema e Literatura*, São Paulo, OESP, 22/jun/1938, p. 4, c. 7. Ver ainda: ANDRADE, Mário de - *A Psicologia em Ação*, São Paulo, OESP, 19/nov/1939, p. 4, c. 6; RÊGO, José Lins do - *Riacho Doce* (Introdução de Mário de Andrade), p. XVI; *Fogo Morto* (O Brasileirismo de José Lins do Rêgo - Otto Maria Carpeaux), p. XII; *Menino de Engenho* (Introdução aos Romances de José Lins do Rêgo - José Aderaldo Castelo), p. XXXVI.

(266) RÊGO, José Lins do - *Menino de Engenho* (Introdução de José Aderaldo Castelo), p. XXXI; BOMES, Heloisa Toller - Op. Cit., p. 38; RÊGO, José Lins do - *Usina* (Introdução de Wilson Martins), p. XX.

(267) Ver BOMES, Heloisa Toller - Op. Cit., p. 47; RÊGO, José Lins do - *Usina*, p. 29; *Fogo Morto*.

aos percalços do processo histórico. Almas presas ao eterno retorno do mesmo e da identidade.²⁶⁶

Essa aproximação do homem com o mundo natural se faz presente, principalmente, nos personagens populares, notadamente, se estes são negros. A animalização do negro, do mestiço, do pobre denota o olhar hierarquico com que são olhados. Ela deixa claro como a teoria da miscigenação de Freyre, de quem é seguidor, longe de ser ponto de partida para a instauração de uma ordem democrática, serve para manter a ordem hierarquica anterior, já que a miscigenação, na maioria dos casos, não foi uma livre escolha dos parceiros, mas uma imposição, um símbolo do mando dos senhores brancos sobre os negros, que não tinham de volta a reciprocidade, ou seja, as mulheres brancas nunca estavam a disposição dos negros.²⁶⁷

O Nordeste, construído por José Lins, é o dos coronéis amados e respeitados por "sua gente", homens da voz possante a dar gritos em todo mundo, "que olhavam para suas posses com arrogância de donos". Uma região marcada pela morte de pessoas, de animais, de famílias, de uma sociedade. Nordeste dos vaticínios de inferno e de céu, de padres lúbricos e apocalípticos. Nordeste onde "os retirantes caindo mortos de fome pela estrada era mesmo que conto de fada", onde "o sertão era o lugar em que havia queijo por toda parte". Um Nordeste visto a partir do engenho, esse "recanto do céu, qualquer coisa de uma história infantil, um reino fabuloso", o reino dos avós, das boas e humanas camaradagens entre senhor e escravos ou agregados. Seu Nordeste é o da terra feliz do brejo, para onde fogem os infelizes do sertão. Terra da segurança e da proteção patriarcal.²⁷⁰

Sua região é aquela dos homens pobres submissos e contentes com o seu destino, "verdadeiros cordeiros, gente com quem se pode contar para o trabalho mais duro e a dedicação mais canina", desde que tratados de forma paternal. Miseráveis assistidos para permanecer miseráveis, "abençoados por Deus por não morrerem de fome, tendo o sol, a lua, o rio, a chuva e as estrelas como brinquedos que não quebravam". Pobres que se orgulhavam da confiança dos senhores, da sua preferência, que se colocavam no seu lugar, que, quando se viam ultrajados ou desonrados pelos patrões agiam individualmente, resolvendo o problema com sua valentia pessoal e sua destreza no uso da peixeira.²⁷¹

Quando se trata da condição do homem pobre, José Lins oscila entre a compreensão social e humana do problema e a sua pretensa inevitabilidade. A pobreza é vista como uma situação irremediável, fruto de uma desigualdade natural entre os homens, sendo uma condição comum com a qual se deve conviver com dignidade, sem baixezas. Diante da pobreza, o rico pode exprimir humanidade ou desumanidade, atitudes de bondade e benevolência, ou atitudes de crueldade e desprezo. Mesmo reconhecendo que as relações sociais na região eram monstruosas, Lins as justificava, dizendo que os senhores não faziam mais porque não podiam. As relações patriarcais figuradas

(266) Ver BOSI, Alfredo - História Concisa da Literatura Brasileira, p. 431; RêGO, José Lins do - Água Mãe, 8 ed., Rio, José Olympio, 1976 (Introdução de Eugênio Gomes), p. XXI; Fogo Morto, p. 207.

(267) Ver RêGO, José Lins do - O Moleque Ricardo, p. 101.

(270) Ver RêGO, José Lins do - Meus Verdes Anos, pp. 27, 53 e 337; Doidinho, p. 54; Menino de Engenho, p. 6; Cangaceiros, p. 426.

(271) Ver RêGO, José Lins do - Menino de Engenho, pp. 11 a 64; O Moleque Ricardo, p. 138.

pelo engenho tradicional eram, no entanto, para ele, muito superiores às relações burguesas, representadas pelo trabalho nas usinas e nas grandes cidades. Em *O Moleque Ricardo*, o autor faz o contraponto entre as relações no engenho e na cidade. Ele denuncia a falta de solidariedade dos patrões para com os empregados, a falta de assistência e de proteção dedicadas aos pobres nos engenhos. Engenho em que "até o grito de ladrão do Coronel José Paulino era diferente da mesma coisa gritada por um patrão da cidade, pois este último tinha intenção de ofender".²⁷²

José Lins se sentia quase um expulso de sua geração por não acreditar em utopias de transformação da sociedade, que projetavam um futuro diferente para a humanidade. Sua utopia era a volta ao passado, era uma indistigável nostalgia de uma sociedade hierarquicamente dividida entre senhores e escravos. Em *O Moleque Ricardo* ele projeta uma visão muito crítica em relação ao movimento operário em Recife. Operários que não tinham líderes, mas, chefes a quem seguiam cegamente e que dispunham deles como propriedades. Eram homens sem consciência política, que, na verdade ainda seguiam os padrões tradicionais de relacionamento político entre lideranças e liderados, para quem as teorias racionais de transformação da sociedade se transformavam em práticas personalistas e passionais. O líder político operário surge em sua obra como um aproveitador que transforma os operários em simples capangas, sendo quase sempre estudantes que se vendiam como prostitutas para os chefes políticos. Era preferível o povo do engenho cuja "única utopia era a chuva para o rogado e as festas dos sabados". Diante da morte desta sociedade, que mais ele lamentava, a morte do militante político, em nome de uma utopia, lhe parecia sem sentido.²⁷³

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 traíçoeiro onde a lei e a disciplina vigiavam e puniam aqueles homens acostumados com os códigos lúbeis 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. Eram homens que não sabiam comandar engenhos, não sabiam castigar os negros, alheios à vida que os cercava, que como Lula de Holanda, em *Fogo Morto*, não sabiam mandar, homens sem tino e sem forças, gente que só queria viver de sala, lordes, falando de política, mas distantes da terra.²⁷⁴

O grande tema da obra de José Lins é, na verdade, a decadência, a degeneração de um mundo que se expressa de várias formas. Uma delas é a emergência do sexo como um problema. Com contornos físicos e psicológicos, ele passa a definir a nova subjetividade que se

(272) Ver REGO, José Lins do - *Menino de Engenho; O Moleque Ricardo*, p. 41.

(273) Ver REGO, José Lins do - *O Moleque Ricardo*, pp. 69 e segs, 119 e 128.

(274) Ver REGO, José Lins do - *O Moleque Ricardo*, pp. 18 e segs; *Fogo Morto*, pp. 135 e segs.

produz: a subjetividade do indivíduo burguês. A sociedade da sanguinidade não colocava o sexo como um problema. Ele era colocado com seus tabus, ou seja, com códigos permissivos para os homens e rigorosos para as mulheres. Uma prática quase ritual, submetida e dirigida por questões que transcendiam o indivíduo e a subjetividade destes. A angústia diante do sexo, típica dos personagens de José Lins, fala da passagem de um sexo acessório, sexo prática, sexo selvagem "feito de buliçosas curiosidades de menino", sexo sem culpa, de uma sociedade de sanguinidade, para uma sociedade de sexualidade, do sexo rei, do sexo centro do indivíduo, do sexo problema, catalogado em espécies normais, anormais, aberrantes e doentias. Transição de um sexo natureza, quase animalidade, para o sexo definidor da humanidade, umbigo do ser. Sexo que é sequestrado pelo indivíduo e pela família burguesa, ele que campeava solto na bagaceira, nas famílias extensas patriarcais, onde pululavam concubinas e filhos bastardos.²⁷⁵

Essa mudança nos códigos que regem o sexo se expressa na própria imagem do enfraquecimento do sangue e da mestiçagem, como um dos fatores de decadência do mundo patriarcal. Os filhos doentes, moribundos, fracos da cabeça, que surgem nas casas-grandes, ao lado dos mulatinhos atrevidos e pernósticos, que gaígam postos de comando, denotam a falência dessa sociedade, onde reinaram os fortes patriarcas brancos. As práticas homossexuais também simbolizam a decadência de uma sociedade cujo núcleo era a família e nela o patriarca, o homem viril. Numa relação não reprodutiva entre "pessoas femininas" desaparecia a própria essência deste mundo de homens, pais e avós.²⁷⁶

O homossexualismo fala da própria perda de virilidade de uma classe social e de uma sociedade, fala da sua feminização. Sociedade que se deixou estuprar por novos donos. Uma classe que se desmoralizava, abandonava os antigos códigos de moralidade, para fazer parte de novas práticas vistas como degradantes. Estas práticas remetem à imagem de um mundo fechado, marginalizado, onde as novas gerações eram degeneradas, impotentes, dominadas, submetidas. No engenho, nos códigos de sanguinidade, o homossexual não existia. Havia o sodomita, visto como um "bobo de Deus", pessoas destinadas e marcadas por designios sobrenaturais, que estavam aquém ou além da moral, a sodomia "era coisa besta de menino ou de homens tidos quase como sacerdotes", originava práticas que beiravam o sagrado. Não era ela como o homossexualismo, esquadrinhado e classificado pelos códigos da sexualidade, como algo fora da natureza, da normalidade, como uma perversão ou doença, mas era um mistério que só o destino explicava.²⁷⁷

Esta decadência também se expressava através da loucura, como a do Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, em Fogo Morto, loucura que fala da alienação social de homens pertencentes a uma sociabilidade anterior, que não conseguem dar conta da racionalidade da economia, do poder e da sociedade que se estabelecia. Homens que não conseguem entendê-la, nada tem sentido, o saber que as pessoas

(275) Sobre a passagem de uma sociedade de sanguinidade para uma sociedade de sexualidade ver: FOUCAULT, Michel - História da Sexualidade I (A Vontade de Saber), 4 ed., Rio de Janeiro, Graal, 1977. Ver RÊGO, José Lins do - Menino de Engenho, pp. 57 e segs, 82 e 83, 92 e segs, 11 e segs.

(276) Ver RÊGO, José Lins do - Usina, pp. 3 e segs e 282.

(277) Ver RÊGO, José Lins do - Usina, pp. 3 e segs.

possuem as torna estranhas, inadaptadas, incapazes de se comunicarem, de simularem novos mundos. Pessoas que, diante do fetiche das mercadorias, podem apenas rir ou escarnecer deste mundo que lhes parece desarrazoado, quando, no entanto, são eles que passam a ser encarados como loucos. A demência de Vitorino fala muito mais da irracionalidade que da racionalidade burguesa. Para ele, fora o mundo que perdera o juízo, porque tudo não estava mais como era antes; tudo se movia, saía do lugar. Os homens que compactuavam com a nova ordem lhe pareciam traidores e sem senso.²⁷⁸

Era José Lins "um corpo sacudido pelas paixões de homem feito e uma alma mais velha que o corpo". Um "menino perdido, menino de engenho".²⁷⁹

D) José Américo de Almeida

José Américo de Almeida nasceu no Engenho Olho d'Água, município de Areia, na Paraíba, em 1887. Viveu aí sua infância, indo para o Seminário da Paraíba aos 14 anos. Tendo cursado a Faculdade de Direito do Recife, foi, desde que retornou a Paraíba, em 1908, funcionário público, membro da justiça estadual e político ligado inicialmente, ao Senador Gama e Melo e, posteriormente, a Epitácio Pessoa. Foi Secretário de Interior e Justiça do governo João Pessoa e Secretário de Segurança, quando combateu a Revolta de Princesa. Foi um dos chefes políticos da Aliança Liberal no Nordeste, Ministro de Viação e Obras Públicas do governo provisório de Getúlio Vargas (1934-1936). Candidato à presidência da República em 1937, foi impedido de prosseguir a campanha pelo golpe que implantou o Estado Novo. Voltou a ser Ministro de Viação e Obras do segundo governo Getúlio, entre 1953 e 1954, tendo sido antes eleito Governador da Paraíba, em 1950. Sua vida literária começou com a publicação, em 1922, na Revista Era Nova, do romance "Reflexões de uma Cabra". Em 1923, publicou "A Paraíba e seus Problemas", um ensaio sobre a situação de seu Estado. Outras obras: *A Bagaceira* (1928), considerado o primeiro romance regionalista pós-modernista; *O Boqueirão* (1935) e *Coiteiros* (1935).

A *Bagaceira* é seu livro de maior repercussão. Um livro nitidamente de transição entre duas estéticas: a naturalista e a modernista. Este livro trata da transição entre duas sociabilidades: a patriarcal e a burguesa. Um livro, por isso, cheio de ambiguidades, no qual a influência da estética modernista e as pregações regionalistas de Gilberto Freyre surgem entrelaçadas com a nítida influência de Euclides da Cunha, seja, no que toca a colocações saídas de seu cientificismo positivista, seja, no próprio estilo metafórico, cheio de analogias extraídas da natureza e o uso insistente de proparoxítonos e de longos paroxítonos que marcavam o estilo daquele autor.²⁸⁰

É, em Euclides, que Américo vai buscar a tradicional dicoto-

(278) Ver SODRÁ, Nelson Werneck - *Fogo Morto*, São Paulo, OESP, 25/mar/1944, p. 4, c. 3; REGO, José Lins do - *Fogo Morto; Menino de Engenho; O Moleque Ricardo*.

(279) REGO, José Lins do - *Menino de Engenho*, p. 122.

(280) Ver ALMEIDA, José Américo de - *A Bagaceira* (Introdução de Manuel Cavalcanti Proença), pp. LVI e segs.

mia entre litoral e interior, para transformá-la na polarização entre brejo e sertão, dicotomia que atravessa toda a obra. O mito do sertão de Euclides é agenciado por Américo para fazer uma crítica à decadente sociedade açucareira, saída recentemente da escravidão. As teorias eugenistas encampadas por Euclides também atravessam toda a obra de Américo, de onde salta um nítido preconceito racial e uma visão depreciativa do negro e do mestiçamento com esta raça, que a escravidão, na Zona da Mata, proporcionara. Além deste fator, outro aparece: o meio natural, fator de diferenciação entre brejo e sertão, denotando as concepções naturalistas do autor. O sertanejo, considerado um tipo racial superior por não ter sangue negro, é eleito como o tipo regional, capaz justamente de pôr fim ao único problema, também natural, que impedia a afirmação da sociedade sertaneja e, com ela, a do Nordeste a nível nacional: as secas.²⁸¹

No entanto, a estas causas "naturais" da diferença entre brejo e sertão, A Bagaceira alia uma análise sociológica, assentada, principalmente, na falsa premissa da inexistência de escravidão no sertão e de sua presença no brejo, criando duas sociedades distintas. O homem do brejo, embrutecido pela herança da escravidão, era um homem incapaz de ter sensibilidade para com a terra, não conseguia amar o seu lugar, a sua região. "A negralhada das senzalas, do cruzamento arbitrário, as escórias da mestiçagem, com sua balburdia de pigmentos" eram criaturas passivas, servis, incapazes de se constituírem em cidadãos regionais; incapazes de lutar contra a subordinação regional. Seu livro atravessado pela dicotomia entre ação versus passividade, elege o escravo como culpado pela situação de ruína e subordinação em que se encontrava a região. Como ao lado de uma visão sociológica, convivessem enunciados naturalistas, às vezes não é o sistema escravista, mas o próprio escravo, os negros, seu sangue, os culpados pela degenerescência da sociedade nordestina. Às vezes é o próprio brejo e a sua fisiografia, que aparecem como causadores desta debacle.²⁸²

Embora o livro fosse escrito como romance, a preocupação do autor era ensaística. Ele sentia necessidade de escrever um romance como meio de transmitir, de forma mais atraente e acessível, impressões que, vazadas num ensaio, perderiam este poder comunicativo. Coiteiros e O Boqueirão também foram pensados mais como documentos da "realidade nordestina" do que como ficção. O romance seria uma máscara mentirosa por trás da qual o autor poderia dizer verdades sobre a região, sem sofrer restrições. Seu livro nasceria mais de uma estratégia de dissimulação do que de simulação, por isso mesmo, ele alia ao discurso ficcional um discurso cientificista, radicalizando, de certa forma, o projeto euclidiano, já que a ficção é aí intencional, e não fruto dos impasses em que se viu colocado Euclides frente a Camudos. Ele esclarece, no próprio prefácio da obra, que seu livro tinha um fim definido: chamar atenção "do brasileiro, de regiões mais civilizadas para problemas graves que ainda não eram de conhecimento geral"; fazer conhecer e ver o Nordeste e suas problemáticas praticamente esquecidos.²⁸³

(281) Ver D'ANDREA, Moema Selma - Op. Cit., pp. 176 a 196; LEONEL, Maria Célia de Moraes - "Antes que se falem" d'A Bagaceira, São Paulo, DESP, 17/set/1978 (Suplemento Cultural nº 98, Ano II), p. 13; ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de - Falas de Astúcia e de Angústia, pp. 218 e segs.

(282) Ver ALMEIDA, José Américo de - A Bagaceira, pp. 5, 45 e 49.

(283) Ver CUNHA, Fausto - Regionalismo: Linguagem, Criação, Informação, São Paulo, Folha da Manhã, 15/dez/1957,...

A Bagaceira trata de resgatar toda uma tradição discursiva desta área, que remetia ao século XIX, ou seja, o discurso em torno da seca, que visava sempre persuadir as populações de outras áreas e, principalmente, o Estado, da necessidade de se socorrer os Estados assolados por este fenômeno. Seu romance visava colocar tal problema regional em outro patamar, através de um romance modernista mais representativo do meio, preocupado em dar "autênticos produtos da terra". Uma terra que andava esquecida. Uma região que precisava ser lembrada, defendida, mostrando os seus dramas. A Bagaceira inaugura toda esta tradição literária do romance social nordestino, voltado para a denúncia da miséria como regional e espacial, onde todos estão incluídos e as responsabilidades dos poderosos são escamoteadas.²⁸⁴

A Bagaceira é, no entanto, profundamente contraditório quanto ao Nordeste que quer construir. Como parte de uma intelectualidade bacharelesca e modernizadora, Américo se bate pela eliminação de certos setores tradicionais que dominavam, a política ou a cultura na região. 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.²⁸⁵

Sua obra fica presa neste impasse entre um passado escravista, que condena, e as novas relações burguesas que ele teme. A tentativa de conciliar padrões tradicionais de sociabilidade com modernização técnica, faz Américo eleger o sertão como o espaço modelo para a sociedade nordestina, ao contrário de José Lins, que escolhe a sociedade do litoral. O Boqueirão é o livro onde esta utopia da transformação técnica do sertão fica mais explícita, em que aparece separada completamente de possíveis transformações nos códigos sociais tradicionais. Por ver o espaço como uma dimensão natural e não social, Américo considera ser possível uma utilização transformadora da técnica, sem que isto implicasse em transformações sociais profundas. Embora o final de A Bagaceira deixasse claro as dúvidas que dilaceravam o autor, porque, se a natureza era dócil e permitia que o modernizador previsse as conseqüências de um processo de modernização, o homem não era dócil, nem previsível; assim, o reformador demiurgo, após ter doado a modernidade, poderia ser vítima da ingratidão de quem beneficiara.²⁸⁶

A teoria da plasticidade da sociedade nordestina de Freyre parece se aproximar muito da visão política de José Américo. Era necessário que o Nordeste se amoldasse às transformações que estavam ocorrendo no país, para que não viesse a se quebrar, ou seja, não viesse perder completamente o controle sobre a situação. Ele tecia sérias críticas às práticas coronelistas, tanto por serem

(Assuntos Culturais), p. 2; ALMEIDA, José Américo de - Antes que me falem (Prefácio do autor para A Bagaceira), p. 2.
(284) Ver LEONEL, Maria Célia de Moraes - Op. Cit., p. 14.

(285) Ver D'ANDREA, Moema Selma - Op. Cit., pp. 174 a 196 e ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de - Falas de Astúcia e de Angústia, p. 221.

(286) Ver ALMEIDA, José Américo de - O Boqueirão; A Bagaceira, p. 114.

práticas incapazes de promover este reaparelhamento econômico e a modernização política da região, como por serem um desvirtuamento das relações tradicionais de poder, cujos poderosos não viviam das benesses do Estado e nem se negavam ao atendimento paternal a seus agregados.²⁸⁷

Por isso, as mensagens dos livros de Américo são muito mais moralizantes do que sociais, visto que sua preocupação é ao mesmo tempo com uma mudança técnica e com a preservação de um código de valores tradicionais figurado pelo sertão. Lúcio padece deste mesmo dilaceramento entre uma visão romântica, seu apego à natureza e aos valores tradicionais e uma atitude de intelectual, preocupado com a ação transformadora do espaço em que vivia. Um homem que sonhava com a modernização, mas não com a modernidade; que defendia a indole progressista do latifúndio e da sociedade algodoeira do sertão; que via a desigualdade social como algo accidental, já que "galhos do mesmo tronco podiam ser diferentes". As mudanças que ele defende parecem muito mais destinadas ao latifúndio do que a sociedade como um todo.²⁸⁸

Américo apresenta, pois, o Nordeste como uma região a ser unificada a partir do modelo do sertão e modificada por uma ação modernizadora, que devia partir de cima, bem de acordo com a visão autoritária e demiúrgica do Estado pós-trinta, do qual participa. Estado onde as conquistas sociais do trabalhador surgem como dádivas paternalistas e não, como conquistas nascidas da ação política. Se Américo lamenta a passividade do brejeiro e decanta a valentia do sertanejo, isto ele faz a partir de uma visão pessoalizada e individualizada do conflito. Ainda é em nome da honra ultrajada que Valentim e Pirunga matam e morrem. Os personagens populares em sua obra não têm voz, falam com uma fala corrigida, eruditizada pelo narrador. São homens primitivos para quem ele receita a civilização.²⁸⁹

Diferentemente de Freyre, não separa civilização de cultura. Ele constrói o Nordeste como um espaço cultural tradicional. Um espaço passível de civilização. Um espaço não apenas memória, mas um espaço atravessado pela história. Um sertão dominado pela máquina, que com seu poder transformaria este espaço seco e ingrato no exemplo de civilização verdadeiramente brasileira. Isto porque aliaria a manutenção de seus valores tradicionais com o poder da máquina de ligar espaços. Ele sonhava com a chegada do automóvel ao sertão, trazendo com ele a velocidade das modificações para condições econômicas e políticas.

O Boqueirão é o romance do choque entre a modernização que chega ao sertão e as estruturas tradicionais que a ela resistem. Modernização que passa veloz e superficialmente sobre suas raízes profundas. Um livro escrito a partir de uma viagem de automóvel ao sertão e de toda uma utopia de mudanças. Um livro onde a velocidade do carro é obstaculada pelo passo ranceiro de uma vaca, metáfora da realidade nordestina. Esse Nordeste, grande máquina do atraso, consegue que todo ímpeto reformador acabe se deixando tragar pela rotina. Nordeste onde a natureza parece sempre vencer a civilização,

(287) Ver ALMEIDA, José Américo de - *A Baía de Todos os Santos*, p. 45.

(288) Ver ALMEIDA, José Américo de - *A Baía de Todos os Santos*, p. 10; SANTIAGO, Silviano - *A Baía de Todos os Santos: Fábula Moralizante* I, Belo Horizonte, Jornal Minas Gerais, 17/ago/1974 (Suplemento Literário), p. 4.

(289) Ver D'ANDREA, Moana Selma - Op. Cit.; ALMEIDA, José Américo de - *O Boqueirão*, pp. 122 e segs.

quando na verdade a vence, porque tem como aliados os homens que não querem mudanças.²⁹⁰

A civilização que Américo sonhava, longe de antagonizar homem e natureza era no Nordeste a conciliação dos dois, era um aperfeiçoamento sem desnaturalização, sem a perda das características tradicionais. Uma civilização capaz de transformar o povo do Nordeste em um grande mecanismo que dirigisse seus impulsos, suas energias para um mesmo objetivo. Uma civilização que o transformasse numa paisagem útil, onde as belezas naturais fossem aliadas às belezas técnicas, como a do grande boqueirão que deu lugar ao colossal açude. Um Nordeste, "paisagem do trabalho organizado. Terra dócil e fiel, afeiçoada ao seu cunho de bem-estar e de beleza. Só havia ordem nessa nova face da natureza educada por sua sensibilidade construtiva". Um Nordeste da técnica e da ordem.²⁹¹

E) Raquel de Queiroz

Raquel de Queiroz nasceu em Fortaleza, no Ceará, em 1910, filha de famílias tradicionais dos municípios de Quixadá e Beberibe, como os Alencar e os Queiroz. Com sua família, ela migrou para o Rio de Janeiro em 1917, e logo em seguida para Belém, onde ficou até 1919, quando retorna ao Ceará. Em 1925, diplomou-se no curso Normal, tornando-se jornalista logo em seguida. Seu primeiro romance, *O Quinze*, foi publicado em 1931, seguindo-se *João Miguel* (1932), *Caminho de Pedras* (1937), que lhe custou alguns problemas políticos com o Estado Novo, *As Três Marias* (1939), *Dora*, *Doralina* (1975), *O Galo de Ouro* (1986), *A Donzela e a Moura Torta* (1948), livro de crônicas escritas para a imprensa diária do Rio de Janeiro, *O Caçador de Tatu* (1967). Em 1953, escreve para o teatro a peça *Lampião* e, em 1956, *A Beata Maria do Egito*. Ela reúne suas crônicas em um novo livro com o nome de *Mapinguari* (1964-1976) e publica *Memorial de Maria Moura* (1993).

Sua obra literária é influenciada, segundo ela mesma, pelos romances regionalistas de Antônio Galles e pela sociologia de Djacir Menezes, seus companheiros de rodas literárias em Fortaleza. Tendo sido simpatizante do Partido Comunista na década de trinta, é ao lado de Jorge Amado, um dos primeiros romancistas a colocar a "questão social" e a revolução como temas literários, embora com um registro bem diferente do autor baiano, por aliá-los a uma visão extremamente tradicionalista da sociedade, notadamente no que tange aos códigos de valores. Para Almir Andrade, Raquel de Queiroz busca encontrar um homem "natural", selvagem, livre de todos os códigos. Sua visão de revolução se assentava muito mais numa reação romântica à artificialidade do mundo moderno, à necessidade do uso de máscaras sociais. Ela queria uma mudança social que trouxesse de volta o homem na sua verdade, que o recuperasse da ação degenerativa da civilização.²⁹²

(290) Ver ALMEIDA, José Américo de - *O Boqueirão* (Prefácio de Juarez da Gama Batista - A Sinfonia Pastoral do Nordeste), pp. 85 a 119 e 126.

(291) Ver ALMEIDA, José Américo de - *O Boqueirão; A Boaceira*, p. 114.

(292) Ver QUEIROZ, Raquel de - *Mapinguari*, p. 74.

Raquel trabalha com uma imagem idealizada do homem do sertão nordestino, o mito do sertanejo, ao mesmo tempo 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 vinculos 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.²⁹³

Essa idealização da sociedade sertaneja, da qual Raquel é originária, vai encontrar somente, na seca, o grande obstáculo no sentido desta atingir a sua perfeição. Em O Quinze, sua obra de maior repercussão, Raquel fala do drama pessoal e coletivo vivido pelos cearenses com a seca de 1915. Ela aparece como uma fatalidade que desorganiza toda a rotina da sociedade sertaneja, que leva ao dilaceramento das relações tradicionais de produção e de poder, bem como dos códigos sociais e morais. A seca substitui, como causa explicativa, em grande parte, todo o processo de decadência das relações tradicionais a que se assistia. A seca quebraria a ordem natural, inclusive em relação aos homens que tinham sua natureza violentada. Toda a utopia de Raquel gira em torno desta idéia de ordenamento da natureza, da construção de uma ordem social mais de acordo com a "natureza humana". Uma sociedade que permitisse ao homem se encontrar com sua essência. Uma sociedade sem máscaras.

Seus personagens são pessoas que corajosamente afrontam o artifício social em nome de uma verdade de si. São heróicos na sua luta contra o que há de jogo, de acaso no social. O social é perigoso porque nele nada é eterno; nele só existe eternidade para o efêmero, só a natureza humana que este desvirtua é universal e atemporal, "os acasos do destino é que arrastam as pessoas para fora de si mesmas". Seus personagens afirmam a vida, apesar de todas as misérias sociais que os cercam, em nome dessa natureza última que um dia será reencontrada; essa verdade que um dia será restabelecida; esse encontro total entre ser e parecer que se restabelecera com a superação da alienação das relações sociais. Seus personagens querem fazer história para um dia suprimi-la, torná-la um processo esgotado pelo reencontro do homem consigo mesmo.²⁹⁴

Vicente, de O Quinze, é exemplo deste homem quase natureza, "bom de se ver e de ouvir como uma bela paisagem, de quem só se exigisse beleza e cor", um sertanejo puro, viril, "de uma fortaleza quase animal". Homem capaz de construir seu espaço, de reconstruir a natureza à sua imagem e semelhança; homem e natureza se reencontrando sem a separação produzida pela modernidade. Um homem capaz de

(293) Ver ANDRADE, Almir - Op. Cit., p. 107.

(294) Ver QUEIROZ, Raquel de - Mapinguari, p. 74.

entender a natureza e ser entendido por ela. Homem bom e paternalista, que protege os mais fracos, que respeita a família, que vê o mundo a partir dos valores tradicionais sertanejos. Sertão do respeito filial dos empregados aos patrões, das senhoras carregadas de cadeirinha por seus moradores, da terra que se ama como um corpo querido, mas que também possuía males como a seca, a fome, o desprezo, a doença, as longas existências miseráveis.²⁹⁵

Mas é em *Caminho de Pedras* que ficara mais explicitada a profunda ambiguidade do projeto de transformação social de Raquel, que parece muito mais voltado para o passado, do que para o futuro. O livro, ambientado em Fortaleza, trata da relação entre um intelectual de classe média, como a autora, e o movimento operário, notadamente a disputa em torno do controle do Partido Comunista local. Atualizando enunciados clássicos do discurso marxista, o livro tende a denunciar o uso artificial que deles se faz, bem como denuncia como a máquina partidária termina por reproduzir as relações sociais desiguais, existentes no seio da sociedade. Talvez, por isso, Raquel tenha cedo se afastado do Partido. Ela discute a tensão que se estabelece entre uma vanguarda intelectual que detém o "saber revolucionário" e os operários que quase sempre se vêem usados como massa de manobras dos interesses escusos destes intelectuais.²⁹⁶

Ao mesmo tempo que é clara a postura de seus personagens em oposição não só à realidade das fábricas de Fortaleza, como contra o passado de eito e de senzala do homem do campo. Estes vivem, no entanto, à procura de restabelecer os antigos preceitos morais e éticos que estavam sendo solapados, inclusive pelos militantes de esquerda. A sua condenação aos intelectuais comunistas se dá basicamente em nome de uma ética e de uma moral tradicional, pré-burguesa. Daí a própria visão negativa da cidade como o local das vidas isoladas, particulares, pequenas ilhas, em geral sujas e feias. Cidade de pressa, do cativo e do medo. Ela critica as generalizações teóricas e as abstrações com que operam os intelectuais de esquerda, que também despersonalizam os operários, que os transformam em uma "classe" ou uma "massa" de rostos sem nome, de militantes sem endereço, de homens sérios, carrancudos e tristes a cumprirem tarefas independentemente de suas vidas pessoais. O lado "humano", comunitário, pessoal, de solidariedade individual entre os homens que lutam por um novo mundo, fica em segundo plano, e isso choca a autora que se preocupa em mostrar homens "de carne e osso", homens caprichosos, incoerentes, medrosos, desconfiados, dilacerados entre o cotidiano pobre de operário e a nobre tarefa de construir o futuro.²⁹⁷

Não vendo o movimento operário, suas ideologias e suas práticas, como um produto da própria sociedade burguesa, Raquel tenta resgata-lo como possibilidade de volta a um mundo "mais humano", mais natural, mais comunitário que é encarnado pelo sertão tradicional. Partindo de uma ética de fundo cristão, ela reage à ética burguesa no que tange, por exemplo, ao próprio lugar ocupado pela mulher e à naturalidade com que se encara a miséria, a desigualdade e as injustiças sociais. A sociedade das disciplinas lhe parece degenerativa, opressiva, sem oferecer a mesma segurança que as relações tradicionais asseguravam aos homens pobres. Estes abd-

(295) Ver QUEIROZ, Raquel de - *O Quinze*, pp. 35, 103 e 116; *João Miguel*, p. 125.

(296) Ver QUEIROZ, Raquel de - *Caminho de Pedras*.

(297) Ver QUEIROZ, Raquel de - *Caminho de Pedras*, pp. 241 e segs.

cavam do domínio sobre si sem a necessária contrapartida do outro. Transformavam-se em máquinas de produção, que, em nome do progresso, tinham a sua natureza, "sua parte bicho" completamente desrespeitada. Por isso, seu olhar de romancista, curioso, comovido, se volta paternalisticamente para estes homens pobres, os situa de "fora", com eles se solidariza na sua revolta com o presente. Tem uma visão populista em que se condenam os intelectuais, que, sendo aqueles que detêm o "saber revolucionário", competem com o operário, não o auxiliam, com ele conflitam, inclusive no plano moral e ético, não exercendo a sua tarefa de doar ao povo um projeto, colocando mais pedras em seu caminho para a nova sociedade de homens reconciliados com sua natureza.²⁹⁸

O Nordeste de Raquel é, portanto, um espaço-natureza, maculado pela cidade. Uma sociedade que ainda oferecia possibilidade ao homem de viver em seu "ritmo natural", embora sua miséria e injustiças sociais fossem enormes e advindas do cruzamento entre as condições climáticas adversas, com as novas relações sociais capitalistas que aí se implantavam, notadamente em suas cidades onde a manufatura já prenunciava o total processo de desnaturalização da sociedade. O nordestino, principalmente, o sertanejo era, no entanto, a única esperança de reação a esta sociedade moderna, de massas, despersonalizada, dilacerada por conflitos. Um homem para quem a família e a religião ainda embasavam seus valores morais e éticos. Um homem apegado ao pessoal, que sonha no futuro com a reconstrução dessa sociedade em que as pessoas se sentem responsáveis pelas outras. Um homem ainda próximo da verdade natural dos homens, por isso, mais próximo do homem universal, que a mudança social futura faria ser reencontrado.²⁹⁹

Podemos dizer, pois, que Raquel de Queiroz se situa a meio caminho entre a construção do Nordeste como um espaço da tradição, um espaço da saudade do mundo do sertão dos seus antepassados e o Nordeste como espaço da revolução social, como o espaço anti-burguês, ponta de lança de uma transformação social mais profunda no país, por seu grau de injustiças e de misérias. Vive ela claramente os conflitos de uma geração suspensa entre o desabar dos territórios tradicionais e os vários projetos de reterritorialização que marcam a década de trinta. Uma nova sociedade que destruiu o mundo natural. Mundo que a autora "via sumir-se, no nevoeiro dourado da noite, passando a galope, como um fantasma, por entre o vulto sombrio dos serrotes".³⁰⁰

4) PINCELADAS DE NORDESTE

A instituição do Nordeste como o espaço da tradição, da

(298) Ver QUEIROZ, Raquel de - As Três Marias; Mapinguari, pp. 108 a 110 e 124 a 126; BOSI, Alfredo - História Concisa da Literatura Brasileira, pp. 446 e 447.

(299) Ver QUEIROZ, Raquel de - Mapinguari, pp. 24 e 64; Caminho de Pedra; Terra, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 17/ago/1963, p. 130; Mão-de-Ebra, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 9/jun/1963, p. 130; Nordeste, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 20/mar/1961, p. 129; LAUS, Lausimar - O Romance em Raquel de Queiroz, Belo Horizonte, O Estado de Minas, 11/out/1975 (Suplemento Literário), p. 11.

(300) QUEIROZ, Raquel de - O Quinze, p. 121.

saúde, não se faz apenas pelo discurso sociológico ou literário. Dela também participa, por exemplo, a pintura, que procura realizar plasticamente essa visibilidade do Nordeste. Ela é fundamental na transformação em formas visuais das imagens produzidas pelo "romance de trinta" e pela sociologia tradicionalista e regionalista. Ela cristalizara imagens e as instituiu como "imagens típicas da região", exercendo enorme influência na produção posterior, seja no campo do cinema ou da televisão. Ela contribui para a formação de um arquivo de imagens-símbolo da região, que serão agenciadas por outras formas de discurso artístico, sempre que se quiser fazer ver este espaço.³⁰¹

A pintura, no entanto, não foi apenas um discurso subsidiário, um prolongamento dos textos literários ou sociológicos. A relação entre pintura e linguagem é infinita, uma não é redutível à outra, quadros e textos estabelecem relações que são presididas pelas regras de enunciação da formação discursiva de que fazem parte. Se linguagem e imagem se encontram, isto se deve a partirem de problemáticas idênticas, de posturas conceituais, temáticas e estratégicas convergentes. Não há tradução imediata nem no interior desta formação, nem no interior da relação entre texto e imagem pictórica. Há relações transversais, ressonâncias, já que a pintura se caracteriza pela simultaneidade das partes do quadro e a literatura, pela sucessão dos momentos. Uma remete a dimensão espacial e a outra, à dimensão temporal. Elas possuem, pois, regimes enunciativos diferenciados. Mas ambas nos permitem acompanhar o processo de criação de um arquivo de imagens e textos estabelecidos como memória regional e, que serão usadas, remanejadas, atualizadas sempre que se quer falar e fazer ver a região.³⁰²

A relação entre as imagens literárias do romance e as imagens tidas como do Nordeste na pintura modernista guardam apenas similitudes. Estes quadros, na verdade, desdobram, proliferam aquelas imagens, se as tornam visíveis e pelo ato que no mesmo instante delas se afasta, enquanto criação. É evidente que se pode notar uma hierarquia na relação entre as figuras literárias e as figuras pictóricas tidas como simbólicas da região. Pode-se dizer que elas brotam, no solo literário, para serem atualizadas em quadros, que tendem a seguir regras de expressão visual ditadas pelo discurso sociológico. Só que falas e imagens não são jamais equivalentes, mesmo quando estas ilustram os textos sobre a região, estratégia muito empregada. O desenho é de outro regime, embora presidido por uma mesma formação discursiva, preso a questões como a da nação, a dos seus tipos sociais, a dos tipos regionais e a das suas regiões. A pintura e a literatura são dois regimes de signos que se agrupam em torno destas questões e as figuram de forma diferenciada. Embora pensem a região através de imagens similares, não se assemelham, mas se diferenciam na hora de realizarem seu trabalho. Embora pretendam estar escrevendo e pintando sobre a mesma região, a mesma identidade, esta é apenas um efeito de superfície; pois, ao afirmarem o mesmo, produzem o diferente, como dobras de um mesmo plissado.³⁰³

(301) Ver SILVA, Quirino da - Lúcia Suané, São Paulo, Diário de São Paulo, 16/out/1955, s/p; PINHEIRO, João Ribeiro - História da Pintura Brasileira, Rio, Casa Luiznizer, 1931, pp. 87 e segs.

(302) Sobre a relação entre discurso pictórico e discurso literário ver: RIBEIRO, Renato Janine - O Discurso Diferente. In: Recordar Foucault, pp. 24 a 36.

(303) Sobre a relação entre figuras pictóricas e figuras literárias ver: FOUCAULT, Michel - Isto Não é Um Cachimbo,

Os quadros não são apenas representação de um real, de uma empiria, de uma coisa. Eles são descobertas de uma nova forma de ver, um novo ângulo para olhar os objetos familiares. Eles fazem ver aquilo que a visibilidade comum torna invisível e em vez de serem representação de uma identidade, são invenção através da fratura, da quebra, de uma nova identidade, de uma nova forma de ver. Eles são deslocamentos em relação ao real e, ao mesmo tempo, construção de uma forma canônica de se ver este real. Mais do que tornarem visíveis as imagens literárias, os quadros as tornam possíveis, dão-lhes materialidade, inclusive aquelas que não podem ser ditas, que ainda não tinham sido ditas, além de reduplicarem, darem novos sentidos as imagens textuais. Pensar a região requer vê-la, e vê-la não é olhar para sua empiria amorfa, variada e colorida, mas é organizar uma dada visibilidade com imagens que sejam consideradas sintéticas, imagens que remetam a uma pretensa essência, imagens símbolo, arquétipicas, que serão instituídas com seu vir à luz como o rosto da região. Os quadros são cintilações, iluminações, linhas de luz, cores, formas, que constroem um dado espaço pictórico para a região, que lhe atribuem formas "verdadeiras e definitivas"; formas que lhe dão corpo e falam de sua alma.³⁰⁴

Nestas telas não só figuram os traços regionais, como estas ensinam a vê-los, a desenhá-los. Elas educam a visão para descrevê-los, até para imaginá-los. Ensinam a outras pessoas a organizarem "paisagens regionais", a identificarem "tipos e ícones regionais", a fixarem o que seriam as cores e a luz "regional". Gilberto Freyre, autor no qual as imagens participam decisivamente na construção dos textos, sempre chamou atenção para a importância de uma pintura regionalista e tradicionalista que viesse fixar as formas regionais. Para ele a constante presença da luz, do sol, dava ao Brasil e ao Nordeste em particular, uma paisagem própria, uma luz própria, que implicavam uma forma de ver e de se expressar pictoricamente diferente da forma européia. A própria natureza da região e do país impunha uma outra forma de linguagem para expressá-los. Uma linguagem e um estilo mais tropical, embora não esquecendo suas raízes lusas, pois teriam sido justamente eles que primeiro tiveram a sensibilidade para descreverem as nossas formas autênticas.³⁰⁵

O discurso freyreano é eminentemente imagístico, e nele se observa a influência confessa da poetisa Emmy Lowell. Ele cria figuras mais do que sociológicas, figuras que buscam ser simbólicas e representativas dos temas que aborda. A interpretação da vida brasileira e nordestina é feita em torno de imagens-símbolo como a da casa-grande, da senzala, dos sobrados, dos mocambos, dos jazigos, das covas rasas. Imagens duais e opostas que o autor harmoniza pelo uso de outra série de imagens de intermediação. Portanto, é em sua própria obra que Freyre reflete sobre a relação entre linguagem e imagens; é na sua própria escritura que esta tensão entre o conceitual e o imagético se inscreve. Assim, toda a sua preocupação em ditar normas para a produção de imagens acerca da "realidade regional", já que sente o poder de convencimento que estas possuem e, ao mesmo tempo, o caráter impreciso e escorregadio das

São Paulo, Brasiliense, 1986.

(304) Sobre a relação de semelhança e similitude, representação e apresentação ver: FOUCAULT, Michel - Isto Não é Um Cachimbo, pp. 20 e segs; História da Loucura, pp. 111 a 135; DELEUZE, Gilles - Foucault, pp. 57 a 78.

(305) Ver FREYRE, Gilberto - Vida, Forma e Cor, pp. 27 a 39 e 156 a 161.

formulações imagéticas. Para ele, a pintura participava da tarefa de tornar claro, de retirar das sombras o Nordeste, revelá-lo em sua verdade para o restante do país. A pintura tinha uma nítida função política, que era mostrar as verdadeiras formas regionais para quem as desconhecia.³⁰⁶

Para ele, os pintores seriam intérpretes da paisagem regional em suas várias formas e cores, na sua luminosidade e nos seus vários tipos humanos. Essa pintura deveria se caracterizar pela riqueza de cores, cores fortes e claras e pela abordagem dos tipos mestiços. Esta pintura regionalista deveria combinar os estímulos europeus de técnica e de arte, com as condições tropicais de nosso meio físico e com as nossas tradições culturais. Desse encontro resultaria nossa interpretação, nosso estilo de abordar homens e paisagens.³⁰⁷

Freyre se preocupa, pois, em fixar normas para a produção de uma pintura regionalista e tradicionalista, o que seria a "verdadeira paisagem e vida do Nordeste". Ele tenta, nas suas críticas de arte, fixar uma dada visibilidade regional: de paisagens de tons ocres ou de exuberância tropical que não se coadunaria nem com os cinzentos dos acadêmicos, nem com as cores carnavalescamente brilhantes do "impressionismo". Para ele, até então a pintura tinha passado ao largo dessa paisagem regional, com seus contrastes de verticalidade— as palmeiras, os coqueiros, os mamoeiros — e de volúpias rasteiras— os cajueiro do mangue, a gitirana. 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 xamegos em que se prolongavam os gestos de se semear e plantar cana.³⁰⁸

Freyre sugere, pois, uma pintura evocativa da civilização do açúcar como aquela capaz de produzir formas verdadeiramente regionais, rompendo com a subserviência colonial dos pintores de mitos gregos e romanos. Pintar negras, caboclas, mulatas, em vez da nudez cor-de-rosa dos modelos europeus. Fixar a plasticidade destas figuras de negros de corpos meio nus em movimento, dorsos pardos e grossos, oleosos de suor, se dourando ou avermelhando à luz das fornalhas. Pintura que participasse de seu esforço para salvar do esquecimento estas formas e figuras humanas e sociais do passado. Daí o grande elogio que faz do trabalho de ilustração, realizado pelo pintor e desenhista Manoel Bandeira, homônimo do poeta, que foi o ilustrador do Livro do Nordeste, organizado por Freyre. Trabalho preocupado em fixar as formas do Recife antigo, da civilização dos engenhos, os tipos regionais e a paisagem regional. Paisagem "a mais rica em cores de todas do país: verdes, vermelhos, roxos, amarelos e tudo em tufo, cachos, corolas, folhas, etc...". Mas era preciso ter olhos preocupados com a percepção da região e de suas tradições, para conseguir ver as cores e as paisagens regionais, não pelo seu lado pitoresco, mas por aquilo que significava de revelador

(306) Ver FREYRE, Gilberto - Vida, Forma e Cor, pp. 27 a 39 e 156 a 161.

(307) *Ibidem*.

(308) Ver FREYRE, Gilberto - Região e Tradição, pp. 79 a 107.

do "carater regional".³⁰⁹

Mas não é só Freyre que faz uma leitura regionalista do discurso pictórico. Para Roger Bastide, também a pintura estava condicionada pelas diferentes "linhas culturais" que compunham o país e era uma expressão destas distintas personalidades. Partindo da dicotomia entre Norte e Sul, ele acentua o que seria a existência de duas formas de ver e representar diferentes no país. Para ele, os pintores pernambucanos celebram o enlace entre o homem e a terra; celebram a grande festa luminosa do sol, enquanto os pintores paulistas se entregavam mais à experimentação, calcada que estava essa pintura no grande laboratório que é São Paulo. Ai se oporiam lirismo e experimentação, tradição e modernidade, expressão do homem na "sua busca de fidelidade ao passado ou em busca da dinâmica do futuro". O paulista, mesmo quando pinta o nordestino como o faz Portinari, pinta-o matematicamente, por meio do entrelaçamento de linhas e planos e os nordestinos, mesmo quando pintam arranha-céus de São Paulo, o fazem com certa ingenuidade, como uma cena de folclore. Duas formas de ver o país, uma mais racional, construtiva, moderna e outra mais intuitiva, sentimental, folclórica, primitiva.³¹⁰

Bastide chama atenção, no entanto, para a estratégia política diferenciada em que as imagens saídas da sociologia freyreana e da literatura regionalista vão ser incorporadas, ao serem usadas como sugestões pictóricas. O romance de trinta fornece imagens, principalmente, para a pintura modernista de engajamento social e político. As cenas de dor, miséria, retiradas, cangaceiros, ossadas, urubus, meninos esqueléticos e barrigudos serão incorporadas por pintores como Portinari, Di Cavalcanti, Aldemir Martins, cuja preocupação política dirige a escolha das imagens que pintam. Já as imagens freyreanas da civilização do engenho, do Nordeste folclórico, das festas populares, da natureza tropical serão retrabalhadas por pintores como Cicero Dias e Lula Cardoso Ayres, que compartilham com aquele sociólogo uma visão saudosista em relação à sociedade da qual são descendentes. Freyre, inclusive, para afirmar a influência de seu pensamento e do movimento tradicionalista sobre estes pintores e outros como Vicente do Rêgo Monteiro e Luis Jardim, chega a negar qualquer influência que o modernismo paulista possa ter tido sobre as suas formas de expressão.³¹¹

Cicero Dias faz uma pintura voltada para retratar a sociedade da casa-grande, dos sobrados, dos engenhos, da "plebe negra e africanizada", são quadros que transpiram uma visão poética, lírica, da sociedade açucareira, das relações idílicas, sem conflito entre os grupos sociais. Uma pintura que constroi, na harmonia de linhas, formas e cores, uma harmonização do próprio espaço social que retrata. Uma pintura feita através 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. Paisagens onde uma roda convive com um velho jarro de enfeitar salas de casas-grandes, trilhos de trem,

(309) Ver FREYRE, Gilberto - Região e Tradição, pp. 79 a 107; Paisagem Sexual. In: Quase Poesia, p. 21; Manifesto Regionalista, p. 66; A Pintura do Nordeste. In: O Livro do Nordeste, 2 ed. fac-similada, Recife, Arquivo Público Estadual, 1979, pp. 126 e segs.

(310) BASTIDE, Roger - Brasil, Terra de Contrastes, pp. 195 a 217.

(311) Ver FREYRE, Gilberto - Vida, Forma e Cor, pp. 161 a 170 e 170 a 179.

mangueiras, ao lado de um sisudo casal aristocrático que centraliza todo o quadro e se volta para a proteção de um menino. Uma visibilidade do Nordeste centrada na família e na familiaridade de coisas, objetos, animais e pessoas. São gente de casa, tias gordas, bacanais de pince-nez, primas filhas de Maria, negras velhas, capangas de engenho, vacas de leite, carros de boi. Em seus quadros predominam o azul e o vermelho, as cores folclóricas por excelência, de gosto popular. Uma pintura que lembra a dos pobres pintores de barcaças e de ex-votos. Cores berrantes e pobres, ligadas à estética dos cordões de pastoras, das cavalhadas, dos vestidos de mulheres, dos lenços de rapê, das flores de papel dos tabuleiros de boio, dos caixões de defunto de anjos.³¹²

Ele faz emergir uma coleção de imagens "regionais": as árvores, como o cajueiro, a mangueira e o coqueiro; as igrejas, as mulheres prenhes, os moleques, os padres dizendo missa, as lapinhas, os fandangos, os catimbós, os papagaios de papel, os corruptos, o bumba-meu-boi. Imagens de um passado onde se misturavam padre inglês, vestido de preto, a variedade de comidas e bebidas dos engenhos, as festas, as avós baronesas, o Doutorzinho, a mãe de criação, os irmãos bastardos, os parentes pobres em visita, os capangas, as beatas, a cocadeira de bicho de pe, o cafunê, o refresco de caju. Uma imagética escravista e patriarcal, onde o mundo é desigual, mas sem conflito, onde há trabalho escravo belo plasticamente; onde a exploração sexual do negro se torna idílio de fim de tarde. Uma pintura que cria a imagem de um espaço multirracial, multicolorido, onde os contrastes se harmonizam em cores líricas e sensuais. Em vez da tristeza e do trágico do sofrimento humano de Segall, há uma visão saudosa e feliz de um passado colorido, feito de figuras típicas, folclóricas. Uma paisagem, fruto de sonhos, de sublimações, de seqüestros da história, do passar do tempo, das transformações sociais. Como diz Mário, "um complexo bem nordestino de música, de adeus e da essência família".³¹³

A pintura de Lula Cardoso Ayres se fixa na abordagem da relação entre homem e natureza, bem como no "desvirtuamento" que a civilização impõe nesta relação. Um homem que, segundo ele, dominou os trópicos menos pela técnica e mais pelo amor, pela identificação, pela simbiose com este espaço e que agora se via dele distanciado pelas relações artificiais que o mundo moderno implantava. Sua imagética do Nordeste constrói este espaço como aquele onde, segundo via, esta harmonia entre homem e natureza tropical havia se dado completamente, na sociedade dos engenhos.³¹⁴

A sua pintura que, na década de trinta, se volta para a produção de quadros de fatura expressionista, onde se fiagram paisa-

(312) Ver FREYRE, Gilberto - Recife e Tradição, p. 79 a 107. Ver os quadros de Cicero Dias: Família na Paisagem (1930); Procissão (1930); Ano (1933); Composição Saudades (1931); Banho de Rio (1931); Vida (1939); Homem no Burrinho (1930); Tirador de Cêco (dec. de 30); Paisagem com Figura (1930); Bancarina ou Mamoeiro (dec. de 40).

(313) Ver FREYRE, Gilberto - Cicero Dias, seu azul e encarnado, seu sur-nudismo. In: Martha Rossetti Batista - Brasil e o 19.º Tempo Modernista (1917/1929), Documentação, São Paulo, IEB, 1972, pp. 166 a 168; ANDRADE, Mário de - Cicero Dias. In: Martha Rossetti Batista - Op. Cit., p. 169.

Ver os quadros de Cicero Dias: Eu Vi o Mundo, Ele Começava no Recife (1931); Mocambos (dec. de 30); Terra, Chão (1940); Vista do Engenho Noruega (dec. de 30); Casas (1939); Mormão (1940); Ex-Voto (1970); Porto (dec. de 30); Jangadinhas (dec. de 30); Igreja (dec. de 30); Mocambos (dec. de 30); Lavouras (dec. de 30); Olinda (1935); Recife (1930).

(314) Ver FREYRE, Gilberto - Vida, Formas e Cor, p. 170 a 179.

gens e tipos, homens, mulheres e crianças na intimidade de seu cotidiano de trabalho ou de festas, caminha na década de cinquenta para se tornar uma série de quadros surrealistas onde as paisagens de sonho falam destes bichos fantásticos da imaginação popular, estes bichos entre o humano e o natural: o jaraguá, o bicho foiara, o calpóra com uma urupemba na cabeça, as caveiras de burro e de boi com mantos enormes sugerindo luto; a vegetação local que se humaniza; uma série de bichos extraídos do bumba-meu-boi; quadros noturnos iluminados pela presença de uma pequena luz de caraboeiro. São quadros que falam de uma revolta da natureza contra a sua despersonalização, com o fim dos bichos e espaços de estimação, domésticos, familiares. Um mundo onde também se perde o convívio com o maravilhoso, com a possibilidade de transição entre o sonho e a realidade, por uma racionalização crescente.³¹⁵

Lula realiza, na década de trinta, estudos sobre o folclore da região, de onde extrai seus temas e o realismo mágico de seus quadros, que lembram a imagética do cordel, onde a figura do boi é também uma figura central, assim como é constante a humanização de animais e da natureza, além da existência dos mal-assombrados. Este é outro tema constante na pintura de Lula, ao lado de objetos de casa-grande surge sempre um fantasma a espreitar, como a denunciar a morte daquela sociedade. Fragmentos de sua memória infantil, como o grande relógio da sala de visitas, as cadeiras de espaldar alto do avô, as grandes camas patriarcais, o porta-chapéus, o guarda-louças, a grande escadaria que levava aos quartos, surgem povoados de fantasmas vindos talvez de sua própria memória. Quadros onde o passado vira sonho, torna-se supra-realidade a assustar permanentemente os habitantes do presente.³¹⁶

A pintura de Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres participa, pois, da materialização de um Nordeste tradicional, patriarcal, folclórico, de um espaço harmônico, colorido, com saudade de um tempo de sinhazinhas e ióios; de um espaço de sonho, de reminiscências; de um espaço atemporal. Nordeste das cores e formas primitivas, ingênuas, populares, onde a integração homem e natureza parece completa e a relação entre eles aproblemática.

5) A MÚSICA DO NORDESTE

O Nordeste foi construído como o espaço da saudade, do passado, não apenas por aqueles filhos de famílias tradicionais e seus descendentes que foram entrando em declínio com as transformações históricas, ocorridas neste espaço, desde o final do

(315) Ver FREYRE, Gilberto - Vida, Forma e Cor, p. 170 a 179. Ver os quadros de Lula Cardoso Ayres: Vendedores de Rua (1936), Mulher e Mandacaré (1938), Tipos de Feira (1942), Caboclos Tuchauas - Carnaval do Recife (1942), Menino de Engenho (1943), Cabeleira no Canaviai (1950), Namoro de Ex-Votos (1951), Bichos de Festa Popular (1952), Bichos de Carnaval (1954), Ruina (1966), Grade e Sobrado (1967), Portão (1969), Cadeira (1969), Relógio (1971).

(316) Ver INOJOSA, Joaquim - Os Andradas e Outros Aspectos do Modernismo, pp. 190 e 191; SILVA, Quirino da - Lula Cardoso Ayres, São Paulo, Diário da Noite, 9/jun/1926, p. 7, c. 1. Ver os quadros de Lula Cardoso Ayres: Apresentação do Bumba-Meu-Boi (1943), Noivado na Casa de Engenho (1943), Retrato de Família (1943), Dando Cafuné (1943), Matheus, o boi (1945), Capela Mal-Assombrada (1945), Cabriolet Mal-Assombrado (1945), Sofá Mal-Assombrado (1945), Vulto de Branco (1947), Retirantes (1947), Cego Violeiro (1947), Cortadores de Cana (1948), Xangô (1948).

século passado. Ele é também o espaço da saudade para milhares de homens pobres, do campo, que foram obrigados a deixar seu local de nascimento, suas terras, para migrarem em direção ao Sul, notadamente, São Paulo e Rio de Janeiro, para onde iam em busca de empregos, na pujante agricultura comercial, mas, principalmente, no parque industrial que, a partir da Primeira Guerra, se desenvolve aceleradamente. Estes camponeses deixam um espaço em crise econômica, cujas atividades tradicionais não conseguem acompanhar o ritmo de desenvolvimento de produções concorrentes, seja no exterior, seja internamente ao país, uma região com problemas climáticos e, principalmente, de relações sociais e de poder que inibiam qualquer possibilidade de alteração no status social destes camponeses.

Já em 1926, a imprensa paulista proclama a menor dependência da lavoura paulista da mão-de-obra estrangeira pelo maior afluxo do trabalhador nacional, vindos principalmente dos Estados da Bahia (60%) e de Minas Gerais. A partir do ano de 1929, começa a crescer o número de migrantes vindos de outros Estados do Nordeste, principalmente do Ceará e de Pernambuco. Com as restrições nacionalistas do Estado pós-trinta para a imigração estrangeira, com a adoção da lei dos dois terços e da política de substituição de importações que estimula o crescimento industrial, cresce a demanda por mão-de-obra nacional, suprida em sua maior parte por pessoas provenientes do meio rural nordestino. Com a construção da rodovia ligando o Rio e Bahia, os caminhões paus-de-arara substituirão as longas caminhadas a pé até a estação de trem mais próxima, ou até os portos de embarque no rio São Francisco, que os levavam até Pirapora ou Montes Claros no norte de Minas Gerais, de onde eles seguiam de trem noturno para o Rio ou São Paulo.³¹⁷

Para esta massa de homens pobres, a migração adquire muitas vezes um caráter libertador: a fuga de um mando insuportável, de uma exploração econômica violenta. Deixar de ser "gente de alguém", buscar novos horizontes para quem tem os seus limitados pelas propriedades dos "coronéis", buscar novas terras para quem não as possui, dá as retiradas, um gosto amargo do abandono de seus territórios tradicionais, do seu lugar, sem saber o que vão encontrar depois do horizonte, mas dá também um gosto de esperança, de libertação de relações sociais de sujeição direta, pessoal; esperança de progresso material, de acesso a determinados bens de consumo e serviços, que não teriam a menor chance de conseguir permanecendo em seus lugares de origem. O Sul torna-se, principalmente a partir da década de quarenta, a miragem de uma vida melhor para estes homens pobres, já que o processo de decadência da economia nordestina se se acentuava, ao mesmo tempo que persistiam as relações tradicionais de poder aí imperantes.³¹⁸

A melhoria dos transportes e dos meios de comunicação como: os correios, os jornais de circulação nacional e, principalmente, a presença do rádio como o grande veículo de comunicação de massas desde a década de trinta, tornam as notícias de outras terras, do Sul, de suas oportunidades, que são constantemente propagandeadas por governos e instituições interessadas na atração desta mão-de-

(317) N/a - O Problema da Imigração, São Paulo, OESP, 23/abr/1926, p. 4, c. 1; N/a - O Brasil e os Brasileiros, São Paulo, OESP, 12/jun/1926, p. 7, c. 1.

(318) Sobre a relação entre controle do espaço e controle dos homens ver: FOUCAULT, Michel - La Verdad y las Formas Jurídicas, 3 ed., México, Gedisa, 1983.

obra, um estímulo crescente para a migração. Esta é festejada pelo discurso nacionalista como um fator de integração nacional; um fator de encontro e interpenetração dos "dois Brasis" que ameaçavam se distanciar irremediavelmente. As grandes cidades do Sul seriam finalmente o lugar onde se gestaria a cultura nacional de há muito perseguida. Esta questão preocupava sobremaneira o Estado que, principalmente, durante o Estado Novo vai encetar todo um controle da política cultural e fazer investimentos em todas as áreas das artes e dos meios de comunicação, enfatizando principalmente a questão temática e não a questão da linguagem da produção cultural. Tudo isto em nome da gestação desta cultura nacional, entendida também como aquela capaz de incorporar o elemento popular e todas as diferenciadas manifestações regionais de nossa cultura.³¹⁹

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, 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 nitidamente comercial, sustentado pela propaganda, o rádio será tutelado, inclusive pela censura, no sentido de se engajar nesta política nacionalista e populista, partida do Estado. O rádio, ao mesmo tempo que é estimulado a falar do país, revela a sua diversidade cultural. Estações de rádio como a Rádio Nacional no Rio de Janeiro, vão se constituir em polos de atração para manifestações artísticas e, principalmente, musicais de várias áreas do país. É nelas que nasce, se concentra e se dispersa o que se vai chamar de Música Popular Brasileira. A música que, até então, se diferenciava da canção, era considerada apenas a de caráter erudito e a música produzida pelas camadas populares, vista como folclórica, esta 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.³²⁰

Esta sensibilidade nacionalista, com toda a estrutura de poder que a sustenta, investe numa mudança de gosto, não só por parte das camadas populares, mas também por parte das elites e da classe média, num novo conceito de belo em que a produção "nacional e popular" fosse valorizada. A década de trinta já marcara a busca de um som nacional no campo da música erudita, com os modernistas defendendo a criação de uma teia de significantes representativos da música brasileira em suas especificidades rítmicas, melódicas, timbrais e formais. Uma música que remetesse à identidade nacional e ao seu "povo", que fosse buscar nas canções populares sua matéria prima, já que estas são vistas como reservas de brasilidade; como elemento de reação à produção de uma música atrelada a padrões estrangeiros. Músicas que fossem capazes de falar de nossa alma, da alma de nosso povo. Elementos neoclássicos e românticos são retomados, já que o universo musical brasileiro é visto como aquele ligado à sua natureza exuberante e tropical, selvagem e primitiva. Os sons da natureza eram os primeiros sons nacionais, como seriam os sons

(319) Ver CONTIER, Arnaldo - Modernismo e Brasilidade: música, utopia e tradição. In: Tempo e História (Adaute Novaes - org.), São Paulo, Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 259 a 288; LENHARD, Alcir - Sacralização da Política, Campinas, Papirus, 1986.

(320) RISÉRIO, Antônio - Notas para uma Antropologia do Ouvido. In: O Poético e o Político (Antônio Risério e Gilberto Gil), Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988, pp. 143 a 152.

das "três raças tristes que nos formaram" em nossa saudade, nossa melancolia, nossa nostalgia.³²¹

As músicas, sejam eruditas, sejam populares deviam divulgar as noções de civismo, fé, trabalho, hierarquia, noções indispensáveis à "construção de uma nação civilizada". Uma música que não devia ser atravessada pelos ruídos e dissonâncias do meio urbano, por isso a música nacional seria a música rural, a música regional. Uma música modalista como aquelas produzidas pelos cegos de feira no Nordeste, que embora fosse ligada remotamente aos cantos gregorianos europeus, era vista como uma manifestação musical autêntica do país. Villa Lobos, no campo da música erudita, e a saída do samba dos morros do Rio para ser elevado a condição de música popular e, portanto, música nacional, emergem neste contexto.³²²

É na década de quarenta que surge Luiz Gonzaga, como o criador da "música nordestina", notadamente do baião. Ele, depois de passar por São Paulo, onde compra uma sanfona que desejava há muito tempo, chega ao Rio de Janeiro em 1939, após dar baixa do Exército onde tinha sido corneteiro, entre 1930 e 1936. Nascido na Fazenda Caiçara, município de Exu, Pernambuco, em 1912, Gonzaga era filho de camponeses pobres, Januario, seu pai era sanfoneiro, artesão que concertava sanfonas e que animava bailes rurais nos fins de semana. Por isso para sobreviver no Rio de Janeiro, ele toca em cabares, dancings e gafieiras do Mangue, zona de meretrício, onde executa tangos, valsas, boleros, polcas, mazurcas, toda uma série de sons dançantes de origem estrangeira. Gonzaga participa ainda como músico, dos programas de calouros de Ary Barroso que lhe rendem no máximo cinco tostões. E neste programa, na Rádio Nacional, que em 1940, após executar o forró "Vira e Mexe", ele conquista a nota máxima e é contratado pela rádio, a mais importante do país no momento e que congregava artistas de todos os lugares do país.

É sob a influência de um destes artistas, o gaúcho Pedro Raimundo, que Gonzaga resolve, em 1943, assumir a identidade de um artista regional, ser um representante do "Nordeste", criando para isso uma indumentaria típica que reunia a roupa do vaqueiro nordestino com o chapéu usado pelos cangaceiros. Neste mesmo ano, ele grava seu primeiro disco como cantor, ao vencer a resistência da gravadora RCA Victor, que não achava comercial a sua voz anasalada e seu forte sotaque regional. Querendo "dar um rumo mais nordestino" as suas canções, Gonzaga procura um letrista que fosse capaz de transformar em poesia as suas lembranças de infância, os seus temas "regionais". Contactando Lauro Maia, compositor de sucesso, ele lhe apresenta Humberto Teixeira com quem Gonzaga comporá boa parte de seus grandes sucessos. Em 1946, com a música "Baião", Gonzaga lança o ritmo que seria até o ano de 1954, o de maior sucesso no país e com repercussão até no exterior. Este sucesso leva Humberto Teixeira a se tornar deputado federal em 1949, o que afasta a dupla, passando Gonzaga a compor com o médico José Dantas, até a morte deste em 1962. Em 1951, Gonzaga assina contrato com a Colírio Moura Brasil. Este contrato foi o primeiro de um artista popular com uma empresa, o que ocorrerá posteriormente com a Shell, que lhe patrocina uma excursão de caminhão pelo interior do Brasil, apresentando-se

(321) CONTIER, Arnaldo - Op. Cit., pp. 271 a 274.

(322) *Idea*, *Ibidem*.

em toda cidade com mais de quatrocentos mil habitantes.³²³

A música de Gonzaga é dirigida, principalmente, ao migrante nordestino radicado no Sul do país, e ao público das capitais nordestinas que podiam consumir discos. Para vincular mais seu trabalho a esta colônia de migrantes, ele faz programas nas principais rádios como a Rádio Recoro de São Paulo e Rádio Nacional do Rio, onde apresenta o programa "No Mundo do Baião". Seu primeiro programa de rádio como apresentador foi na Rádio Clube do Brasil e se chamava "Alma do Sertão" e o último foi na Rádio Mayrink Veiga e se chamava "No Reino do Baião", em 1951. Sendo um artista com nitida visão comercial de sua carreira, além de utilizar os veículos de comunicação e se associar às empresas, Gonzaga desenvolve, como estratégia de afirmação do seu trabalho, uma estreita ligação com a Igreja no Nordeste, já que era profundamente cristão, também às oligarquias tradicionais, fato que muito inibiu uma postura mais crítica de seu trabalho, bem como influenciou consideravelmente na própria visão da região que ira veicular em suas músicas. É necessário chamar atenção, no entanto, para o fato de que, não sendo o letrista de suas próprias composições, embora delas participasse, mas sendo parceiro de vários letristas, seu trabalho não apresenta uma unidade de pontos de vista, notadamente, no que tange a uma postura política.³²⁴

A música de Gonzaga vai ser pensada como representante desta identidade regional que já havia se firmado anteriormente através da produção freyreana e do "romance de trinta". Dará a este recorte uma sonoridade que ainda não possuía, ao realizar um trabalho de recriação comercial de uma série de sons, ritmos e temas folclóricos desta área do país. O baião, que era o dedilhado da viola ou a marcação rítmica feita em seu bojo pelos cantadores de desafio entre um verso e outro, também conhecido como baiano, vai ser fundido com elementos do samba carioca e de outros ritmos urbanos que Gonzaga tocava anteriormente. Ele vem atender à necessidade de uma música nacional para dançar, que substituisse todas aquelas de origem estrangeira. Daí sua enorme acolhida num momento de nacionalismo intenso, fazendo-o frequentar os salões mais sofisticados em curto espaço de tempo. O baião será a "música do Nordeste", por ser a primeira que fala e canta em nome desta região. Usando o rádio como meio e os migrantes nordestinos como público, a identificação do baião com o Nordeste é toda uma estratégia de conquista de mercado e, ao mesmo tempo, é fruto desta sensibilidade regional que havia emergido nas décadas anteriores.³²⁵

Não é só o ritmo que vai instituir uma escuta do Nordeste, mas as letras, o próprio grão da voz de Luis Gonzaga, sua forma de cantar, as expressões locais que utiliza, os elementos culturais populares e, principalmente, rurais que agencia, a forma de vestir, de dar entrevistas, o sotaque, tudo vai "significar" o Nordeste. O sotaque, a escuta da voz podem ser um som familiar que aproxima as pessoas ou provoca estranhamento, separação. Ele funciona como um dos primeiros índices de identificação e também de estereotipia. Ele remete a outras associações sonoras, imagéticas e discursivas que

(323) Ver FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha - Baião dos Dois, Recife, FUNDARJ/Editora Massangana, 1986.

(324) Ver FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha - Op. Cit.; PINTO, José Nêumane - Os Marginais da Música Nordestina, São Paulo, Somtrês nº 23, 1980, p. 66.

(325) Ver FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha - Op. Cit., pp. 45 a 55.

permite construir, em torno da fala e de quem fala, pesados preconceitos. O sotaque permite identificar o migrante como um estranho por este estar associado, quase sempre, a um conhecimento prévio que permite enquadrar o falante em conceitos morais, em valores, num regime de escuta, onde não são as pessoas que falam, mas a fala que diz a pessoa, estes tendem a ser marginalizados. A música de Gonzaga, ao assumir este sotaque, provoca uma alteração substancial no regime de escuta em nossa sociedade.³²⁶

O migrante nordestino, vindo do meio rural, era quase sempre familiarizado com a prática musical. Esta era para eles mais "muscular" que "auditiva", ou seja, eles não estavam acostumados a pararem para ouvir música, mas para fazerem ou dançarem música. Tocar viola, sanfona, pandeiro, zabumba, instrumentos de bandas marciais era uma prática generalizada, abandonada ou restringida pelo contato com a sociedade urbano-industrial, cuja música se torna cada vez mais recebida que praticada. O ouvir rádio impõe uma nova educação musical e auditiva e produz uma nova escuta social. Trabalhar na fábrica com o seu ruído constante, que dificulta ouvir música, é um trauma para ouvidos acostumados a acompanhar o trabalho com no mínimo o assovio de um forró. O radinho de pilha, símbolo de integração destes migrantes ao espaço urbano, é um indício do novo regime de escuta e um veículo de integração ao novo espaço social e cultural. A concentração da prática musical em instituições como o rádio e a gravadora diminui os espaços produtivos e criativos de práticas musicais, contra a qual lutam, por exemplo, os artistas de rua de origem nordestina. A disciplina do corpo para o trabalho industrial passa pela disciplina do ouvido, pelo desinvestimento do corpo da prática musical, privilégio cada vez maior de um ouvido receptivo, passivo, para as mensagens produzidas por outrem. O corpo que cantava, dançava, tocava, vai ser reduzido a um corpo que escuta e obedece.³²⁷

O escutar o Nordeste foi um processo de aprendizagem pelo qual passou o próprio Gonzaga, quando teve de ser desafiado por um grupo de estudantes cearenses, num cabaré do Mangue, para ter "coragem" de tocar alguma coisa "de seu pé-de-serra", como para o migrante nordestino, que teve de educar os ouvidos para distinguir sonoridades familiares de estranhas, inclusive o próprio sotaque dos "conterrâneos", surgindo a própria ideia de identidade regional. Luiz Gonzaga se tornou aquele artista, capaz de atender a necessidade do migrante de escutar coisas familiares, sons que lembravam sua terra, sua infância, sons que o levava até este espaço da saudade em meio a toda a polifonia do meio urbano. Mas a atribuição desta identidade regional a sua música foi possível por toda uma produção discursiva que a tomou como objeto. Como música é intensidade, é diferença, requer preferência, submetê-la a uma identidade, produzir a semelhança requer submeter a música a uma rede de comentários, desde comentários críticos das revistas especializadas em música, as revistas voltadas para cobrir o rádio que eram, em grande número, nesse momento, comentários do próprio artista, através de suas entrevistas, bem como de todas as atitudes e hábitos que passam a

(326) Para a noção de escuta ver: BARTHES, Roland - O Corpo da Música. In: O Óbvio e o Obtuso, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, pp. 217 e segs.

(327) Sobre a relação entre escuta e prática manual ver: BARTHES, Roland - Op. Cit., pp. 231 e segs.

compor sua identidade de artista.³²⁸

Esta proliferação discursiva em torno do baião doma a sua diferença, institui-lhe um lugar. Para isso, o comentário musical deve ser sempre adjetivo, separando a música por categorias, por tipos; atribuindo-lhe lugares que vão educar os próprios ouvintes. A voz humana, como espaço privilegiado da diferença, espaço que escapa de todas as ciências, de todos os saberes, e, por mais que se comente, sempre um acontecimento singular, como um som dito que designa a si próprio. Por isso toda essa produção discursiva das revistas, dos jornais, do rádio são espaços de instituição da voz como símbolo, como identidade de um artista e, por extensão, como identidade de uma região ou de uma nação. É preciso ter controle sobre a voz. O Estado pós-trinta quis ter o controle da "voz do Brasil". Esta nação deveria ser falada e falar, deveria ser cantada e cantar dentro de limites codificados pelo poder de Estado. Como a relação com a voz é passional, é amorosa, é, da ordem do desejo, e sempre desejante, portanto, é intensidade e não pode ser domada completamente, ela escapa por entre os dentes que a querem aprisionar, lança-se mão de outra estratégia de aprisionamento que é a produção da moda musical pelo rádio, pelas revistas especializadas e pelas gravadoras.³²⁹

A música nunca é, no entanto, simples imposição de um gosto, de uma moda. Ela faz sucesso por remeter a elementos da sensibilidade social já existentes. Ela se introjeta nos corpos e nas mentes, conectando-se com outros elementos da sensibilidade do ouvinte, suas paixões, medos, lembranças, saudades. O sucesso de Luiz Gonzaga foi fruto, por um lado, de um código de gosto que valorizava as músicas dançantes, as de natureza lúdica e, por outro lado, atende ao consumo crescente de signos nordestinos e regionais como signos da nacionalidade. Mas seu maior sucesso se dá entre os migrantes nordestinos, pois se conecta com a saudade do lugar de origem, com o medo da cidade grande e, ao mesmo tempo, com o orgulho de a estar enfrentando, com seus valores de origem rural como a religiosidade e a importância dos laços familiares.

Luiz Gonzaga assume a identidade de "voz do Nordeste", que quer fazer sua realidade chegar ao Sul e ao governo. Sua música "quer tornar o Nordeste conhecido em todo o país", chamando atenção para seus problemas, despertando o interesse por suas tradições e "cantando suas coisas positivas". Condizente com a visão populista que dominava a política brasileira neste momento e muito próximo da visão tradicional da política na região, Gonzaga se coloca como o intermediário entre o "povo do Nordeste" e o Estado, que deseja saber quais são os problemas deste povo, cabendo ao artista torná-los visíveis. A seca surge no discurso de Gonzaga como o único grande problema do espaço nordestino. Para chamar atenção para este fato, ele compõe em 1950, com Humberto Teixeira, *Asa Branca*, que chamou mais tarde de "música de protesto cristão". Durante a seca de

(328) Sobre a relação entre música, identidade e intensidade ver: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix - *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980 e BARTHES, Roland - Op. Cit., pp. 215 e segs.

(329) Sobre a relação entre voz, identidade e diferença ver: BARTHES, Roland - *O Sul da Voz*. In: *O óbvio e o Obtuso*, pp. 237 e segs. Sobre o Estado Novo ver: CABRAL, Sérgio - *Getúlio Vargas e a MPB*, Rio, Ensaios de Opinião, 1975; LENHARD, Alcir - Op. Cit.; GARCIA, N. Jân - *Estado Novo, ideologia e propaganda política*, São Paulo, Loyola, 1982 e WISNIK, José Miguel - *Getúlio da Paixão Cearense (Villa Lobos e o Estado Novo)*. In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Música* (E. Squeff e J. M. Wisnik), São Paulo, Brasiliense, 1982.

1953, compõe, com Zé Dantas, Vozes da Seca, onde cobra proteção e providência por parte do Estado, sugerindo inclusive soluções a serem dadas para o problema, agenciando claramente enunciados e imagens do já quase secular discurso da seca.³³⁰

Outra preocupação constante de Gonzaga é com "a conquista de espaço para a cultura nordestina", para sua música e com o "reconhecimento do Sul", expressando o já estabelecido complexo de inferioridade dos produtores culturais e intelectuais nordestinos, que precisam sempre da validação do Centro-Sul para seu trabalho. Portanto, existe uma estratégia, em seu trabalho, que é a de fixar uma dada imagem do Nordeste no Sul. Sua visão popular e tradicionalista, nascida de sua vivência de filho de camponeses no Nordeste, foi aliada, ao mesmo tempo, a todo um trabalho de divulgação e criação de formas musicais que partiam de matérias de expressão, vindas do Nordeste, urbanizando-as, tornando-as formas destinadas ao mercado de discos e shows.³³¹

Gonzaga faz parte de uma geração de artistas da chamada Música Popular Brasileira, assim entendida, não por ser feita pelas camadas populares, mas para as camadas populares. Uma música comercial, que tinha no rádio o seu principal veículo. Num momento em que o problema da nacionalidade também se coloca no campo da música popular, as músicas consideradas até então como folclóricas e regionais, as canções passam a ser incentivadas, não só comercialmente, mas pela própria política do Estado. A música é pensada como um meio de formação da alma do "povo", do cidadão. A música nacional devia ser uma síntese de todas as variadas manifestações regionais, para isso era preciso inicialmente que estas fossem nacionalizadas. Neste momento até conjuntos musicais receberam o nome de regionais, dada a ênfase nestas manifestações musicais como verdadeiras expressões de nossa identidade.³³²

Paradoxalmente, a "cultura nordestina" vai se revelar como uma das culturas regionais mais ricas e resistentes, diante do processo de generalização dos bens culturais produzido pela sociedade capitalista. Como uma "região" subordinada cada vez mais política e economicamente, com uma população que migra constantemente dentro e para fora da região, portanto, sofrendo sucessivos processos de desenraizamento cultural, conseguiu "preservar as suas raízes, as suas tradições culturais"? Isto se deve exatamente ao fato da "cultura nordestina" ser uma invenção recente, assim como o Nordeste, iruto em grande parte deste próprio desenraizamento. Esse espaço e essa cultura da memória, do passado, não são apenas evocação, mas principalmente, criação de um espaço imaginado e de tradições feitas em contraponto à realidade urbana e sulista, enfrentada pelos migrantes. A migração reforça a identidade com este espaço e possibilita a invenção desta "cultura". A escuta é um dos principais mecanismos de delimitação desses novos territórios. Ela ajuda a delimitar novos espaços de segurança, que precisam ser defendidos. Ela é esta atenção prévia que permite evitar a perturbação e desorganização de um território. É uma prevenção contra a surpresa. Ela

(330) Ver FERRETI, Mundicarmo Maria Rocha - Op. Cit., pp. 45 a 55.

(331) Ver FERRETI, Mundicarmo Maria Rocha - Op. Cit., pp. 45 a 55; FERREIRA, José de Jesus - Luiz Gonzaga. O Rei do Baião, sua vida, seus amigos, suas canções, São Paulo, Atica, 1986.

(332) Ver CONTIER, Arnaldo - Música e Ideologia no Brasil, São Paulo, Coleção Ensaios nº 1, Novas Metas, 1978, p. 37.

se aguçá diante do perigo, da ameaça de dissolução.³³³

Por isso, a música de Gonzaga, por trazer à tona a experiência deste povo pobre, por buscar afirmar o que considera "uma cultura marginalizada", mais do que reproduzir uma visão tradicional camponesa, ajuda esta cultura a se atualizar, se reafirmar em outro nível. Longe de ser uma visão do passado, é uma visão do presente, de um grupo social e regional marginalizado, que resiste à destruição completa de seus territórios tradicionais, mas que para isto tem que construir novos territórios que, imaginariamente, continuam aqueles. Mais do que um fenômeno de resistência cultural, a música de Gonzaga participa da atualização de todo o arquivo cultural do migrante diante das novas condições sociais que enfrenta nas grandes cidades. O Nordeste de Gonzaga é criado para realimentar a memória do migrante. Não é por se ligar a estes setores marginalizados, no entanto, como quer Mundicarmo Ferretti, que após o seu auge, entre 1946 e 1954, a música nordestina vai ser também marginalizada pelo mercado. O samba que vem também das camadas populares continuou interessando e sendo aceito como o nosso som nacional. O que marginalizou a música feita por Gonzaga foi ter se identificado como uma música regional, como uma música, expressão de uma região que era vista como o espaço atrasado, fora de moda, do país; região marginalizada pela própria forma como se desenvolveu a economia do país e como foi gestada discursivamente.³³⁴

O sucesso de suas músicas, entre os migrantes, participa da própria solidificação de uma identidade regional entre indivíduos que são igualmente marcados, nestas grandes cidades, por estereótipos como o do "baiano" em São Paulo e o do "paraíba" no Rio. Eles começam, só na grande cidade do Sul, a se perceberem como iguais, como "falando com o mesmo sotaque", tendo os mesmos gostos, costumes e valores, o que não ocorria quando estavam na própria região. Mais do que agir no consciente de seus ouvintes, as canções gonzagueanas mexiam com o inconsciente desses nordestinos em transmutação nas grandes cidades. A sensação sonora presente traz pedaços de passado, cruza tempos e espaços, fazendo o Nordeste surgir no Sul ou o Sul no Nordeste, ou ainda, o Nordeste aparecer na Paraíba, em Pernambuco.³³⁵

Uma música que vai ligar subjetividades dispares, que vai produzir um "sentir nordestino", instituir uma certa "visão nordestina" das formas e dos sentimentos, cantando a "verdade nordestina" com seu timbre de dor, tornando a sua própria forma de cantar um índice de regionalidade. São introduzidos em sua música signos sonoros que buscam produzir uma sensação de proximidade da "realidade regional", presentificando-a através de aboios, gritos, estalar de chicotes, tinir de chocalhos, latidos de cães, mugidos de vacas, cantorias, pinicar de violas. As letras, como os próprios arranjos, suscitam lembranças, emoções, idéias, ligadas a este espaço distante e abstrato nomeado de Nordeste.³³⁶

(333) Ver CONTIER, Arnaldo - Música e Ideologia no Brasil, p. 37; MARTES, Roland - Op. Cit., p. 217.

(334) Ver BOSI, Alfredo - Cultura e Desenraizamento. In: Cultura Brasileira: Temas e Situações, p. 26.

(335) Sobre a relação entre música e a percepção do espaço urbano ver: OLIVEIRA, Fátima Amaral Dias de - Irlina Sonora, Campinas, UNICAMP, Dissertação de Mestrado em História, s/d; RISÉRIO, Antônio - Op. Cit., pp. 143 a 153.

(336) Ver, por exemplo, as músicas: Numa Sala de Repoco (Luiz Gonzaga e José Clementino), RCA, 1968; Feira de Gado (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), RCA, 1954; Acauã (Zé Dantas), RCA, 1952; O Jumento é Nosso Irmão (Luiz Gonzaga e José Clementino), RCA, 1968; O Tocador quer Beber (Carlos Diniz e Luiz Gonzaga), RCA, 1961.

Cada música de Gonzaga é um pequeno quadro, um pequeno fragmento do mundo que é por ele significado. Estes fragmentos, no entanto, remetem a esta totalidade chamada "Nordeste". Totalidade imaginária, fruto do desenrolar destas inúmeras lembranças, destes pequenos casos, destas pequenas peças, destas pequenas sonoridades. O Nordeste é o centro de significação dessa multiplicidade de sonoridades e acontecimentos. Um Nordeste sempre em construção. Nordeste, estrada cumprida, legua tirana, que parece nunca chegar a termo. Músicas que traziam lembranças visuais diversas para quem estava longe de sua terra ou sonhava com uma terra diferente daquela em que vivia. A música de Gonzaga fala ritmicamente de uma terra que se entranha na alma e no corpo do ouvinte, arrastando seu ouvido, sua cintura, seus quadris, arrastando seus pés. Nordeste da dor, que geme nas toadas, Nordeste da alegria que dança no forró, Nordeste sensual no esfregar-se dos corpos no xote. Músicas que agenciam, na verdade, diferentes experiências visuais e corporais, produzindo diferentes decodificações, diferentes Nordestes.³³⁷

O espaço desenhado por suas canções é quase sempre o do Nordeste e, no Nordeste, o do sertão. Este espaço abstrato surge abordado através de seus temas e imagens já cristalizados, ligados a própria produção cultural popular: a seca, as retiradas, as experiências de chuva, a devoção aos santos, o Padre Cicero, o cangaço, a valentia popular, a questão da honra. Um Nordeste do povo sofrido, simples, resignado, devoto, capaz de grandes sacrifícios. Nordeste de homens que vivem sujeitos à natureza, a seus ciclos, quase animalizados em alguns momentos, mas capazes de produzir uma rica cultura em outros. Região, fruto de uma verdadeira colagem de manifestações da cultura popular: versos de poetas populares (Chegada de Inverno, Perfume Nacioná), aboio de vaqueiros (Algodão, Feira de Gado), refrões de cocos (Siri Jogando Bola), trechos de cantigas de ninar, cantorias (Xô, Pavão), pregão de circo (O Circo), fragmentos de literatura oral como provérbios e ditos populares (Cintura Fina, Café, Vou Casa Já), lendas (Lendas de São João), fórmulas de passar fogueira (Qué que tu qué), crenças e superstições (O Xote das Meninas, Acauã), histórias humorísticas (Derramar o Gai, Forró de Mane Vito).

Em vários momentos, a música de Gonzaga transmite uma visão bem humorada da "vida matuta", em que o próprio nordestino ri de si mesmo, se autodeprecia, assume o papel de bufão, embora este humor também vitime o homem da cidade e o sulista. Aliás, este tipo bufão nordestino rende, desde a década de quarenta, no rádio e no cinema e, desde a década de sessenta, na televisão, um dos tipos mais constantes nos programas e filmes de humor. Tipos montados sobre todos os estereótipos construídos em relação ao nordestino nas grandes cidades do Sul, onde o preconceito torna-se risível e, por isso mesmo, mais impregnante ainda. O nordestino passa a encarnar sozinho o estereótipo ligado ao "matuto", ao jeca, gestado nas décadas anteriores.

Sua música contribui para reforçar a percepção do Nordeste como uma unidade e um espaço à parte no país, uma homogeneidade pensada em oposição ao Sul. Ela reforça não só a identidade regional entre seu público, mas a identidade entre eles e sua "região", entre

(337) Sobre a relação entre música e produção de subjetividades ver: OLIVEIRA, Fátima Amaral Dias de - Op. Cit. Sobre Luiz Gonzaga ver: SA, Genival - O Sanfoneiro do Riacho da Briçida, Fortaleza, Edições A Fortaleza, 1966.

ele e seu povo, vivendo "fora de sua terra". Esta identificação regional é facilitada pela generalidade espacial com que opera suas canções. Um espaço abstrato, sertão, Nordeste, Norte em oposição ao Sul, "terra civilizada", "cidade grande". Espaços aos quais os migrantes de diferentes Estados podem associar a sua própria vivência espacial singular. A topografia do Nordeste, feita por Gonzaga e a do viajante, para quem as estradas compridas foram sempre uma realidade. Ele demarcou as fronteiras do território nordestino, instituindo a sua música, sua linguagem, os seus ritmos, as suas danças a nível nacional, como uma região rural para quem as cidades sempre são ignoradas:

" Já fais treis noite qui pru norte relampêa
A Asa-Branca uvindo o ronco do truvão
Já bateu asa e vortô pru meu sertão,
Ai, ai, eu vô m'imborá
Vô cuida da prantação"³³⁸

O tema da saudade é constante em sua música. Saudade da terra, do lugar, dos amores, da família, dos animais de estimação, do roçado. O Nordeste parece sempre estar no passado, na memória, evocado saudosamente para quem está na cidade, mesmo que esta seja na região. O Nordeste é este sertão mítico a que se quer sempre voltar. Sertão onde tudo parece estar como antes, um espaço sem história, sem modernidade, infenso a mudanças. Um espaço preso ao tempo cíclico da natureza, dividido entre secas e invernos. Sua música é sempre uma viagem a este "espaço afetivo" que ficou no passado, percebido menos como velocidade, movimento, e mais como fixidez. Espaço decodificado preferencialmente pelo tato e menos pela visão. Um espaço do toque na natureza e nos corpos. Espaço onde homem e natureza são solidários até no sofrimento. Nordeste da vida camponesa, onde o trabalho em sua terra, em épocas normais, garantia a sobrevivência e a alegria. Nordeste de homens simples, fatalistas, moralistas, de vidas centradas na família e no trabalho. Homens suplicantes em relação a Deus e às autoridades, revoltados, às vezes, com os ricos que não cumpriam com o papel tradicional de proteção e assistência.³³⁹

Suas músicas operam com a dicotomia entre o espaço do sertão e o das cidades. O sertão é o lugar da pureza, do verdadeiramente brasileiro, onde os meninos ainda brincam de roda, os homens soltam balões, onde ainda existem as festas tradicionais de São João. Lugar onde reina a sanfona. A cidade é o lugar da perda dos valores tradicionais, da vida longe da natureza, da perda da família, das almas maculadas. Local do trabalho triste e monótono. O sertão de Gonzaga é um espaço que, embora informado das transformações históricas e sociais ocorrendo no país, recusa estas mudanças. É um espaço para onde se foge da civilização, da cidade, "onde não se tem disso

(338) A Volta da Asa Branca (Zé Dantas e Luiz Gonzaga), RCA, 1950.

(339) Ouvir, por exemplo, São João Antigo (Zé Dantas e Luiz Gonzaga), RCA, 1957; Juazeiro (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), RCA, 1949; No Meu Pé de Serra (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga), RCA, 1946.

"Mas o pobre vê nas estradas/ O orvaio beijando a frê/ Vê de perto o gaio campina/ Que quando canta muda de cor/ Vai molando os pé no riacho/ Que água fresca, Mosso Senhô/ Vai oindo coisa a granê/ Coisas que pra mode vê/ O cristão tem que andar a pé." Estrada de Canindé (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), RCA, 1950.

"Ah! se eu fosse um peixe/ Ao contrário do rio
Nadava contra a água/ E nesse desafio
Saía lá do mar pro Riacho do Navio
Eu vinha direitinho pro Riacho do Navio

Pro ver o meu Brejinho/ Fazer umas caçadas
Ver as paga de boi,/ andar nas vaquejadas
Dormir ao som do chocalho/ E acordar com a passaraga
Sem rádio e sem notícia/ Das terras civilizadas".³⁴¹

A música de Luiz Gonzaga é atravessada pela ambiguidade entre um conteúdo tradicional e uma forma moderna. Enquanto as letras de suas canções falavam de um Nordeste tradicional, anti-moderno, anti-urbano; seu ritmo, sua harmonia era uma invenção urbana, moderna. Uma música que, ao mesmo tempo que falava de um espaço que rejeitava as relações mercantis burguesas, era eminentemente comercial, voltada para um público urbano. Uma música que, identificada como popular e regional, viveu por quase dez anos a condição de música nacional, até de exportação e presença indispensável nos salões da "alta sociedade". Era o baião, a própria expressão da conciliação entre formas modernas e conteúdos tradicionais; era a expressão da separação entre estes dois momentos da produção cultural, que caracterizava a vida cultural do nacional-populismo.³⁴²

Sua forma de cantar anti-retórica, não operística, atualizando a forma do aboio, do repente e do desafio nordestinos; o uso inovador da sanfona quase como um instrumento de percussão, sendo balanceada, aberta e fechada com rapidez, diferentemente de seu uso tradicional para tocar valsas, quando era aberta e fechada lentamente, tornam Gonzaga, ao lado de Noel Rosa, Dorival Caymmi e Jackson do Pandeiro, importante marco no rompimento com uma dada forma de interpretação na música brasileira.³⁴³

Sua música apresentava aspectos muito modernos em termos de linguagem musical, como: o uso dos sons onomatopaicos; a relação entre os sons fonéticos das palavras e o sentido do texto, criando uma afinidade com a experiência que capta o ouvinte, por exemplo, o som do "x", dominante no xaxado ou no xote, produzindo a sensação do deslizar dos pés dos dançarinos no salão; a relação entre voz e o que está sendo dito, bem como o uso do ritmo para enfatizar a mensagem, não sendo este exterior à letra; o uso alternado de canto e narração, com pausas para digressões sobre o tema abordado.

Suas temáticas sofrem permanente processo de atualização, tal como na literatura de cordel, suas músicas tendem para a crônica do cotidiano, sendo que o Nordeste, o sertão, parecem sempre assistir a estas mudanças de fora e com muita apreensão. Só na década de sessenta, sob a influência dos tropicalistas, que o resgataram como uma expressão da evolução da música popular em direção à modernidade, é que Gonzaga passa a "ver" e "falar" do lado moderno do Nordeste, de sua música e de sua própria carreira. Embora, já na

(340) Noites Brasileiras (Zé Dantas e Luiz Gonzaga), RCA, 1954; Xote dos Cabeludos (José Clementino e Luiz Gonzaga), RCA, 1955.

(341) Riacho do Navio (Zé Dantas e Luiz Gonzaga), RCA, 1955.

(342) Ver CONTIER, Arnaldo - Música e Ideologia no Brasil, p. 39.

(343) Ver PINTO, José Nêumane - Semeando Ventos da Caatinga, São Paulo, OESP, 6/dez/1986 (Caderno 2), p. 2.

década de cinquenta, tivesse feito músicas como Paulo Afonso e Algodão, nas quais festejava a política desenvolvimentista de Juscelino Kubatchek, como a solução para o "problema do Nordeste". Embora tenha visto a SUDENE como o caminho para a redenção regional, bem de acordo com sua visão cristã do salvaçãoismo, embora, neste momento, o Nordeste ainda seja visto por ele como um espaço a ser salvo de seu problema natural, não como um espaço moderno, o que só ocorreu no final da década de sessenta.³⁴⁴

Gonzaga foi, pois, o artista que, através 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 suplica ao Estado e as autoridades por proteção e socorro. Um Nordeste humilde, simples, resignado, fatalista, pedinte. E, ao mesmo tempo, um Nordeste de grande "personalidade cultural". Um Nordeste que quer conquistar um lugar para sua cultura a 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:

"Um moço bunito/De lindo topete/Mascando chiclete
Me perguntô/Cum fala de gringo/ So vendo o sotaque
Caboco 'you like'/Do 'rock'n roll'/?/Eu disse ao mocinho
Que se requebrava/Inquanto dançava/Num passo bem leve
De 'laicá' eu 'laico'/Cum big feitiço/Mas jeito pra isso
É qui nós num 'have'/Falei que 'laicava'/ Mas num 'laico'
não/Pois o meu baião/ Qui é mais profundo/ Cum ta
propaganda/ Também agradava/ Também balançava/
As trazêra do mundo...oi"³⁴⁵

6) CENAS DE NORDESTE

O Nordeste torna-se tema de peças de teatro de grande repercussão nacional, apenas com os trabalhos de Ariano Suassuna a partir da década de cinquenta, quando o Auto da Compadecida, que já ganhara a medalha de ouro da Associação Brasileira dos Críticos Teatrais em 1955, é encenada pelo grupo do Teatro Adolescente de Recife no Primeiro Festival de Amadores Nacionais, realizado no Rio de Janeiro, em 1957. Seu trabalho de teatrólogo iniciara-se, no entanto, desde o ano de 1947, quando escreveu "Uma Mulher Vestida de Sol". A partir do ano seguinte, liga-se ao Teatro do Estudante de

(344) Algodão (Zé Dantas e Luiz Gonzaga), RCA, 1953; Paulo Afonso (Zé Dantas e Luiz Gonzaga), RCA, 1955; Nordeste pra Frente (Luiz Gonzaga e Luis Queiroga), RCA, 1968; Sertão Setenta (José Clementino), RCA, 1970.

(345) Nós num Have (Zé Dantas), ODEON, 1957.

Pernambuco, onde escreve peças para encenações ambulantes, seguindo o exemplo do trabalho de Garcia Lorca, peças como: O Desertor da Princesa (1948), O Homem de Barro (1949), Auto de João da Cruz (1950), Torturas de um Coração ou em Boca Fechada não Entra Mosquitos (1951), O Arco Desolado (1952), O Castigo da Soberba (1953), O Rico Avaro (1954), O Casamento Suspeitoso (1957) montada em São Paulo pelo Companhia Sergio Cardoso, O Santo e a Porca (1957), A Pena e a Lei (1959), Farsa da Boa Preguiça (1960), O Pasto Incendiado (1945-1970). Ariano lança em 1970, no Recife, o movimento Armorial, publicando, neste mesmo ano, o Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta, classificado por ele como "romance armorial-popular brasileiro", que é seguido pela História do Rei Degolado nas Castingas do Sertão (1977).

O sucesso do teatrólogo pernambucano a nível nacional, notadamente no Centro-Sul, onde o teatro se dividia, até então, em duas tradições, uma dramática de influência italiana e uma cômica, onde despontava o teatro de revista, deve-se não só à chegada tardia a este gênero de arte das preocupações de se fazer uma arte nacional e popular, mas também a toda uma política oficial que vinha, desde a década de quarenta, com a criação do Instituto Nacional de Teatro, incentivando, através de inúmeros festivais de amadores, o surgimento de uma dramaturgia nacional. A encenação do Auto da Compadecida, no Rio de Janeiro, se constituiu num marco do teatro nacional e popular, com uma linguagem própria. Teatro capaz de participar da tarefa que a formação discursiva nacional-popular reservava para as artes, ou seja, a tarefa de formação "do espírito nacional". Um teatro que fosse capaz de se popularizar, de deixar de ser voltado para a catarse da burguesia, que abordasse assuntos nacionais. Um teatro capaz de formar o povo a partir de seus assuntos.³⁴⁶

Como ocorrera com o cinema, nesta mesma década, ao se pensar numa temática nacional para o teatro, o Nordeste surge como tema privilegiado, visto que "todo ele já é um drama de primeira grandeza com a tragédia das secas, a escravidão do açúcar, as lendas populares", com o grande drama nacional, que ao povo interessava e que este compreendia. Nesta região, existiria toda uma tradição de teatro popular de bonecos, de encenações religiosas, das narrativas feitas pelos cegos nas feiras, de onde podia surgir um estilo de representação nacional, que superasse a impostação italiana da forma de representar e da linguagem vinda do teatro português, além de ser capaz de alimentar a montagem de "um teatro sério" que superasse a "inconsequência do teatro de revista". Ariano, pois, é instituído como o iniciador do teatro nacional e popular no país, já que resgata várias formas de encenação populares, bem como toda a tradição dos cancioneiros e romancieiros nordestinos que têm raízes ibéricas.³⁴⁷

Foram os cancioneiros e romancieiros dos séculos XVI e XVII, unidos aos sobreviventes dramas e mistérios de santos medievais que deram origem a forma típica do teatro popular português: o Auto, que teve em Gil Vicente o seu principal codificador. E esta forma de teatro popular português, aliada à tradição das encenações cir-

(346) Ver SUASSUNA, Ariano - O Auto da Compadecida (Apresentação de Henrique Otsari), pp. 9 a 14; N/A - Subvenção do Governo ao Teatro, São Paulo, OESP, 10/abr/1937, p. 7, c. 5; FILHO, Hermilo Borba - Um Teatro Brasileiro, São Paulo, Revista Brasileira nº 12, jul/ago de 1957, p. 180.

(347) Ver FILHO, Hermilo Borba - Op. Cit.

censes, do teatro de mamulengos, do romanceiro nordestino, da literatura de cordel, que darão origem à forma de expressão do teatro de Ariano.³⁴⁸

Nascido em 1917, na cidade da Paraíba (atual João Pessoa), filho de um dos grandes chefes políticos do sertão paraibano, João Suassuna, que chegou a ser presidente do Estado, terá sua vida e obra marcada pelo fim trágico de seu pai, assassinado no Rio de Janeiro, em 1930, logo após o início do movimento de Outubro. João Suassuna era inimigo político da família Pessoa, tendo sido o oponente direto do coronel José Pereira, durante a Revolta de Princesa, que declarara aquela cidade sertaneja independente do restante do Estado. A obra de Ariano será marcada por esta perda, por esta saudade de seu pai e por extensão de toda a sociedade "sertaneja" da qual este foi um dos chefes de destaque. Ariano tem um compromisso com essa sociedade decadente do sertão, em resgatar os seus "brasões", em empunhar novamente a "bandeira" verde-azul do "partido do fidalgo-popular sertanejo" contra o partido "negro e vermelho, republicano, positivista e burguês" vencedor em 1930. Ariano buscara, nas manifestações populares nordestinas, elementos para a recuperação, para retirar do opróbrio a memória desta sociedade tradicional sertaneja, e, principalmente, a memória de sua "raça", de sua família marcada pelo signo da derrota para a nova sociedade, para o novo regime vitorioso em 1930. A sociedade "irracionalista sertaneja, mística, messiânica, aristocrática, imperial", é resgatada por ele como o espaço do verdadeiro Nordeste, do Brasil autêntico, contra o cosmopolitismo de burgueses e citadinos.³⁴⁹

Recuperando o esquema tradicional de explicação do fim da Idade Média na Europa, ele o aplica para a explicar a derrocada de nossa "sociedade fidalga do sertão". Os burgueses citadinos, representados pelos comerciantes, que apoiavam a política modernizante, de intervenção crescente do Estado, para extirpar as zonas de ilegalidade, o poder privado sertanejo, feitos por João Pessoa, serão antepostos por Ariano a aliança entre a aristocracia rural e o "Povo" vistos como classes com hábitos, costumes, valores muito próximos, e entre os quais reinavam as tradicionais relações baseadas na honra, na valentia, nas relações face a face, de respeito e assistência mútua. Toda a sua obra está marcada por essa visão populista, em que o povo ao mesmo tempo, que expõe as misérias e injustiças que sofre, a faz denunciando a modernização do sertão, a sociedade capitalista, o fim das relações paternalistas como as responsáveis por isso. Povo que vê, no hierarquicamente superior, um benfeitor ou malfeitor, que segue chefes e não líderes.³⁵⁰

Ariano Suassuna é bem um exemplo de onde terminou por desembocar politicamente o regionalismo tradicionalista nordestino. Colocando-se sempre como um crítico, seja da direita, seja da esquerda, Ariano termina por apoiar ostensivamente o golpe militar de 1964, tornando-se, em 1967, um dos fundadores do Conselho Federal de Cultura. Defende que a Igreja e o Exército são as únicas instituições capazes de ordenar a sociedade brasileira, de manter a

(348) Ver SUASSUNA, Ariano - O Auto da Compadecida, pp. 9 a 14; Uma Mulher Vestida de Sol, Recife, Imprensa Universitária, 1964; O Casamento Suspeitoso, Recife, Editora Igarassu, 1961; Farsa da Boa Frequência, Rio, José Olympio, 1974.

(349) Ver SUASSUNA, Ariano - História do Rei Deqolado nas Caatingas do Sertão, pp. 43 a 48 e 59 a 64.

(350) *Idea*, *Ibidea*.

ordem e a independência da nação, contra as "forças estrangeiras: o cosmopolitismo" que tendem a destruí-la. O Exército é o substituto do chefe sertanejo desaparecido, capaz de dar unidade, hierarquia e disciplina a nossa sociedade, que se via ameaçada pela sociedade urbano-industrial de esfacelamento e subversão da ordem. O Exército, segundo ele, era uma força salvacionista que sempre interviene na história do Brasil, nos momentos de perigo. Na obra *O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*, escrita durante este período, ele recupera, por exemplo, as salvasões de 1912, como um momento importante da história do Nordeste. Ele mostra o Exército como o salvador do Povo, como seu "representante natural", contra a crueldade dos senhores rurais e a exploração da burguesia, a grande força moderadora da nação entre as forças que ameaçavam dilacerar o país: as "elites" rurais, as "elites" urbanas e o "povo".³⁵¹

Este desejo de ordem que perpassa sua obra, seja teatral, seja poética ou literária, nasce da própria saudade que ele sente de uma "certa ordem", que entrara em crise no Nordeste, onde "reinavam" as famílias "aristocráticas" do sertão. Sua obra quer ser um memorial desse reino extinto, de reis mortos e postos. Obra, filia da saudade de um Nordeste "feudal", medievalizado, contado nas crônicas de cegos de feira, dos falsos fidalgos e frades importantes, dos castelos e gestas de cavaleiros, das tragédias populares, das cores sem recompensa e das injustiças sem punição. Um Nordeste nascido da reunião de diluídas lendas européias, misturadas a heranças de negros e de índios. O outro Nordeste, das imagens ícones de: lamedos, espinhos, feras, cangaceiro cavaleiresco, crimes, poetas e cantadores, menestrelis de estrada, profetas e vingadores. Um espaço confuso, brutal, místico e picaresco, a ser decifrado pelo narrador.³⁵²

A obra de Ariano reforçara toda uma visibilidade do Nordeste, que o toma como uma região feudal, medievalizada, contraposta ao Sul, a região capitalista do país. Esta dicotomia dualista estava presente no pensamento sociológico brasileiro, nas décadas de quarenta e cinquenta, bem como nas análises feitas pelo pensamento marxista sobre o país, notadamente aquelas formuladas pelo Partido Comunista que embasavam a proposta política de aliança com a burguesia para a destruição dos resquícios feudais. Por isso, Ariano via, com muita reserva, as posições da esquerda, que pregavam a destruição "dos restos" da sociedade que ele queria conservar, mas, ao mesmo tempo, por ter uma clara identificação com a visão cristã, dominante inclusive, ideologicamente, no período medieval, Ariano condenava as posturas da direita, que usavam o anti-comunismo para legitimar uma ordem capitalista injusta, desumana, onde a miséria era a tônica. Uma sociedade dessacralizada, onde não mais se respeitavam a natureza e os designios de Deus.³⁵³

O sertão surge, em sua obra, como este espaço ainda sagrado, místico, que lembra a sociedade de corte e cavalaria. Sertão dos

(351) Ver SUASSUNA, Ariano - *História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*, pp. 116 a 122.

(352) Ver SUASSUNA, Ariano - *Romance d'A Pedra do Reino*, pp. 3 a 6; *História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão* (Prefácio de Idelete Muzart Fonseca dos Santos), p. XV; O Rico Avarento. In: *Seleção em Prosa e Verso*, Rio, José Olympio, 1975.

(353) Ver SUASSUNA, Ariano - *Romance d'A Pedra do Reino*, pp. 193 a 210; BASTIDE, Roger - *Imagens do Nordeste Místico*, Rio, Empresa Gráfica O Cruzeiro S/A, 1945; MELD, Maria da Graça Rios de - *Literatura Oral e Teatro Popular*, Belo Horizonte, O Estado de Minas, 29/nov/1973 (Suplemento Literário), p. 4.

profetas, dos peregrinos, dos cavaleiros andantes, defensores da honra das donzelas, dos duelos mortais. Sertão das bandeiras, das insígnias e dos brasões, das lanças e mastros, das armaduras pobres de couro. Sertão em que todos são iguais diante de Deus, o que não significa reivindicar o mesmo aqui na vida terrena, condenada a ser sempre imperfeita, por ser "provação", mas que a igualdade divina permite manter a esperança e a resignação diante das condições mais adversas. O Nordeste de Ariano luta contra o mundanismo, aceita a imperfeição das instituições terrenas e não acredita na criação de um novo mundo. É um espaço e um povo em busca de misericórdia.³⁵⁴

A visão sacralizante do mundo se opõe à visão burguesa e moderna, que ostroneia Deus da explicação do mundo. O Nordeste de Ariano tem sua história ainda governada pelos insondáveis designios de Deus. É um espaço que oscila entre Deus e o Diabo. É um jogo de cartas cujas regras não foram reveladas a ninguém. Um mundo que se opõe à sociedade moderna, onde tudo é máscara, é interesse; onde tudo é desprovido de verdades eternas; onde tudo é artifício, mentira, absurdo. Só a religião e a Igreja, se fosse praticante da "verdadeira fé", se não se deixasse corromper pelos poderes e interesses terrenos, poderiam ordenar este mundo, dar-lhe sentido. No Nordeste, era ainda Deus que dava sentido às coisas, notadamente, para o homem pobre do sertão ou para aquela "aristocracia" que estava desaparecendo. Nele ainda se buscava o mundo interior em detrimento do império do mundo exterior como na sociedade burguesa. Um mundo onde a verdade e a lealdade se opunham à traição; onde não havia a idolatria do dinheiro e da mercadoria. Em *O Santo e a Força*, por exemplo, Ariano faz toda uma crítica ao materialismo que domina a sociedade burguesa. À exemplo de outros trabalhos seus, esta peça é uma fábula moralizante que se rebela contra a perversão dos valores e da "natureza humana" pela sociedade do dinheiro.³⁵⁵

O teatro de Ariano encena um Nordeste teocêntrico, feito de vidas simples, primárias, risíveis e, ao mesmo tempo, de vidas em busca da transcendência e de encontrar respostas para a questão da ontologia do mundo, da vida. Um teatro onde a sociedade humana aparece como farsa, um espetáculo circense em que todos são palhaços. Um teatro de bonecos em que somos mamulengos de Deus; em que a sociedade é um desfile de máscaras ridículas ou exemplares; em que o espaço público moderno é um equívoco onde representam anti-heróis, seres frágeis diante do poder do "Terrível" ou do "Alumioso". Um Nordeste construído pelo agenciamento de uma série de imagens bíblicas presentes no catolicismo popular. Imagens que se mesclam com rituais ibéricos medievais, com crenças e práticas de fundo animistas e fetichistas de origem indígena, negra ou mesmo européia, para compor este mundo onde natureza e homem se fundem como parte da criação divina e de seus mistérios e onde estes lutam contra o "poder diabólico" das instituições terrenas. O Nordeste é este caminho duro e cruel, mas ascendente em direção ao Divino.³⁵⁶

Um Nordeste cujo cenário é sempre o sertão das caatingas, ou das pequenas cidades empoeiradas, onde a única construção de desta-

(354) Ver SUASSUNA, Ariano - *O Auto da Compadecida; O Santo e a Força*, 2 ed., Rio, José Olympio, 1976.

(355) Ver SUASSUNA, Ariano - *O Auto da Compadecida; O Santo e a Força; A Pena e a Lei; Romance d'A Pedra do Reino*, pp. 347 a 352.

(356) Ver MAGALDI, Sábato - *Auto da Esperança*, São Paulo, OESP, 23/mar/1964, p. 10, c. 1; SUASSUNA, Ariano - *Torturas de um Coração*. In: *Seleta em Prosa e Verso; O Castigo da Soberba*, Recife, DECA, Ano II, nº 2, 1960.

que é a igreja e as únicas autoridades são o coronel, o padre, o delegado e o juiz. Local onde se preserva a alma nacional, o nosso caráter contra o nivelamento e diluição empreendida pelo cosmopolitismo das grandes cidades. E neste local que reside nossa diferença em relação a outras nações e onde esta o cerne da própria região Nordeste. Para Ariano, foi a "civilização do couro" e não a "civilização do açúcar" que gestou a nossa identidade nacional, a nossa personalidade. Fazer uma genealogia deste espaço, de suas famílias, de seus sonhos, de suas loucuras, aventuras e desventuras, era traçar a própria genealogia do país e da região.³⁵⁷

Ariano constrói o Nordeste como um mapa desdobrado, onde surgem serras pedregosas e castanhas, outras azuladas pela distância, com rios, açudes, lajedos reluzindo ao sol como espelhos de quartzo, lascas de mata e de cristal de rocha. Um Nordeste tramado pelos fios dos destinos de seus personagens, onde se destacam os pontos de cruzes e estrelas de sangue feitos a fogo, a faca e a tiros. Nordeste de personagens barrigudos, feridentos, gafos, fedorentos, andrajosos, paralíticos, perseguidos pela seca, pela miséria e pela injustiça, mas que conseguem manter o seu "orgulho de sertanejo". Nele há homens capazes ainda de sonhar, de conviver com o maravilhoso, de profetizar visões de volta a um passado idílico, visões de um paraíso perdido em algum momento do passado, da volta do Reino de um milênio. Homens em busca da transcendência que, para alcançarem o Eterno e o Divino, para repousarem na Glória, se lançavam à aventura, ao delírio, ao martírio, enfrentavam a morte em todas as suas faces. Homens rudes, primitivos, até grosseiros, mas engrandecidos por darem suas vidas em defesa dos valores tradicionais, das "verdades eternas".³⁵⁸

O Nordeste de Ariano é o sertão da rebeldia do povo contra o fim das tradições, contra o fim da "sociedade cavalheiresca", contra o fim de suas belezas ásperas. Ariano quer, em sua obra, representar este lado belo do sertão que havia sido negligenciado pela produção sociológica e literária anterior, preocupada ou em enfatizar as "belezas" da sociedade açucareira, do engenho, ou empenhada em mostrar o lado feio e miserável do sertão, como estratégia para realizar um discurso político de denúncia da sociedade capitalista. Para ele, não se trata de virar pelo avesso a configuração imagética discursiva do Nordeste, elaborada pelos tradicionalistas, como farão os romancistas que têm uma preocupação social, mas também não negar completamente as imagens de miséria e injustiças que povoavam o sertão. Seu sertão é inferno, é purgatório, mas também é paraíso de riachos, açudes e pomares. Terra espinhenta, parda, pobre e pedregosa, mas também lugar de brisas, luas, pássaros. Uma visão que não seria nem de esquerda nem de direita, mas seria uma terceira visão, "a visão divina", sagrada, "católica-sertaneja", em que bem e mal convivem substituindo as visões que se colocam em um destes

(357) Ver SUASSUNA, Ariano - O Auto da Compadecida; Uma Mulher Vestida de Sol; Farsa da Boa Prequiza; Romance d'A Pedra do Reino (Um Romance Picaresco - Prefácio de Raquel de Queiroz), pp. XI a XIII; CAMPOS, Renato Carneiro de - Op. Cit.; SUASSUNA, Ariano - Notas sobre o Romancismo Popular no Nordeste. In: Seleção em Prosa e Verso, Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1974, p. 162.

(358) Ver SUASSUNA, Ariano - História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão, p. 97; Romance d'A Pedra do Reino, pp. 172 a 177; Em Busca do Popular Religioso. In: Seleção em Prosa e Verso, p. 220; Farsa da Boa Prequiza; O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna. In: Seleção em Prosa e Verso.

Um sertão onde homens e natureza ainda não estão separados. Um Nordeste dos clãs patriarcais que teriam animais como insignias e como antepassados. Um sertão de homens descendentes de feras. Um espaço onde homens e animais se irmanam na peçonha, na crueldade, na esperteza, na selvageria, na resistência, na astúcia, na sede de sangue e de carne; onde todos são criaturas divinas, cuja natureza é traiçoeira, imprevisível e perigosa. Sertão épico, de homens guerreiros, de clãs mestiços, que sob o fogo do sol se digladiavam em nome da honra e da vingança. Espaço edificado com as cicatrizes de tiros e facadas que derramaram o sangue de seus antepassados. Espaço edificado com as cicatrizes do próprio autor que quer erguer para este sertão um Castelo de pedra, um marco a exemplo do que fazem os tradicionais cantadores nordestinos. Sertão, teatro de personagens trágicos, em busca do encontro com a verdade, que é Deus, único ser capaz de dar sentido, de totalizar, de ordenar vidas como a sua, dilaceradas.³⁶⁰

O sertão é, para Ariano, um palco gigantesco onde são representados os males da condição humana, onde se digladiam as forças benéficas e maléficas que podem surgir sobre formas humanas ou animais, onde são constantes as transfigurações, miragens, a invasão da matéria pelo sagrado. Um espaço povoado de deuses e demônios, um resumo das venturas e desventuras do mundo. Um espaço povoado por mitos, por animais mitológicos que servem de intermediários entre a condição humana e a natureza. Um espaço onde se debatem ainda os emblemas pagãos e os emblemas cristãos, o lugar das grandes verdades cósmicas. Suassuna, o Quaderna, quer decifrar os grandes enigmas desta sociedade, deste espaço que sintetiza os próprios enigmas da existência e, ao mesmo tempo, ele quer absolver esta sociedade, seu povo, sua memória, da condenação lançada pelo tempo e pelos vencedores, pelo anátema com que foi marcada pelo olho da "civilização". Só o olhar da "Onça Caetana", o olhar bárbaro, pobre, pardo, castanho, é capaz de ver esta realidade como ela é. Realidade entre o divino e o humano, entre o maravilhoso e o cruel. Sociedade tão próxima da natureza que só "olho de bicho" para poder entendê-la.³⁶¹

Ele busca construir uma visão totalizadora, capaz de perscrutar o essencial desta sociedade sertaneja, não fazendo o corte racionalista entre o real e o mítico; apenas fazendo este recorte espacial, abstrato, ele garante a unidade de todos os elementos díspares que agencia. Ariano não trabalha com a mesma postura realista do "romance de trinta". Seu romance e teatro armorial e romancal parte do pressuposto de que o espaço da arte não é apenas representação, mas apresentação de uma nova realidade criada pelo artista. No seu sertão, travam-se lutas de cavalaria. Nele, reis e príncipes rudes desfilam em suas batalhas. Lá os raquíticos e peçonhentos animais sertanejos se tornam brasões, armas, insignias dos heróicos e bárbaros clãs sertanejos. Um Nordeste em que se misturam as imagens e os temas já cristalizados em torno da região, como os

(359) Ver SUASSUNA, Ariano - História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão, pp. 64 a 69; O Romance d'A Pedra do Reino, pp. 118 a 122, 146 a 151, 143 a 146 e 606 a 617; O Casamento Suspeitoso; Uma Mulher Vestida de Sol; Torturas de um Coração.

(360) Ver SUASSUNA, Ariano - História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão, pp. 10 a 14, 54 a 59, 88 a 93.

(361) Ver SUASSUNA, Ariano - Romance d'A Pedra do Reino, pp. 599 a 607 e 504 a 515; História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão, pp. 79 a 83; O Auto da Compadecida.

temas da seca, da miséria, do cangaço, dos beatos e coronéis, mas transmutando estas imagens, através das imagens ligadas ao medievo, à sociedade de cavalaria, da heráldica. Ele enobrece o sertão, tornando este passado da região numa miragem, num sonho de um futuro, onde este tempo perdido volte transfigurado pela beleza, pela grandiosidade, pelo resgate de sua essência heróica e cavaleiresca.³⁶²

Ariano não decifra os mitos do sertão, mas o constrói como tal. Ele mitifica a sociedade sertaneja e seus homens, quer transformar a memória de sua família, de sua raça, da sociedade em que dominaram, em um monumento de pedra, cheio de inscrições a serem decifradas no futuro. Suassuna quer fazer de sua obra um monumento a uma dominação, a uma ordem, a ordem da sociedade patriarcal sertaneja. Ele quer ser o profeta, o sacerdote, o astrólogo, o poeta, o sábio deste Nordeste, onde o sol transforma o real em miragem, baralhando as formas, impedindo de se ver e ler as verdades divinas que estão inscritas, cifradas nos quartzos e malacachetas, na paisagem cortante, feroz e enegrecedora. Ele quer ser o cantador desta sociedade arcaica, dos novelários e malassombros. Sociedade do sangue, da morte. A obra de Ariano é toda perpassada por esta imagística do sangue e da morte, que se liga aos fatos trágicos de seu passado, mas que também é, para ele, uma forma de representar a própria essência da sociedade sertaneja, da sanguinidade, dos preconceitos de raça. Muitas imagens e preconceitos naturalistas aí aparecem, com a hereditariedade, transmitindo traços de caráter psicológicos e culturais.³⁶³

Sua obra é feita como uma vingança literária ou teatral contra aqueles que mataram seu pai e a memória da própria sociedade sertaneja de então. Uma obra que quer instituir uma memória contrária à história oficial dos vencedores, que sepultaram também, no esquecimento, os feitos de seu povo. Sua obra substitui a bala que covardemente não teve coragem de disparar contra os assassinos de sua "raça" e de seu "mundo". Obra feita para organizar a sua própria identidade despedaçada, para aplacar o seu remorso por ser um simples funcionário público, que já não tem mais o ímpeto guerreiro, e bravura, a coragem de encarar a morte, como seus antepassados. Obra que narra a tragédia da queda de uma família rica e poderosa, que foi arrastada para a miséria, a humilhação e o desprestígio, que faz com que o autor olhe para aqueles que têm vidas mesquinhas, tristes e sem sentido com benevolência, que olhe para os pobres e injustiçados com olhar de compreensão e solidariedade paternal, mas que não deixe de sentir orgulho de vir de cima, de "outro sangue"; de um sangue incomum, de uma raça superior, embora com sangue impuro, marcado pelo pecado e pelo crime.³⁶⁴

Por isso, sua obra quer ser expressão de seu sangue, de sua raça, de sua terra, o sertão, o Nordeste. Obra que lhe dê vida nova, que mais do que expressar saudade, lhe dê nova existência. Obra que materialize os sonhos de realeza das antigas famílias latifundiárias do Nordeste, que viviam presas a uma imagética feudal, sonho também daqueles que viviam presos a uma vida miserável e que tinham, no

(362) Ver SUASSUNA, Ariano - História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão, pp. 5 a 10; Romance d'A Pedra do Reino, pp. 3 a 6.

(363) Ver SUASSUNA, Ariano - História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão, pp. 59 a 64, 93 a 98 e 102 a 107.

(364) Idem, Ibidem, pp. 20 a 28 e 122 a 128; A Pena e a Lei; O Rico Avarento.

maravilhoso, no sagrado, a única possibilidade de evasão da rotina de injustiças e de tristezas. Sua arte quer ser uma síntese entre Alencar e Aluizio Azevêdo, ou seja, entre a denúncia da miséria, da injustiça, do sofrimento e da morte, como dilacerações e bocas-sem-saída e o sonho, o brilho de vidrilhos baratos, de reis com coroas de flandres, de cara pintada de alvaide. Arte que mostre a vida como um espetáculo teatral mambembe e o Nordeste como o picadeiro onde se apresentam os artistas pobres do sertão.³⁶⁵

A arte, para ele, deve tornar a loucura da vida suportável, como o sol queimando as lágrimas, neutralizando, na medida do possível, a fome, a degradação, o desespero, a insânia deste mundo. Arte em que o riso "é o cavalo, grosseiro e macho, que consegue reunir corajosamente as injustiças, as feiuras e os destroços da vida real para com eles empreender o galope do sonho e manter assim a chama da ... epopeia, da ... insurreição permanente, contra as feiuras e injustiças do real". A comédia, a farsa e o realismo mágico, elementos presentes na produção cultural popular, notadamente no cordel, são agenciados por Ariano para, ao mesmo tempo, denunciar a miséria do Nordeste, e repor a capacidade de rir, de sonhar, de imaginar uma sociedade ressacralizada. Um Nordeste construído com "partes cangaceiras e bandeiras de histórias nas serras, nas estradas e na caatinga; Nordeste com partes de galhofa e de estradência nos patios, cozinhas e veredas; com partes de amor e safadezas nos quartos e camarinhas" por um autor "quadrado", saudosista, tradicionalista, "quaderna".³⁶⁶

Sua arte seria "sertaneja e popular pelo espírito e não pela forma, já que o artista deve elevar o povo até ele e não se rebaixar até o povo", retrabalhando toda a tradição popular e ibérica das quais estas provinham, agenciando ainda elementos do teatro clássico grego e romano, para encontrar a "forma nordestina e brasileira de fazer teatro", distante do teatro intimista e psicológico burguês, mas que fosse a expressão da psicologia do "seu povo", do "gênio de sua raça", de um "pensamento régio, folhetinesco e romanceiro". Uma forma de expressão tradicional para expressar uma região vista como tradicional. O teatro moderno nada tinha a oferecer ao "mundo barroco" do sertão. Era no teatro ibérico e no cordel que se devia buscar a forma de expressar este Nordeste ingênuo, singelo, de personagens primários, nomes de linguagem rude e pitoresca, que satirizavam a sociedade moderna, que desconfiavam dos valores terrenos, que temiam as fraquezas da carne. Uma sociedade onde o riso e o ridículo eram um dos principais mecanismos de controle social, de moralização, de educação cristã. Sociedade onde o uso do bufo, do carnavalesco não existia apenas como inversão da ordem, mas, como momento de criação de uma certa ordem.³⁶⁷

Em Ariano, as palavras serão usadas em sua materialidade, como insignias das coisas, como talhadas na pedra em baixo relevo, desenhadas, gravadas. Sua obra busca decifrar o Nordeste usando "emblemas solares que colocados à sua frente poderia refletir seu

(365) Ver SUASSUNA, Ariano - Romance d'A Pedra do Reino, pp. 219 a 225; História do Rei Deqolado nas Castingas do Sertão, pp. 74 a 79; O Casamento Suspeitoso.

(366) Ver SUASSUNA, Ariano - O Auto da Compadecida; Uma Mulher Vestida de Sol; A Farsa da Boa Prequiza; O Castigo da Soberba; O Santo e a Porca; A Pena e a Lei.

(367) Ver SUASSUNA, Ariano - O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna; O Rico Avarento; A Pena e a Lei; O Auto da Compadecida; CAMPOS, Renato Carneiro de - Op. Cit.; MELO, Maria da Graça Rios de - Op. Cit.

passado significativo, seu presente detalhado e seu futuro possível". Uma obra que toma a linguagem como o lugar de instituição, de invenção do mundo. Linguagem que deve, em sua própria textura, ser capaz de expressar a realidade que apresenta; por isso escreve seus trabalhos com "o português pardo, leopardo, gar-ranchento e pedregoso da caatinga", tornando-a mais uma dimensão denotativa do regional.³⁶⁸

Ariano não vê a linguagem como o código neutro com que trabalham os realistas. Ele participa como um dos inventores do Nordeste como o espaço da saudade e da tradição, só que 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 aquela produção sociológica e literária anterior, bem como se junta à pintura regionalista e tradicionalista e a 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, "pele 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 o motivo de todos os seus males, atrasos, misérias e injustiças, e que sonha com a 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.

(368) N/a - Ariano Suassuna, *o Rei Degolado*, São Paulo, FSP, Folhetim, 19/jun/1977, p. 12.

CAPÍTULO III

TERRITÓRIOS DA REVOLTA

1) MONTAGENS DA POLÍTICA

A) *Os Espetáculos do Poder*

"No outro dia me despedi dos camaradas. O vento balançava os campos e pela primeira vez senti a beleza ambiente.

Olhei sem saudades para a casa-grande. O amor pela minha classe, pelos trabalhadores e operários, amor humano e grande, mataria o amor mesquinho pela filha do patrão. Eu pensava assim e com razão.

Na curva da estrada voltei-me. Honório acenava adeus com as mãos enormes. Na varanda da casa-grande o vento agitava os cabelos louros de Mária.

Eu partia para a luta de coração limpo e feliz."¹

A década de trinta marca a "descoberta" de Outro Nordeste. 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 olhar em frente, 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", em construir um novo tempo e não em restaurar o que se perdeu. Um espaço não harmônico, mas 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 assentado 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.

A década de trinta é marcada não apenas pela politização crescente do trabalho artístico, como também pela própria espetacularização da política, pela transformação do espaço urbano, da praça pública nas grandes cidades, em grandes palcos onde são encenados os espetáculos do poder: espetáculos cívicos que procuram se solidificar entre a crescente população urbana. População de desgarrados de todos os quadrantes, de despatriados, sem sentimento de pátria, de amor à nação e por extensão, de respeito ao Estado e às autoridades que o personificam. As multidões nas ruas e praças eram, ao

(1) ANADO, Jorge - *Cacau*, 47 ed., Rio de Janeiro, Record, 1987, p. 187.

mesmo tempo, um espetáculo que seduzia e que metia medo. O poder das massas, o seu comportamento, a sua psicologia passam a ser uma das preocupações centrais, não só de quem exerce o poder, como dos próprios saberes que lidam com este novo fenômeno. A sociologia, a antropologia, o serviço social, a medicina, a criminologia, a psicologia, a economia se debruçam sobre este novo objeto fascinante e perigoso que emerge no horizonte da sociedade brasileira.²

Para o controle e direção política deste novo sujeito histórico serão traçados inúmeros projetos: os mais conservadores, temendo este novo agente da política, tentam excluí-lo sistematicamente do espaço público; outros defendem a sua integração ao mundo da política através de mecanismos de controle autoritários e centralizadores; até aqueles que sonham usar esta nova força que surge na sociedade, no sentido de dirigi-la para a promoção de mudanças radicais na sociedade. Mas a grande questão que se coloca para todos os discursos é o que fazer com estas grandes aglomerações de pessoas, que crescem aceleradamente, deixando cada vez mais distante a antiga realidade urbana ou rural do país.

As antigas estratégias de dominação não mais se adequavam a uma sociedade onde não se lidava mais com pessoas ou indivíduos; mas, com grupos, classes, corporações, multidões. Os confrontos entre os vários projetos para a sociedade brasileira se acirraram com a vitória do movimento de trinta. Movimento para o qual confluíram todas as aspirações mudancistas no país, após o que, passam a disputar, no interior do Estado e da sociedade, a hegemonia no processo e o caminho a ser seguido pelo país. Estes choques terminam por desembocar na instalação de um Estado autoritário, que tentará, a partir do alto, superar os dilaceramentos que atravessavam a nação, bem como gestar uma política dirigida a estas massas urbanas, destinada à sua incorporação na vida política do país.

Será exatamente com o Estado Novo que o processo de transformação da política em grandes espetáculos de massa se torna estratégia oficial. Espetáculos feitos pelas massas e para as massas, mobilizando elementos da sensibilidade social, do inconsciente dos indivíduos, exarcebando as dimensões irracionais da política, tornando-a encenações emocionais. Os meios de comunicação, como o rádio e o cinema, tornam a relação política mediada por aparelhos, que permitem selecionar as ações, falas e imagens que devem ser mostradas ao público. A propaganda política se instala no lugar do contato direto entre políticos e população. Esse contato direto passa a ser programado, em aparições pontuais e espetaculares, mediadas por toda a imagética e discursividade criada pelos meios de comunicação. O líder político se afasta cada vez mais de uma relação pessoal com a população, para se tornar personas públicas, mitificadas e reificadas pelos veículos de comunicação de massa. A imagem e a voz do líder político tendem a se massificar e a se afastar de sua identidade enquanto indivíduo, para se aproximar da identidade das estrelas do mundo da arte. Uma identidade pública totalmente separada de uma identidade privada.³

(2) Sobre a estetização da política na sociedade moderna ver: BENJAMIN, Walter - Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea Guerra e Guerreiros, editada por Ernest Jünger. In: Magia e Técnica; Arte e Política (Obras Escolhidas vol. 1), São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 61 e seqs. Para a estetização da política no Brasil pós-trinta ver: LENHARD, Alcir - Sacralização da Política, Campinas, Papirus, 1986.

(3) Ver BENJAMIN, Walter - Op. Cit.

Estas cerimônias massivas de dispêndios desejantes vinham recriar, por instantes, a sensação de pertencimento a uma comunidade de interesses e aspirações, a sensação de comunhão para pessoas que se viam cada vez mais desgarradas, vindas de territorialidades tradicionais desfeitas, que buscavam exorcizar um estado intolerável de consciência aflita e esfacelada. Por instantes, as cerimônias políticas, a militância parecem refundar a solidariedade perdida entre homens cada vez mais individualizados, massificados, dessolidarizados. Seja nos grandes comícios oficiais, ou, nas manifestações de protesto das oposições, na militância, no movimento operário, nas passeatas em busca da construção de uma nova sociedade, estes homens buscam se reencontrar com um mundo onde tudo tenha sentido, onde a totalidade do mundo seja refundada, onde o homem volte a se encontrar consigo mesmo. Homem de perfil cada vez mais fugidio, diante do dilaceramento da sociabilidade moderna.⁴

Esta estetização da política virá acompanhada da própria politização da arte, da própria submissão da obra artística a paradigmas políticos os mais diversificados. A arte torna-se um veículo de inculcação de mensagens políticas. Ela vai ser, em grande medida, uma preocupação constante do Estado e de seus pensadores, que passam a gestar políticas de incentivo e de controle da produção cultural, trazendo para seu seio todos aqueles artistas e intelectuais que estivessem interessados em auxiliar nas políticas públicas de educação e cultura. O Estado pós-trinta procurará conciliar, no campo estético, as mesmas tendências que procurava conciliar no campo político, ou seja, tanto aquela produção tradicionalista, emanada dos intelectuais ligados aos grupos rurais em decadência, como a produção modernista mais ligada aos setores médios urbanos, bem como aos novos grupos burgueses que surgiam nas grandes cidades.⁵

Será um Estado preocupado, quase sempre, em conciliar formas modernas com conteúdos tradicionais. Ele apoiará principalmente aquela produção centrada nas questões do nacional e do popular, que possuísse menor radicalidade, que contribuisse para a gestação de uma linguagem e de uma imagem para o país, e, que não só rompesse com a antiga subserviência a padrões estéticos europeus, como também ajudasse a incorporar a linguagem e a imagem do "povo" à dizibilidade e à visibilidade nacional, acabando com a sua exclusão, mas o incluindo de forma a não questionar o próprio dispositivo de poder que sustentava este Estado.

O Estado Novo tenta dar ao poder público o papel de centro de elaboração de linguagens para "coordenar a realidade do país", para pensar sua realidade, para construir sua interpretação, tornando-se o centro de distribuição de sentido para sua realidade fragmentada e contraditória. Em meio às disputas que dilaceravam o país, embates ideológicos entre integralistas, comunistas, liberais, católicos, socialistas, anarquistas; embates regionais; embates no interior da classe dominante entre os setores tradicionais e os setores urbanos; embates entre classes, com a emergência do operariado urbano e das classes médias como novas classes reivindicantes, a ditadura estadonovista procurará, eliminando vozes, calando-as,

(4) Ver SEVCENKO, Nicolau - Orfeu Extático na Metrópole, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 151.

(5) Ver CASTRO, Silvio - Teoria e Política do Modernismo Brasileiro, Petrópolis, Vozes, 1979, pp. 122 e segs. e LENHARD, Alcir - Op. Cit.

censurando imagens, manifestações políticas e artísticas, estabelecer um "sentido geral" para o país; procurará dotar o Brasil de "uma voz" e de "uma imagem" que fossem capazes de consolidar, no seio das massas, quer fossem urbanas ou rurais, uma "consciência nacional" e um "amor à pátria" capazes de se sobrepujar a todos estes dilaceramentos.⁶

O Estado pós-trina trata, pois, de reelaborar as concepções de arte e educação, incorporando muitas das formulações modernistas, trazendo, para ocupar cargos importantes, intelectuais ligados a este movimento, os quais podem pôr em prática o projeto de hegemonia cultural a nível nacional, que sempre acalentaram. O Estado se legitima como moderno, como novo e, ao mesmo tempo, dá legitimidade a esta produção artística como "nacional e popular". A estética modernista é posta a serviço da própria espetacularização do poder, da monumentalização de suas manifestações. A arquitetura modernista, por exemplo, é chamada a construir os grandes espaços abertos onde se dão os encontros entre o "chefe da nação e o povo". Espaços de acordo com a orientação de dar, ao mesmo tempo, um caráter monumental e estético ao poder e afirmar a sua pretensa proximidade com o povo, que pode circular por estes espaços onde o poder se petrifica e se arquitecta. Os pintores são chamados a decorarem com motivos "brasileiros" os principais prédios públicos, numa operação que, ao mesmo tempo, garante dinheiro, prestígio e publicidade ao artista e à sua obra e legitima a sua pretendida destinação popular, bem como o próprio caráter nacional e popular do Estado.⁷

A arte e a literatura são chamadas, pois, a propagarem e incitarem a subjetivação dos mitos da nação e do povo, forças irracionais capazes de unificar esta sociedade de massas em constituição, dando um lugar fixo e determinado aos indivíduos no organismo nacional, tornando-os espectador e não agente no mundo da política, evitando que participe deste mundo onde o atrito e a pluralidade se instauram. O nacionalismo cultural será uma maneira de tentar acabar com a pluralidade de linguagens e de imagens na elaboração da ideia de nação, na maneira de ver e falar este espaço, instituindo uma linguagem única, que procure conciliar as diferentes falas em conflito, fundando a ideia da necessária unidade interna para enfrentar o ameaçador inimigo externo; o imperialismo, que a Segunda Guerra mundial tornava bem concreto.⁸

Por isso, as próprias questões do regionalismo em arte e em política são recolocados, principalmente, diante da reação dos setores tradicionalistas, referente não só à política modernizadora do Estado, voltada para os setores urbanos e para a industrialização, como também referente à estética modernista, encampada pela política oficial de cultura, obrigando a que também neste setor da vida nacional, o Estado se volte para a conciliação, solapando a própria modernidade que, oficialmente em seus discursos, se propunha implantar. A luta contra os regionalismos, no campo político, se faz acompanhar não só por uma tolerância com as

(6) Ver AMARAL, Azevêdo - A Elite Intelectual e o Caráter Evolutivo do Estado Autoritário, Rio de Janeiro, Revista Diretrizes nº 1, abr/1938, p. 50; SODRÉ, Nelson Werneck - Estudos Brasileiros, São Paulo, OESP, 2/jul/1941, p. 4, c. 1.

(7) Ver CASTRO, Silvio - Op. Cit.

(8) Ver CANCELLI, Elizabeth - Estratégia para o Flagelo, Campinas, UNICAMP, Dissertação de Mestrado em História Social do Trabalho, 1984.

manifestações regionalistas em arte, bem como por um incentivo ao aflorar destas manifestações como testemunhos autênticos da cultura nacional, como matérias de expressão para a gestação dessa forma de dizer e ver a nação, feita de diferenças e contrastes que se harmonizavam. A medida que reprime as manifestações regionalistas e procura elaborar um novo pacto entre as diversas forças regionais, de cima para baixo, o Estado pós-trinta, através de seus agentes culturais, busca incorporar ao texto e à imagem da nação, a diversidade de suas manifestações culturais regionais, num trabalho de centralização de sentidos e significados.⁹

O acelerar da urbanização, a expansão dos veículos de comunicação de massas, o crescente processo de unificação do mercado nacional e suas ligações mais estreitas com um novo centro econômico internacional, os Estados Unidos, colocam, na ordem do dia a discussão entre nacionalismo e cosmopolitismo na arte, e, nacionalismo e internacionalismo em política. Questões que já haviam sido colocadas com os modernistas na década anterior. A cultura brasileira passa a ser pensada como pertencente a uma cultura americana, superior em relação à cultura européia, ao mesmo tempo que a influência da cultura americana se acentua. No pós-Segunda Guerra, esta discussão, em torno do caráter americano de nossa cultura, em torno do cosmopolitismo despertará grande interesse. Oswald de Andrade, por exemplo, considera a dita americanização da cultura brasileira outra forma de desnacionalização, ou seja, como subordinação ao imperialismo cultural da América do Norte. Para pensadores considerados de esquerda, como Antônio Rangel Bandeira, a cultura nacional é pensada em oposição não só ao cosmopolitismo, como também à cultura de massas. A cultura nacional continua sendo vista como cultura tradicional, folclórica, popular, em que faz uma separação entre o elemento da cultura de massa e o que eles consideram elemento popular. Mesmo entre os modernistas há uma reação tradicionalista, por exemplo, ao cinema americano que, nas décadas de quarenta e cinquenta, dita modas, costumes, hábitos, e faz com que seja encarado como poro de desnacionalização cultural do país.¹⁰

A medida que a presença do capital americano se acentua no país, e ao passo que, durante a Segunda Guerra, se solidifica o discurso pan-americanista, os Estados Unidos surgem como o modelo a ser seguido. Modelo de ex-colônia européia que havia conseguido se emancipar, se desenvolver, não apenas política e economicamente, mas também do ponto de vista cultural. A sociedade americana surge como modelo de racionalidade econômica e política, como exemplo de nação burguesa, como modelo de uma cultura não só vitoriosa, mas libertadora. Esta visão só encontra oposição entre setores de esquerda e setores mais conservadores da sociedade, já que estes setores vêem aquela sociedade como muito "distante de nossa índole cordial e afetiva", como sociedade avessa à nossas tradições mais autênticas, ao nosso "caráter nacional", ao nosso ritmo de vida, à "nossa própria razão de existir". Estes setores mais tradicionalistas preferiam resgatar as tradições ibéricas, frente ao americanismo e se encontravam com setores da esquerda no desconforto com a sociedade

(9) Ver ANDRADE, Almir de - Aspectos da Cultura Brasileira, Rio, Schmidt Editor, 1939.

(10) Ver LEITE, Dante Moreira - O Caráter Nacional Brasileiro, 2 ed., São Paulo, Pioneira, 1969; ANDRADE, Oswald de - Carta a Monteiro Lobato. In: Ponta de Lança, São Paulo, Globo, 1991, p. 33; BANDEIRA, Antônio Rangel - A Poesia como Conquista da Razão, São Paulo, DESP, 9/nov/1947, p. 6, c. 4.

de massas e sua cultura fragmentada e midiática.¹¹

A discussão sobre nacionalismo e dependência cultural se acentua nas décadas posteriores à Guerra, e é travada com posições diferenciadas, claramente ligadas às divisões do espectro político e ideológico. Os setores ligados ao latifúndio e, principalmente, uma parcela da burguesia urbana são identificados, nos discursos da esquerda, como aliados da desnacionalização econômica e cultural, sendo outra parcela da burguesia e os "setores populares" identificados como defensores de nossa cultura contra o elemento estrangeiro descaracterizador. Como a cultura de massas está nitidamente ligada às cidades, a questão da relação entre campo e cidade também é posta em debate. Na década de quarenta, com o crescimento da transferência das populações do campo para as cidades, com as migrações em busca de emprego nos grandes pólos industriais que se desenvolviam, vários saberes, notadamente o sociológico, se debruçaram sobre a questão do caráter rural ou não de nossa cultura. É o momento em que emerge a discussão em torno dos conceitos de assimilação e aculturação, além de emergir a preocupação com a subordinação da cultura rural à urbana, já que aquela é vista por muitos como nossa cultura de raiz.¹²

Esta questão da assimilação cultural que havia sido posta em décadas anteriores, em relação aos imigrantes estrangeiros, alcançou seu auge durante a Segunda Guerra Mundial, quando a preocupação com as colônias estrangeiras, pertencentes aos países do eixo: japoneses, italianos e alemães, ganha contornos de verdadeira histeria, levando à adoção, inclusive, de medidas oficiais de "assimilação" contra os "quinta coluna". No pós-guerra, esta mesma preocupação se volta para os migrantes de origem rural e destes, os nordestinos são maioria, já que a assimilação de padrões culturais urbanos é vista com desconfiança, tanto por setores mais conservadores, como por setores de esquerda.¹³

A própria organização corporativa das classes patronais e operárias, empreendida, desde a década de trinta, é justificada pela necessidade de se "organizar a nação", entendendo-se por nação, a incorporação das diversas classes sociais ao mundo do trabalho ou da política. Classes estas subordinadas ao Estado que é o representante legal dos interesses nacionais, os quais são retirados de sua ligação com os "interesses particularistas, com os interesses regionais e classistas", que não levavam em conta os "verdadeiros interesses nacionais", que eram definidos pelo Estado e pelos setores que o hegemonizavam. Ou seja, a organização corporativa retoma a idéia da organização comunitária, procurando evitar os conflitos e as lutas entre as classes, que dilaceravam a nação. A própria generalização das relações capitalistas, a partir de uma ação indutora do Estado, era vista como uma etapa na construção da nação, na construção da sua integração econômica, social e política. A so-

(11) Ver ANDRADE, Oswald de - Aqui foi o Sol que venceu, São Paulo, OESP, 2/set/1943, p. 4, c. 7; AMARAL, Aracy de Abreu - Arte e Meio Artístico: entre a feijoadá e o x-burquer (1961-1981), São Paulo, Nobel, 1983, pp. 77 e segs; HOLANDA, Sérgio Buarque de - Cobra de Vidro, 2 ed., São Paulo, Perspectiva/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978, pp. 23 e 28; MILLIET, Sérgio - Testamento de uma Nova Geração, São Paulo, OESP, 4/jan/1942, p. 4, c. 1.

(12) Ver MILLIET, Sérgio - Testamento de uma Geração, São Paulo, OESP, 4/jan/1942, p. 4, c. 1.

(13) Ver MILLIET, Sérgio - Op. Cit., WILLENS, Emilio - A Possibilidade da Intervenção Educativa nas Culturas Sertanejas, São Paulo, OESP, 29/jan/1944, p. 4, c. 1.

cidade liberal burguesa é criticada por não ser capaz de implantar um espaço burguês, sem evitar o crescimento dos conflitos e o nível de desterritorialização dos grupos sociais, fato este que era a grande utopia dos setores identificados com as formulações corporativistas.¹⁴

O apoio do Estado pós-trinta à industrialização, nitidamente transferindo renda dos setores rurais para os setores urbanos, induzindo o crescimento industrial em algumas áreas do país, enquanto outras se tornam reservas de mão-de-obra, matérias-primas baratas e mercados consumidores, é também apresentado como uma etapa na construção da nação. Neste sentido, os grupos rurais mais conservadores e as áreas de menor desenvolvimento industrial, como o Nordeste, passam a ser vistos como empecilhos ao desenvolvimento do país e, portanto, à sua libertação como nação. O tema da industrialização passa a ser vinculado à questão da nacionalidade. Só os países que se industrializaram teriam "chegado a constituir formações sociogênicas perfeitamente estruturadas". O tema da industrialização consegue frequentar os discursos dos mais diferentes matizes ideológicos, como um pré-requisito indispensável à independência do país.¹⁵

A medida que a industrialização passa a ser vista como a via libertadora do país, as áreas agrícolas passam a ser tomadas como entraves a esta libertação. O tema do latifúndio e da reforma agrária ensaia, então, seus primeiros passos. A visão dualista do processo histórico, da sociedade e da economia brasileira ganha corpo. É como se o campo tivesse em relação à cidade e o Nordeste, em relação Sul, uma capacidade diferencial de criar respostas adequadas ao desenvolvimento. É como se fosse o espaço em si e não suas relações sociais que provocassem processos de desenvolvimento desiguais, além da própria desigualdade, no jogo de poder a nível nacional. O planejamento emergirá como a grande resposta técnica e racional para desentruar o desenvolvimento do Nordeste, visto como um problema, agora, não apenas natural, mas econômico, negligenciando-se os fatores políticos e principalmente culturais.¹⁶

O tema das disparidades regionais também emerge, neste momento. Estas disparidades são apresentadas como um processo de diferenciação, a partir de uma pretensa igualdade anterior. É como se a partir de um dado momento, o Nordeste tivesse passado a se diferenciar das demais regiões do país, quando, na verdade, nunca houve esta igualdade. O fim das disparidades regionais é também pensado como um dos caminhos indispensáveis à construção da nação, à volta da unidade anterior perdida. O discurso da anulação das disparidades sustenta o dispositivo de poder que só as aprofunda. O discurso da supressão das disparidades regionais é agenciado por diferentes sujeitos regionais com objetivos também diferenciados, que só servem, na verdade, para reproduzir estas relações diferenciais de poder.

Na década de cinquenta, de acordo com este tema das dispari-

(14) Ver N/a - O Ministro do Trabalho e as Conquistas Sociais no Brasil, São Paulo, OESP, 4/nov/1936, p. 1, c. 5; MILLIET, Sérgio - Raízes do Brasil, São Paulo, OESP, 10/nov/1936, p. 8, c. 8.

(15) Ver MILLIET, Sérgio - Raízes do Brasil, São Paulo, OESP, 10/nov/1936, p. 8, c. 8; SODRÉ, Nelson Werneck - Desenvolvimento Industrial Brasileiro, São Paulo, OESP, 10/ago/1941, p. 4, c. 1.

(16) Ver LEWIN, Helena - A Temática do "Mundo Rural" nos Planos Brasileiros de Desenvolvimento Econômico, São Paulo, Revista Debate e Crítica nº 4, 1980, pp. 83 a 105.

dades regionais, não é mais a seca que é o problema do Nordeste, é o próprio Nordeste que se torna um problema. Isto demonstra como a maquinaria imagético-discursiva, que inventou o Nordeste, conseguiu elaborar uma região-problema, capaz de ser agenciada, nas mais diferentes conjunturas, e capaz de ser sempre uma poderosa arma política. No entanto, esta região-problema é deslocada do campo da política, do poder, para o campo da técnica e da economia. É o planejamento regional que surge como a grande panacéia, capaz de restabelecer o equilíbrio entre as regiões, já que os desequilíbrios não são interpretados politicamente, mas são interpretados, meramente, como produto de um desenvolvimento precário das relações capitalistas neste espaço. Já em 1940, é realizada a Conferência Geo-Econômica do Nordeste, que vai instituí-lo como uma região econômica específica, com problemas sociais específicos. O recorte Nordeste passa a ser legitimado para fins de intervenção econômica e de planejamento. Essa Conferência é o primeiro passo para o que, na década seguinte, se materializará no Grupo de Trabalho para o Nordeste, na Operação Nordeste e, finalmente, na SUDENE, quando o discurso do planejamento consegue se institucionalizar e encampar inclusive o tradicional discurso da seca.¹⁷

Esta busca da racionalidade e do planejamento, no campo econômico, fazia parte do próprio espetáculo de contradições do Estado no Brasil, que se sustentava desde o Estado Novo, no incitamento à irracionalidade no campo da política e no uso de mecanismos tradicionais de reprodução das relações de dominação. Um Estado que se torna ponta de lança das transformações econômicas e da modernização do país, ao mesmo tempo que se assenta num pacto de forças e numas relações de poder nitidamente comprometidas com o anti-moderno. O chamado populismo é fruto das próprias contradições da sociedade brasileira, onde relações tradicionais de poder, assentadas sobre a relação pessoal, sobre o mando direto, conviviam com a mobilização popular nas grandes cidades. O clientelismo tradicional, o apadrinhamento, convivem com a montagem de um Estado burocratizado e tecnocrático, onde a planificação pública tinha que conviver com os interesses particularistas.¹⁸

A incorporação ao mundo da política das novas classes sociais urbanas exigia o uso de uma política espetacular, que não funcionava, no meio rural, local onde as populações eram submetidas a relações sociais em que o mandonismo privado ainda se fazia presente. O Estado pós-trinta se assenta nessa dubiedade de procedimentos políticos, em que o "voto de cabresto", no meio rural, convive com as mobilizações de massa, no setor urbano. Esta aliança entre setores conservadores e aqueles surgidos no meio urbano, pode ser atestada, pela coalizão partidária que praticamente venceu todas as eleições após a redemocratização do país. Nesta aliança, o PSD, representando os setores rurais, e o PTB, representando os setores urbanos, notadamente aqueles ligados ao movimento operário corporativo. O trabalhismo foi inventado na década de trinta, exatamente para permitir a incorporação tutelada da classe operária ao espaço político.¹⁹

(17) Ver N/a - Nordeste Traçou Rumos em Garanhuns, São Paulo, Visão, 29/mai/1959, p. 37; N/a - 1ª Conferência Geo-Econômica do Nordeste, São Paulo, DESP, 2/fev/1941, p. 10, c. 2.

(18) Ver LEWIN, Helena - Op. Cit., pp. 87 e segs.

(19) Ver GOMES, Ângela Maria Castro - A Invenção do Trabalhismo, São Paulo, Vértice; Rio, IUPERJ, 1988.

No populismo, o Estado busca legitimação na imagem do popular; seus espetáculos, sua estetização visam construir a imagem de um Estado cujo líder ou chefe fala diretamente ao povo, ou seja, o representa, sem intermediação institucional. Os veículos de comunicação e suas aparições espetaculares, cuidadosamente planejadas, reforçam a idéia da existência de um protetor do povo, no aparelho de Estado. Há alguém que está acima do próprio jogo da política, que se sustenta num diálogo direto com o povo, que o defende contra as conspirações de seus inimigos e da nação, a qual também é encarnada neste chefe e neste povo mítico. Por sua vez, este "povo" busca cidadania, não como conquista de espaços contra este poder de Estado, não como construção de uma sociedade civil organizada autonomamente, mas a busca, através do reconhecimento oficial, através de sua incorporação a instituições estatais, que serviriam de canais diretos de informação ao "chefe" do que estaria acontecendo com "seu povo", num verdadeiro jogo de mimetismo, em que Estado, povo, nação, governo, dominação se confundem.²⁰

Neste Estado-espetáculo-populista, o artista, o intelectual, quase sempre serão convocados a fazer o papel de intermediários entre as "aspirações do povo" e o governante que encarna o Estado. As relações estreitas, entre Vargas e o meio artístico, tornam claro o próprio fascínio mútuo, entre arte e poder, entre arte e política, neste momento no Brasil. Tínhamos políticos que aspiravam ao estrelato como artistas e tínhamos artistas que viam no acesso direto ao Estado, ao chefe de Estado, uma forma de legitimação, um testemunho de prestígio. Estar próximo do Estado, do chefe de Estado, era estar próximo da própria nação e do povo, por eles pretensamente representados. O dispositivo das nacionalidades e a formação nacional-popular revelam, neste momento, a sua face mais insidiosa, em que a dominação e a submissão viram arte. Presos à mesma lógica, às mesmas condições de possibilidade, os opositores do regime também tomarão o espetáculo e a arte como um momento da política, submetendo-a à lógica da racionalidade dos paradigmas ideológicos e em resposta aos espetáculos do poder, o que se propõe é o poder dos espetáculos.

B) O Poder dos Espetáculos

Na Europa, os manifestos futurista, dadaísta e surrealista já haviam, desde a primeira e segunda décadas deste século, relacionado arte, ação e propaganda. Tanto Marinetti, como Picabia e Breton já haviam condenado a arte pela arte, e haviam reivindicado para o artista o lugar de vanguarda, nas transformações que estavam ocorrendo no mundo. No Brasil, o modernismo se caracterizará, inicialmente, muito mais por uma atitude iconoclasta, por uma atitude de destruição dos códigos de sensibilidade já cristalizados do que por uma atitude construtiva. Isto só ocorrerá basicamente, a partir do final da década de vinte, e, principalmente, entre os anos de 1930 e 1945, no momento em que suas preocupações estéticas são incorporadas pelo novo regime e a estética modernista se cruza com os vários projetos de transformação da realidade brasileira, não só no aspecto

(20) Ver WISNIK, José Miguel - Estado, Arte e Política em Villa-Lobos, Vargas e Glauber, São Paulo, FSP, Folhetim, 20/jun/1982, p. 6, t. 8.

cultural, como nos demais aspectos. É o momento em que a imagem e o texto modernista adquirem uma ênfase realista e privilegiam temáticas que retratam não só o nacional, como também o popular. As transformações profundas por que passam o país e o mundo, o sentimento generalizado de desterritorialização, trazido pelo avanço da sociabilidade moderna, colocavam para os artistas a tarefa de reordenar a realidade, de usar a arte para transformá-la, para superar o mal-estar, trazido pela sociedade burguesa. O próprio avanço do internacionalismo entre as esquerdas e a vitória da Revolução Russa fazem com que a estética modernista se cruze com os enunciados da política "revolucionária", transformando a ação social num imperativo, não apenas estético, mas, mas num imperativo ético, para os artistas.²¹

O ceticismo anatóliano dos intelectuais do início do século dá lugar ao imperativo de se fazer uma arte engajada, que tivesse um fim social. Critica-se a arte burguesa por considerá-la uma degeneração individualista, que gira em torno do umbigo do indivíduo e por considerá-la alienada das questões sociais que a cercava. A preocupação modernista em dotar o país de uma identidade cultural alia-se à ênfase dada ao elemento da cultura popular como o único capaz de fornecer matérias de expressão para a produção desta arte nacional. Embora, só durante o Estado Novo, a formação discursiva nacional-popular embase uma política cultural dirigida inclusive pelo Estado, para onde e de onde partem os discursos e a produção de inúmeros intelectuais, esta política já se gestava desde a década de vinte. O projeto de se construir uma cultura nacional e popular ganha novos contornos neste momento, pois a cultura popular não é apenas a incorporação do elemento cultural emanado do povo, mas é também a produção de uma cultura que atinja as diferentes camadas sociais, produzindo assim uma pretensa unidade cultural, que sedimentasse o sentimento nacional, ao mesmo tempo que promovesse a unidade social e a legitimação do poder.²²

A cultura e a arte nacional-popular estariam encarregadas de produzir uma unidade que destruísse as diferenças culturais e impedisse a identificação dos indivíduos com a sua classe, sua raça, sua etnia e sua região. A cultura do outro é sempre reduzida à expressão da cultura nacional. O que cada cultura singular tem a dizer e mostrar é substituído por um único falar e um único olhar: o nacional. As diferenças culturais perdem o fundamento e passam a ser vistas apenas, nas suas expressões exteriores, como práticas de uma cultura nacional. Todas as diferenças são suprimidas e mantidas em suspenso no nacional. A identidade cultural transforma a multiplicidade dos desejos, das diversas culturas, bem como as demandas de poder que estas veiculam, num único desejo e em torno de um único poder: o desejo de participar do sentimento nacional e a demanda de participar do poder nacional.²³

Essa ligação entre o nacional e o popular pode ser vista, já nos trabalhos de Mário de Andrade. Para ele, construir a nação requeria o resgate da tradição cultural que, no caso de um país

(21) Ver SEVCENKO, Nicolau - Op. Cit., p. 226; ZILIO, Carlo; LAFETÁ, José Luis e LEITE, Lígia Chiappini Moraes - Artes Plásticas e Literatura. In: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira, São Paulo, Brasiliense, 1982.

(22) Ver AMADO, Jorge - O País do Carnaval, 25 ed., São Paulo, Martins, 1970; WISNIK, José Miguel e SQUEFF, Enio - Música. In: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira, São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 9 e segs.

(23) WISNIK, José Miguel e SQUEFF, Enio - Op. Cit., pp. 9 e segs.

colonial como o nosso, que não possuía uma tradição clássica, estava nas manifestações populares, vistas como resistências ao processo de colonização, principalmente, aquelas advindas das duas raças subordinadas pelo processo histórico do país: a raça indígena e a negra. A vanguarda modernista, que se pensava a frente de seu tempo, que pretendia falar e ver o seu tempo como se este já se constituísse em passado, como se o artista já estivesse postado no futuro, recusará um diálogo "estreito e ameno" com a tradição, mas lidará com esta tradição numa atitude de paródia, de ironia ou de tradução para o presente, numa postura crítica que a agencia inventivamente. Assim a própria leitura política que esta tradição passa a sofrer, dessacralizando-a, colocando-a não só como elemento para a produção de uma cultura que incorporasse as novidades formais e técnicas disponíveis, que fosse uma negação do academicismo, mas como elemento que alimentasse a perspectiva de um futuro político diferente para a nação.²⁴

Esta postura modernista será encampada pelo Estado pós-trinta, principalmente, a partir do Estado Novo, quando a cultura torna-se "questão oficial e pública", investindo-se na montagem de uma "intelligentzia" para o Estado e na cooptação de intelectuais e artistas "disponíveis" para a tarefa de organizar a produção, a difusão e a conservação do trabalho intelectual e artístico, bem como a elaboração do "discurso do Estado", como discurso da nação. Estes interferirão e gestarão inúmeras políticas públicas, no campo da educação, da saúde, do trabalho e da economia. Diferentemente do período anterior, estes intelectuais ligar-se-ão mais diretamente à própria burocracia de Estado, tornando-se mais solidários com os grupos de pressão que atuam no seu interior, do que com os interesses oligárquicos e regionais aos quais se ligavam. Estes intelectuais tornam-se assim "mais nacionais" e menos presos a demandas provincianas; tornam-se mais preocupados com "a solução dos problemas nacionais", de "seu povo", ou com a "cultura e a arte nacional", embora suas ligações regionais ainda provoquem diferenças de interesses, enfoques e opiniões. Eles se definem como porta-vozes e intérpretes dos interesses nacionais, consolidando a idéia de "uma identidade cultural nacional" voltada para o povo.²⁵

Com a redemocratização do país, em meados da década de quarenta, a idéia da cultura nacional-popular irá se transferir, em grande medida, para os setores de classe média ligados ao discurso das esquerdas. 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, bem como a outros movimentos culturais no teatro, no cinema, na poesia, na literatura e na música que deverão continuar o trabalho de produção cultural em torno da questão do nacional e do popular. Uma questão que, ao se cruzar com o discurso marxista, passa a conviver e a ser pensada, a partir do tema da revolução. Uma idéia de revolução que, embora partisse do internacionalismo marxista, era enclausurada nas fronteiras da nação

(24) Ver FIGNATARI, Décio - Cultura Brasileira Pós-Nacionalista, São Paulo, FSP, Folhetim, 17/fev/1985, p. 7, c. 9; YUDICE, George - O Pós-Moderno em Debate, Rio de Janeiro, CNPq, Revista Ciência Hoje, vol. 11/nº 62, mar/1990, pp. 40 e segs.

(25) Ver MICELI, Sérgio - Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945), São Paulo, Difel, 1979.

e que não se fundamentava na luta entre classes, mas numa pretensa luta entre um espaço nacional a ser defendido e o imperialismo que o ameaçava de dissolução. Submetida ao dispositivo das nacionalidades, a esquerda não consegue pensar a revolução sem a nação, mas ao contrário, ela a pensa como um mecanismo de defesa, de libertação desta nação. Um processo revolucionário que reagia, na verdade, à revolução nas territorialidades e espacialidades tradicionais pela internacionalização dos fluxos do capital e da cultura de massas. Uma revolução não para produzir o novo, mas para preservar uma tradição, uma cultura nacional e popular contra a descaracterização cosmopolita. Por estranhos caminhos os "revolucionários" se encontravam com os "tradicionalistas".

O discurso nacional-popular em seu registro marxista, que ensaia seus primeiros passos, na década de trinta e, que chega a sofisticadas elaborações, na década de cinquenta, é um mapa de velhos territórios esvaziados de sentido. É uma unidade transcendental, criada para se proteger contra as desterritorializações empreendidas pela sociedade moderna. A busca incessante do homem por uma identidade perdida, em algum momento da história, a busca hegeliana pelo encontro com o Absoluto, nascem da angústia genuína decorrente dos dilaceramentos da modernidade. O discurso passa a substituir a vivência deste processo histórico concreto de perda das identidades, pela construção de toda uma mitologia, que alimenta suas vidas de militantes. O mito da revolução, do povo, do operário, do poder, do comunismo, do capitalismo, da burguesia, do partido, passa a dar sentido às vidas profundamente insatisfeitas com a realidade presente.²⁶

O discurso nacional-popular é um discurso histórico-salvacionista, crente de que o futuro, o amanhã trarão a felicidade que se perdeu no presente. Ele, em vez de sonhar com a volta de um passado idílico, sonha com a construção de um novo tempo, cujo portador mítico é o "povo". Este povo e, principalmente, os seus representantes eram os enunciadores da boa nova. Os intelectuais e artistas tinham como tarefa conscientizarem o povo, ao mesmo tempo que expressavam os traços mais característicos deste, em suas obras. A cultura passa a ser vista como um verdadeiro agente histórico, capaz de levar à ação transformadora. A cultura teria a tarefa revolucionária de restabelecer este encontro da nação com o povo, de fazer nação e povo se fundirem, dando lugar a uma escatologia, a uma esperança populista no amanhã, que produzisse vidas suspensas no futuro. A cultura torna-se um meio de resistência política, vista muito mais como uma obrigação moral e ética, do que como uma atitude racional.²⁷

O discurso nacional-popular retomará toda a discussão modernista em torno da relação entre cultura popular e cultura erudita, mais particularmente, neste caso, discutirá a relação entre a cultura popular e uma cultura "revolucionária". Neste discurso, a arte popular continua sendo marcada por uma identidade negativa, uma identidade definida pelo vazio, pela falta de uma arte que, para ser reconhecida, precisava ser pensada, organizada, classificada com

(26) Ver ROLNIK, Suely - Cartografia Sentimental, São Paulo, Estação Liberdade, 1989, pp. 148 a 160.

(27) Ver ROLNIK, Suely - Op. Cit., pp. 148 a 160; GUARNIERI, Gianfrancesco - O Teatro como Expressão da Realidade Nacional, São Paulo, Brasiliense nº 25, set/out de 1959, p. 121; VASCONCELOS, Gilberto - Música Popular: De Olho na Fresta, Rio, Graal, 1977, pp. 85 a 91.

os conceitos produzidos pela arte "cultu". Os elementos e objetos de arte popular são quase sempre arrancados de seu contexto e transformados em bibelôs da nacionalidade, em artefato bizarro que fala da pureza do sentimento popular. A arte popular não é encarada como um trabalho sobre as informações diversas que lhe são externas, nem como um trabalho sobre os elementos críticos da própria cultura dominante, porém ela é pensada como simples imitação mal feita do elemento culto, ou, como um produto autenticamente popular, repetitivo e sacralizado. Ela não é vista como um diálogo, como um trabalho de criação, mas, é tomada como raiz de um processo que vai dar na produção culta, que é apenas ponto de partida para a criação, o primitivismo, a pureza, a autenticidade, a ingenuidade, a alienação. O caráter crítico dessa cultura só se estabeleceria pela intervenção do agente externo.²⁸

Esta cultura popular aparece como repositório do legítimo "espírito do povo", embora seja incapaz de se tornar uma "cultura orgânica", presa que está ao fragmento e ao localismo. Faltaria ao elemento folclórico esta capacidade de totalização, cabendo ao intelectual "nacionalista e popular" recuperá-lo como um momento de singularização da nação, um momento de resistência ao colonialismo. Nela se podem encontrar elementos que expressem os interesses políticos e econômicos das massas, que podem se tornar indutores da própria libertação deste povo da sua alienação à cultura burguesa e estrangeira. O elemento folclórico assim como o regional seriam apenas fases para se chegar ao nacional, para superar a fase de imitação estrangeira. Ele é visto apenas como fonte de pesquisa, para que o saber erudito possa encontrar formas tradicionais, formas nacionais para expressar as mensagens de "interesse nacional" e popular. A cultura popular seria despossuída de um sentido interno, de um significado próprio, estes seriam atribuídos a partir do erudito e do nacional.²⁹

O discurso nacional-popular vai tendendo, pois, a reelaborar a própria noção de cultura popular, introduzindo a necessidade de que esta, para expressar os interesses do povo, fosse dotada de uma visão "revolucionária" em relação à condição deste povo e da sociedade nacional como um todo. Cultura popular torna-se sinônimo de "cultura não alienada", manifestações estéticas voltadas para a discussão da questão do poder e da política. Na verdade esta chamada "cultura popular" é cada vez mais a cultura das classes médias, insatisfeitas com a sua pouca participação no mundo da política no país. O crescimento numérico deste setor social, notadamente, a partir do crescimento do setor ligado às profissões liberais nas grandes cidades, ligado ao setor de serviços, torna esta classe não apenas uma das principais consumidoras de artefatos e manifestações culturais no país, mas também uma das principais participantes deste movimento cultural, onde o popular e o povo parecem, cada vez mais, ser compostos dos estratos médios e burgueses.³⁰

(28) Ver NEVES, Luis Felipe Baeta - Uma Caçada no Zoo: Notas de campo sobre a história e o conceito de arte popular, São Paulo, OESP, s/d, (Suplemento Cultural), s/p.

(29) Ver ANDRADE, Mário de - O Banquete, São Paulo, FSP, Folhetim, 10/abr/1977, p. 2; CALDEIRA FILHO, João - Mário de Andrade e o Conceito de Música Brasileira, São Paulo, OESP, 21/jun/1945, p. 4, t. 8.

(30) Ver SODRÉ, Nelson Werneck - Quem é o Povo no Brasil?, Rio, Cadernos do Povo Brasileiro nº 2, Civilização Brasileira, 1967; JOHNSON, Randal - Macunaima: do modernismo na literatura ao Cinema Novo, São Paulo, T. A. Queiroz, 1982, pp. 62 e seqs.

Este discurso, vai inclusive procurar definir o conceito de povo. Conceito que, embora guarde ressonâncias das formulações em torno da luta de classes do marxismo, vai transformá-la numa luta entre povo e burguesia, cujo ponto de segmentação era exatamente a questão nacional. Pertenciam ao povo todas as camadas, grupos e classes sociais empenhados na tarefa de superar o subdesenvolvimento nacional e a dependência externa. Compreendia o povo: o campesinato, o semi-proletariado e o proletariado, a pequena burguesia e partes da alta e média burguesia que "tinham seus interesses confundidos com os interesses nacionais". Como o povo encarna a nação, ele é todo grupo "nacionalista", independente de sua posição de classes. O conceito de povo passa a ocupar, nos discursos das esquerdas brasileiras o mesmo lugar que o proletariado ocupava no discurso marxista. O povo se torna a força motriz do processo histórico nacional. A revolução social seria obra de todas aquelas forças que reivindicavam a independência nacional. Baseada, em grande parte, nos processos de libertação nacional empreendidos pelas ex-colônias européias no pós-guerra, esta idéia de povo escamoteia a questão da divisão de classes, das várias segmentações que atravessam a população do país, para pensá-la como um bloco homogêneo, que, por sua vez, se opõe a outro bloco homogêneo: o dos inimigos da nação, dos agentes do imperialismo, das forças reacionárias e dependentes.³¹

O povo era apenas segmentado entre uma vanguarda, responsável por dirigi-lo, por educá-lo, por organizá-lo, por definir os caminhos a seguir e a massa popular alienada, desorganizada, carente de educação, de direção, de liderança e de consciência. O povo era uma força em potencial, que precisava ser despertada pelo fermento da mensagem política, que detinha esta vanguarda, detentora do saber revolucionário. Cabia a esta vanguarda, em grande medida, substituir a direção tradicional do povo entregue aos políticos não comprometidos com a libertação popular e nacional. Estes intelectuais oscilam entre uma postura neo-romântica, que mitifica o povo como o sujeito da nação, e uma postura neo-ilustrada, em que se toma o povo como objeto de um trabalho pedagógico. Só os intelectuais podiam apanhar a essência das relações sociais, explicá-las. Só estes não tinham o fio do pensamento partido, podiam tecer a verdadeira realidade, pôr as coisas em seus devidos lugares.³²

Estes intelectuais de classe média, torturados por uma nítida má consciência, praticamente pedem desculpas, a todo instante, por não serem operários. Elaboram o conceito de povo, em substituição ao conceito marxista de classe operária, como forma de se colocarem entre as forças revolucionárias da sociedade. Uma força muitas vezes supletiva, que substituiu o próprio povo real, em quem acreditavam muito pouco, e viam com certa angústia, com certo desprezo. O intelectual se propõe a emprestar sua fala para quem não sabe falar, seus olhos para quem não sabe ou não pode ver, sua cabeça para quem não sabe ou não quer pensar. Em busca da verdade do povo e neste, a verdade da nação, este pensamento de esquerda, muitas vezes, é levado ao desespero de encontrar um rosto dilacerado e diferente daquele que tanto sonhou, seja para a nação, seja para

(31) Ver SCHELLING, Vivian - A Presença do Povo na Cultura Brasileira, Campinas, Ed. da UNICAMP, 1990, pp. 221 e segs; SODRÉ, Nelson Werneck - Quem é o Povo no Brasil?, pp. 19 e segs.

(32) Ver SODRÉ, Nelson Werneck - Quem é o Povo no Brasil?, pp. 19 e segs; WISNIK, José Miguel - Estado, Arte e Política em Villa-Lobos, Vargas e Glauber, São Paulo, Folhetim, 20/jun/1982, pp. 6 a 8.

o povo. Esse encontro sempre adiado com a essência da nação, ameaçada permanentemente por forças externas e internas, fundamenta um discurso defensivo da esquerda e desta classe média, preocupada com seu próprio destino, diante das mudanças que se anunciam no país.³³

O intelectual universal, que antes falava em nome da humanidade, vai dando lugar a outra forma de legitimação e elaboração de identidade: o intelectual que fala em nome de uma classe, de uma posição ideológica, a favor ou contra a burguesia e sua dominação. Surge o intelectual engajado, militante, partidário. A nova divisão do trabalho intelectual passa a se dar entre intelectuais engajados e intelectuais especializados. Assume importância para a definição do papel do intelectual na sociedade, a discussão de projetos contraditórios para a nação, para o Estado, para reformular a sociedade e a cultura. O desenvolvimento econômico e a modernização, requerem, por um lado, a formação de especialistas, de uma tecnocracia voltada para a aplicação das metas, traçadas pelo planejamento. Por outro lado, a necessidade de se transformar a sociedade, requer o desenvolvimento das ciências sociais, notadamente a sociologia, que se torna, na década de quarenta, um saber autônomo e dividido entre uma corrente preocupada em dotar o discurso sociológico brasileiro de um padrão internacional, corrente esta encabeçada por Florestan Fernandes, e um grupo preocupado em elaborar "uma sociologia nacional", que se afastasse das demandas políticas e ideológicas mais imediatas, ou seja, um saber "neutro", capaz de emitir diagnósticos de nossa sociedade, para a posterior ação transformadora; entre estes grupos se destacam os vários sociólogos ligados ao ISEB, especialmente Guerreiro Ramos.³⁴

O ISEB torna-se, na década de cinquenta, o principal centro de elaboração de discursos dos mais variados matizes ideológicos, destinados à interpretação da nação e à elaboração de projetos para o seu futuro. Os isebianos remodelam o conceito de cultura, vendo esta não apenas como objetivação do espírito humano, mas, como um vir-a-ser, vista como ação consciente, como construção. A cultura seria uma dimensão de intervenção e transformação da realidade econômica e social. A questão da alienação está no centro das análises isebianas, assim como a questão da autenticidade ou da dependência cultural. As referências teóricas de que lançam mão vão desde Hegel, passando pelo jovem Marx, por Sartre e Galandier, chegando, inclusive, a elementos do pensamento católico.³⁵

A preocupação com a superação do estágio colonial da cultura surge ligada à idéia de uma revolução nacionalista, ou de um processo de reformas estruturais, capazes de gerar as condições necessárias para a superação da alienação cultural. Só a tomada de "consciência nacional", o conhecimento de nós mesmos, permitiriam romper com a "falsa cultura" que nos mantinha alienados. Era preciso elaborar um saber nacional voltado para a recuperação de nossa autenticidade. A identidade nacional não era mais o encontro com um pedaço de nós, perdido no passado, mas era uma tarefa do presente, era uma cons-

(33)Veja, por exemplo, o autor-ego Sérgio Moura de Jorge Amado em São Jorge dos Ilhéus, 5 ed., São Paulo, Martins, 1954; KNISPEN, Gerson - A Busca da Expressão Popular nas Artes Plásticas Brasileiras, São Paulo, Revista Brasileira nº 43, set/out de 1942, p. 105; ROLNIK, Suely - Op. Cit., pp. 173 a 176.

(34) Ver VENTURA, Roberto - Estilo Tropical, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, pp. 47 a 52; TOLEDO, Caio Navarro de - ISEB: Fábrica de Ideologias, São Paulo, Atica, 1977.

(35) TOLEDO, Caio Navarro de - Op. Cit.

trução do presente. A verdade nacional não estava na recuperação de uma identidade perdida, mas, estava no encontro com a realidade. O que se pleiteia é uma mudança na direção do olhar. O colonizado, como alguém que se vê com os olhos do colonizador, deve ser capaz de romper com esta imagem que o torna um ser impotente, incapaz de saber próprio, ser emasculado, incapaz de dar sentido ao seu próprio real. A ação transformadora não é a busca do reconhecimento pelo outro, mas é a busca do conhecimento de si. É a ação histórica como desalienação, deixando de ser o outro, para ser ele mesmo, descobrindo sua essência diferenciadora, sua identidade, sua semelhança interna e sua diferença externa.³⁶

Conhecer a totalidade da nação, retirá-la de sua mutilação imposta pela alienação do colonizador, implicava o desenvolvimento não apenas econômico e político, mas o desenvolvimento de uma cultura que permitisse esse encontro da nação consigo mesma. O povo brasileiro que, segundo os isebianos, ia se constituindo com a industrialização e a urbanização, não possuía ainda expressão política, era marginalizado pelo exercício oligárquico do poder. Assim como o povo, a nação também não possuía ainda um desenvolvimento pleno, pela falta de um projeto nacional, capaz de superar seu subdesenvolvimento e sua dependência. O discurso desenvolvimentista isebiano empolgara, inclusive, amplos setores da esquerda, que vão assumir este papel de projetar o futuro da nação, que o discurso isebiano reclamava.³⁷

Em suas análises, os isebianos continuam a estratégia de operar por oposições duais que caracterizam a formação discursiva nacional-popular. A dicotomia entre o rural e o urbano, o atrasado e o moderno, fará com que estas análises tomem as elites urbanas como os agentes da transformação da sociedade brasileira, em oposição aos setores rurais, tidos como defensores de um saber tradicional e alienado e como defensores das relações sociais arcaicas, fechando os olhos para a umbilical ligação em que estes setores se encontram no Brasil. A cultura popular é tomada como o repositório de uma memória coletiva nacional que devia ser recuperada pelo trabalho da vanguarda cultural, construindo uma cultura popular, não pelo fato de advir do povo, mas pelo fato de "ideologicamente ser para ele destinada". A cultura popular deixa de ser o lugar da tradição, para ser o lugar da revolução, da cultura elaborada e dirigida "pelos intelectuais que se fazem povo". As tradições culturais regionais deviam ser lidas, a partir deste novo imperativo: o da conscientização política, da descoberta da verdade e da essência nacionais, para transformá-las. Os elementos regionais fariam parte desta autenticidade cultural que precisava ser resgatada. Eles poderiam fornecer formas de expressão que tornassem mais fácil para o intelectual "popular" se comunicar com o povo e conseguir passar sua mensagem.³⁸

Partindo da concepção totalizante, organicista e identitária presente nas formulações hegelianas e marxistas, os isebianos propõem a criação de uma cultura popular homogênea, que se dirigisse em um único sentido, pois era a única forma desta permitir embasar uma ação política, já que por ser uma cultura de bricolagem e

(36) JAGUARIBE, Hélio - O Nacionalismo na Atualidade Brasileira, Rio de Janeiro, ISEB, 1956.

(37) CAMPOS, Roberto - Cultura e Desenvolvimento. In: Introdução aos Problemas do Brasil, Rio, ISEB, 1956.

(38) SODRÉ, Nelson Werneck - Raízes Históricas do Nacionalismo no Brasil, Rio de Janeiro, ISEB, 1956.

fragmentada, obstacularizaria qualquer ação consciente. Tanto a cultura popular deveria superar seu caráter alienado e de reflexo da cultura dominante, como a cultura nacional em relação a cultura internacional. A palavra de ordem era recuperar a autenticidade cultural e a promoção do desenvolvimento nacional e para isso o intelectual popular devia se colocar contra as forças que obstaculizavam este processo: o imperialismo e seus aliados internos, notadamente o latifúndio exportador. Tendo nitidamente o esquema da revolução burguesa como ponto de partida, pensa-se, como imprescindível para a transformação radical da sociedade brasileira, a superação dos chamados restos feudais, contra o qual estariam interessados todos os setores progressistas da sociedade brasileira, incluindo os setores urbanos e tornando o Sul, a área interessada na mudança do país, e as áreas rurais, como o Nordeste, um obstáculo a ser superado.³⁹

É exatamente no Nordeste que, na mesma década, condizente com a postura neo-ilustrada em relação ao povo de parte da elite intelectual, que busca submetê-lo a um trabalho pedagógico, vão surgir os Movimentos de Cultura Popular, inicialmente em Pernambuco, através do educador Paulo Freire e de outros intelectuais ligados à Igreja católica. Este movimento é depois incorporado, inclusive, por governos de vários Estados nordestinos, entre eles o de Miguel Arraes, em Pernambuco. Em seu discurso de posse, ele deixa claro como este movimento partia de uma visão diferenciada do próprio Nordeste. Não mais aquele Nordeste tradicionalista que, segundo ele, "glorificava a miséria, fazendo o culto falso da tradição, nascido de intelectuais a quem interessava sobretudo a manutenção do status quo". E continuava: "Para eles a tradição é o povo nas senzalas e eles nas casas-grandes. Ninguém venera mais as tradições que nosso povo, mas as legítimas tradições de Pernambuco e do Nordeste".⁴⁰

Esses movimentos buscavam criar, no seio do povo, lideranças capazes de vir a inverter a secular marginalização política e social dos dominados na região. Mas, embora eles se oponham à visão tradicionalista que inventou o Nordeste, retomam este recorte espacial e o tentam legitimar por outros caminhos, por uma nova tradição que não seria a da casa-grande e da senzala, mas a tradição do trabalho, da luta contra o invasor estrangeiro; a luta pela liberdade; a revolta contra a dominação; a tradição da violência em defesa da justiça. Era preciso, no entanto, dotar esse revoltado instintivo, que era o nordestino, de aparelhamento intelectual, que lhe permitisse tomar consciência dos verdadeiros caminhos a ser seguidos. Estes movimentos de cultura popular vão participar intensamente da mobilização política crescente nesta região, contribuindo, para que ela fosse vista como um espaço-problema no país. Espaço visto como duplamente subordinado: externa e internamente, palco de um intenso trabalho cultural, visto como o único caminho libertador para ele e sua gente. Como ocorreu com as esquerdas a nível nacional em relação à nação, as esquerdas nordestinas não conseguiram romper com a região, com esta poderosa maquinaria imagético-discursiva, ficando enclausurada, em grande medida, aos pressupostos, imagens e enunciados que a inventaram.⁴¹

(39) Ver SODRÉ, Nelson Werneck - Quem é o Povo no Brasil?, p. 37; TOLEDO, Caio Navarro de - Op. Cit.

(40) Ver FREIRE, Paulo - Pedagogia do Oprimido, São Paulo, Paz e Terra, 1981; SCHELLING, Vivian - Op. Cit., p. 271.

(41) Ver PAIVA, Vanilda - Paulo Freire e o Nacionalismo Desenvolvimentista, Rio, Civilização Brasileira, 1980.

O Nordeste é visto como a área mais nacional do país, mas, onde a população possui a consciência mais ingênua e a alienação é mais acentuada. O Sul, o desenvolvimento industrial, a urbanização são incorporados como modelos e saídas para o "problema do Nordeste". A educação desta população se dirigia no sentido de adquirir uma "consciência crítica", redimensionar sua capacidade dialógica e lógica, transformando a cultura popular numa mudança global nos modos de vida e num tipo de prática de transformação do ser e do mundo, de conscientização, pela qual os sujeitos poderiam atingir um conhecimento da história, como produto das forças coletivas, e poderiam se tornar sujeitos de sua própria história.⁴²

A questão da cultura popular e sua relação com a questão da nação e da revolução orientam também a criação dos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Autores como Carlos Estevam e Ferreira Gullar serão os intelectuais responsáveis pela elaboração das orientações teóricas que embasam a atuação cultural destes Centros. Estes radicalizam ainda mais a separação feita pelo discurso isebiano e pelas práticas dos MCPs entre o conceito de cultura popular e o conceito de cultura popular revolucionária, além da adoção de uma terceira noção de cultura: a cultura do povo. Esta cultura e arte do povo seriam produto das comunidades economicamente atrasadas e floresceriam no meio rural ou em áreas urbanas, cujos hábitos ainda não haveriam sido modificados pela industrialização. Nesta cultura, artistas e público não se diferenciavam e sua elaboração artística era primária, não indo além da simples ordenação dos dados mais patentes da consciência popular atrasada.⁴³

Já a arte popular se diferenciaria da arte do povo, por ser voltada ao público dos centros urbanos desenvolvidos e ser praticada por artistas especializados e separados de seu público. A industrialização e a cidade aparecem, neste discurso, como um dado decisivo, no sentido de elevação do nível cultural da população. Mas, tanto a arte do povo como a arte popular ofereciam apenas lazer, passatempo, ornamento, uma ocupação "inconsequente", enfim, sem enfrentarem os problemas fundamentais da existência, que, como se pode perceber, os ideólogos do CPC não só sabiam quais eram, como pretendiam enfrentá-los com a "arte popular revolucionária".⁴⁴

A cultura é pensada como um produto superestrutural da forma como se encontra organizada a vida econômica da sociedade, em cada momento histórico, embora possuísse uma autonomia relativa. A cultura reproduziria a dominação de uma dada classe social e para isto revogaria os valores máximos do espírito, pois não haveria conciliação entre tais interesses e a "verdade, o bem, a beleza, o humanismo e todo o complexo conjunto de valores e procedimentos que formam a totalidade concreta e prática da cultura". Esse marxismo metafísico faz então a denúncia da cultura como o campo onde a minoria dominante reproduz a sua dominação às custas da mistificação dos fatos, da falsificação, elaborando teorias gratuitas, "ocultando a verdadeira essência da vida", se abstendo assim "dos imperativos

(42) Ver SCHELLING, Vivian - Op. Cit., pp. 271 e segs.

(43) Ver GULLAR, Ferreira - A Cultura Posta em Questão, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965; BERLINK, Manoel Tosta - CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE, Campinas, Papirus, 1982, pp. 43 e segs.

(44) Ver BERLINK, Manoel Tosta - Op. Cit., p. 43; ESTEVAM, Carlos - A Questão da Cultura Popular, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963.

superiores da crítica". Por isso, a classe dominante só seria capaz de falsa cultura, porque esta nasce de uma falsa consciência, da não apreensão do fenómeno económico como o essencial da cultura, ficando na observação da superfície dos fatos, tomando as coisas como entidades fixas e, a história é vista com marcos rígidos.⁴⁵

Após desqualificar a cultura do povo, a cultura popular e a cultura dominante, surgem, pois, como representativos da "verdadeira cultura", da "cultura desalienada", da cultura de vanguarda, o próprio autor do discurso e seus companheiros de ideologia e instituição. Essa cultura desalienada seria aquela, capaz de superar a visão fragmentada do real, e ascender a uma "visão totalizante", a uma compreensão da totalidade, da "situação vital da sociedade". Esta vanguarda pregava, no entanto, que a desalienação completa da cultura só se daria com a "supressão das condições objetivas, materiais, que faziam da cultura alienada um poder dominante na sociedade". A cultura seria, pois, um campo privilegiado para a luta revolucionária, pois somente aí se poderia acelerar o processo de transformação. Para esta vanguarda, a cultura nacional surgiria da generalização dos princípios culturais que pregavam. A cultura desalienada poderia se tornar popular, ser impressa no povo e se tornar nacional, superando todas as diferenças entre povo e vanguarda. Após fazerem um diagnóstico da cultura, que leva em conta as divisões de classe, este discurso abandona tal perspectiva, em nome da construção de uma cultura que superasse não só a divisão entre povo e vanguarda, mas também entre as classes, unificando-as no interesse da nação.⁴⁶

A arte é pensada pelos intelectuais dos CPCs como uma representação realista da vida e de suas contradições; como uma captação pela razão e pela sensibilidade do quadro fiel das estruturas e dos fatos sociais. Toda a produção social, inclusive a cultural deveriam ser submetida a essa leitura, reduzidas a este sentido revolucionário, sob pena de serem desqualificadas. As lógicas próprias das manifestações culturais são submetidas a uma única lógica: a das formulações racionalizantes, de fundo humanista e marxista. O artista revolucionário seria aquele capaz de ler e ver de forma distanciada, mas, posicionando-se de um dado lado, o lado do povo, tudo o que ocorria na sociedade. As coisas deveriam ser obrigadas a revelar sua essência, apresentando-se como verdadeiramente elas são. Toda a polissemia de sentido devia ser abolida, em nome do estabelecimento do verdadeiro e único sentido. Estes artistas seriam portadores da luz que iluminaria o "verdadeiro real" e a linguagem única, capaz de falar a realidade do mundo.⁴⁷

Esta cultura devia remeter, pois, a sentidos e significados universais; a linguagens e visões universais, que só sua subordinação aos ditames da "consciência política" poderia produzir. A cultura popular seria aquela destinada a elevar o nível de consciência das massas, unificando os interesses imediatos do povo em interesses gerais. A vanguarda revolucionária seria aquela capaz de produzir tal generalização ao se apropriar da forma popular, mas também seria capaz de dotar-lhe de um novo conteúdo: o "conteúdo revolucionário", condizente com os "verdadeiros interesses do povo",

(45) Ver BERLINK, Manoel Tosta - Op. Cit., pp. 45, 47, 49 e 50; GULLAR, Ferreira - Op. Cit.

(46) Idem, Ibidem, pp. 53 e seqs.

(47) Idem, Ibidem, pp. 67 e seqs; ESTEVAM, Carlos - Op. Cit.

que se esta vanguarda parecia saber qual era, e que o povo parecia sempre ainda precisar de ajuda para descobrir. Ao artista, pois, se caberiam duas opções: ou se engajava neste processo de transformação e produzia obras verdadeiramente culturais, ou se abstinha deste processo e se estiolava numa produção alienada e falsa, tornando-se incapaz de dirigir o processo de mudanças, perdendo a oportunidade de escolhas. So existiam duas posições: ou a favor ou contra a revolução. A neutralidade era um logro.⁴⁸

Era a relativa autonomia da cultura frente à infra-estrutura que permitia a produção artística se antecipar ao futuro e produzir uma arte revolucionária antes da revolução, auxiliando as próprias mudanças infra-estruturais indispensáveis para que aquela acontecesse. Esta cultura, no entanto, teria que participar de um plano de transformação, inspirado numa visão de conjunto da realidade, sob pena de se perder numa revolta dispersiva e inconsequente. Era esta relativa autonomia da cultura que explicava, também, o fato do artista, mesmo não sendo da classe revolucionária, dela poder participar, indo contra os interesses da própria classe a que pertencia. Os intelectuais, desde que se mantivessem fiéis a princípios ideológicos claros, teriam condições de "cumprir o seu dever". O artista deveria se policiar na defesa dos interesses da revolução, que se torna uma entidade quase com vida própria. O artista revolucionário era aquele que sempre destacava, em suas obras, os momentos de luta do povo por sua libertação e revelava a alma do povo.⁴⁹

Se a arte erudita permitia uma elaboração formal mais plena, o artista engajado, como teria que se comunicar com o povo, deveria se ater às formas populares menos elaboradas. O que importava era a qualidade superior do conteúdo, que iria superar em muito a validade da primeira. Ou seja, se o campo da linguagem se apresentava sem fronteiras para o artista erudito, para o artista revolucionário, esse campo se via submetido às questões do porquê da arte e para quem. O artista engajado deveria sobrepor a comunicação à expressão. Como seria uma produção cultural, voltada para um dado sujeito social, seriam os "limites" deste sujeito que deveriam orientar as preocupações formais deste artista engajado. Além de que, nem todas as representações do real seriam válidas. Elas deveriam se submeter à questão da função social, de sua eficácia transformadora. O artista popular revolucionário seria menos que o criador de linguagem e mais que o alguém que fala com a linguagem de outros, com a linguagem do povo e que a usa para expressar uma visão da realidade que este povo não possui.⁵⁰

Ferreira Gullar, por exemplo, rompe com os concretistas e funda o movimento neoconcretista, principalmente, por divergir da importância que este grupo dava ao trabalho com a linguagem, ou seja, a ênfase formal sobre a ênfase conteudista, cobrada pelo poeta neoconcretista. Para Gullar, o caráter nacional e a preocupação política eram condições prévias para o aparecimento da obra de arte. A obra é que superaria dialeticamente o seu caráter particular, para atingir a universalidade. Embora, Gullar como os concretistas, não acreditem na existência de uma cultura nacional pura, ele defende que esta cultura deve refletir a realidade do país, não sendo como

(48) Ver BERLINK, Manoel Tosta - Op. Cit., pp. 67 e segs.

(49) Idem, Ibidem, pp. 72 e segs.

(50) Idem, Ibidem, pp. 81 e segs.

ele julgava, a obra daqueles mero experimentalismo apoliticista, desligado da realidade da nação. Os concretistas são vistos como expressão de uma cultura burguesa alienada, distante do "país real", que não contribuem para a singularização nacional dos processos culturais que emanam do exterior. Para os neoconcretistas, o que devolveria o caráter universal a cultura brasileira seria exatamente a revolução, no momento em que todas as segmentações da humanidade fossem abolidas. Enquanto isto não ocorria, a defesa da cultura nacional era uma estratégia política decisiva para a construção de nosso caminho de transformação da realidade.⁵¹

Na cultura, pois, estaria localizado o poder de transformação da realidade, de criação das "condições objetivas e subjetivas" para que a transformação radical da sociedade acontecesse. O encontro do pensamento marxista com as elaborações estéticas modernistas abriu o caminho para não só pensar a política como estética, como arte, mas para pensar a estética e a arte como um momento decisivo da política.

2) ROTEIROS DA REVOLUÇÃO

A) *A Inversão do Nordeste*

O Nordeste vai ter sua imagem e texto inventados pelos tradicionalistas virada do avesso, invertida, por toda uma produção artística e literária, que vai desde o romance, a poesia até a música e o cinema. O Nordeste do passado, da memória, do fausto da casa-grande, da nostalgia dos escravos, da mata verde, do massapê pegajoso, dá lugar ao outro Nordeste: o Nordeste da miséria, do presente, da história de decadência e crise, da denúncia da injustiça e da servidão, do sertão seco, da terra gretada, rangindo sob os pés, da caatinga agressiva e nua. Um Nordeste nascido do empenho em dizer e tornar visível a miséria, a miséria completa, nojenta, esmolambada, sem nenhuma espécie de amparo. Espaço que fede a lama, a pus, a cacacha, a urina de retirantes, homens semi-nus, vivendo ne imundície. Um espaço sem lirismo e sem saudade. Um espaço construído para incitar a revolta e anunciar a revolução como a única esperança para a inversão da situação destes homens e deste espaço. O Nordeste, de espaço da saudade torna-se o território da revolta.⁵²

Se a sociologia freyreana havia sido responsável, em grande parte, pela visibilidade e dizibilidade tradicionalista do Nordeste, a influência do pensamento marxista, quer por sua difusão nos meios acadêmicos, inclusive no discurso sociológico, quer através de intelectuais e militantes ligados ao Partido Comunista, ou apenas dele simpatizantes, vai ser decisiva para a emergência desta nova forma de ver e dizer o Nordeste, seja artisticamente, seja politicamente. O paradigma marxista, que começa a surgir não só como uma

(51) Ver GULLAR, Ferreira - A Superação da Particularidade, São Paulo, FSP, Folhetim, 17/fev/1965, p. 3, c. 5.

(52) Ver RAMOS, Graciliano - O Romance de Jorge Amado. In: Linhas Tortas, 11 ed., Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1984, pp. 92 a 96.

teoria e um método de interpretação da realidade do país, mas surge, como um caminho a ser seguido politicamente, após a vitória da Revolução Russa, vai influenciar também no campo das artes e da cultura, porque, daquele país, chegam as ressonâncias do realismo socialista, como a estética oficializada.⁵³

A imagem e o texto do Nordeste passam a ser elaborados a partir de uma estratégia que visava denunciar a miséria de suas camadas populares, as injustiças sociais a que estavam submetidas e, ao mesmo tempo, resgatar as práticas e discursos de revolta popular ocorridos neste espaço. Estes territórios populares da revolta são tomados como prenúncio da transformação revolucionária inexorável, a que, mais dia menos dia, este espaço estaria sujeito. As terríveis imagens do presente servem de ponto de partida para a construção de uma miragem futura, de uma espacialidade imaginária que estaria no amanhã, de um espaço da utopia. Diante da intensa desterritorialização trazida pela Primeira Guerra, pelo avanço das relações capitalistas, pela emergência de uma nova sociabilidade e de uma nova sensibilidade em relação ao espaço, o tema da revolução havia assumido, desde a década de vinte, o sentido de um momento de reordenação da realidade, de reterritorialização, de retotalização de um mundo em fragmentos. O pensamento marxista surge, entre outros, como um projeto de reordenação total da realidade, de refundação da história, de recomeço do tempo. Um pensamento preocupado em restabelecer certezas e verdades, profundamente, abaladas pela modernidade. A crise do pensamento liberal e naturalista, seja de matriz positivista ou social-darwinista, leva o pensamento marxista a emergência no país, como um pensamento que, fazendo parte da mesma episteme daqueles, aparece como nova saída para reordenar a realidade.

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 o futuro, de construí-lo, a partir do presente, de fazê-lo viver no presente. A reterritorialização revolucionária é uma forma de tentar construir um novo território no futuro, que viesse a substituir o desconforto com a sociedade do presente. Os intelectuais de esquerda, ao tematizarem 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 sonharem 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 que viveu, a partir dos anos vinte, é uma geração que vive suspensa entre duas sociabilidades, que acredita numa transformação eminente do mundo, seja em que direção for. É um momento de intenso sentimento de mudança e da necessidade de se antecipar a elas, tentando dirigi-las num determinado sentido. A angústia, em prever um sentido único para a história, deixa claro o próprio medo que o seu aceleração provoca.

O apelo messiânico do marxismo, o chamamento ao "sacerdócio e ao dogma" que este implicava, vão satisfazer uma geração, notadamente de classe média, em que a insegurança era a tônica. Um saber que oferece certezas, que se apóia no mito da ciência e do progresso

(53) Ver, por exemplo, a presença de enunciados marxistas em: AMADO, Jorge - Jubiabá, 48 ed., Rio de Janeiro, Record, 1987, pp. 297 e segs.

técnico: o mito da necessidade histórica, das leis que regem o social; o mito que funciona no sentido de apaziguar as angústias de pessoas para quem o mundo parecia ter perdido o sentido. Aquelas pessoas, como os filhos dos grandes latifundiários nordestinos que se viram jogados numa classe média ainda instável e sem maior influência na vida política do país, quando não se agarram a um passado morto, buscam um futuro que lhes garanta um melhor lugar. E, a revolução aparece como um dos caminhos possíveis. Este messianismo de esquerda nasce da aspiração de reencontrar a identidade perdida. Era a busca da totalidade em sua forma mitológica do êxtase. Era a recomposição plena do conteúdo das coisas; o encontro do homem consigo mesmo; o fim, pois, da representação e da mediação; o ordenamento de tudo. Era, finalmente, o conflito que se auto-destruía; o dilaceramento que voltava à unidade.⁵⁴

A explosão das diferenças, trazida pela modernidade, incomodava. Buscava-se, no futuro revolucionado, a semelhança absoluta, o restabelecimento da plena identidade. Por isso, no discurso político desta esquerda marxista, a democracia burguesa será denunciada como uma farsa, porque só se admite a existência da democracia entre iguais, na elaboração do consenso, e não, como a convivência das diferenças. Ela seria a submissão da sociedade a uma única racionalidade e a uma única cultura. A dialética hegeliana, presente nos fundamentos do marxismo, consagra exatamente o predomínio do todo sobre as partes, ou seja, a totalidade suprime a representação para instaurar imediatamente a identidade de tudo. Existe, neste pensamento, uma enorme desconfiança em relação ao mundo da representação, e, em relação à própria linguagem, busca-se, continuamente suprimir a polifonia de vozes, pela palavra única da verdade. Teme-se o mundo das palavras e busca-se encontrar sob ele um mundo concreto, real, que prescindia do discurso. O marxismo se arvora a ser o último dos discursos. A ser aquele que instauraria de vez o encontro entre as palavras e as coisas, entre a representação e o referente, entre o significante e o significado, destruindo as rachaduras estabelecidas entre eles pela modernidade.⁵⁵

O pensamento marxista também parte do pressuposto da existência de uma multiplicidade de olhares no social, que serão suprimidos, posteriormente, pela síntese dialética da revolução. Para o marxismo, a teoria revolucionária, encarnada pelo proletariado, era o único foco de luz capaz de trazer à tona a verdade das coisas e sua essência. Só o proletariado, homem e mercadoria, possibilitaria o conhecimento da totalidade social e do sentido do processo histórico pela vivência e superação da alienação. O Partido, por sua vez, era a realização prática da consciência plena, adequada à classe operária, emissora de um olhar e de um discurso sem lacunas. Ele efetiva a união entre teoria e prática; realiza a mediação entre o homem e a história; resolve, pois, a relação do homem com o mundo, tornando-o transparente, totalmente atravessável.

(54) Sobre a visão messiânica do marxismo ver: ANDRADE, Oswald de - A Crise da Filosofia Messiânica. In: A Utopia Antropofágica, São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pp. 101 e segs; PEIXOTO, Nelson Brissac - A Sedução da Barbárie, São Paulo, Brasiliense, 1982, pp. 28 a 36.

(55) Ver LIPOVETSKY, Gilles - O Império do Efêmero, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp. 265 e segs; CASTORIADIS, Cornelius - A Instituição Imaginária da Sociedade, Rio, Paz e Terra, 1982, pp. 19 a 88. Sobre a desconfiança do pensamento marxista em relação a palavra ver: AMADO, Jorge - São Jorge dos Ilhéus, p. 203.

pelo olhar, fazendo-o voltar a ser imagem do homem.⁵⁶

O marxismo será introduzido no Brasil através da produção discursiva de militantes, ligados ao movimento operário, e, posteriormente, através de intelectuais ligados ao Partido Comunista. O agenciamento do pensamento marxista por setores intelectuais, ligados a Universidade, dá-se tão tardiamente quanto a criação desta. Embora tenha ele, já na década de trinta, inspirado alguns trabalhos, seja no campo da sociologia, seja no campo da história, só na década de quarenta, o marxismo passa a fazer parte sistematicamente do pensamento acadêmico e a produzir seus frutos. Em 1948, Georges Gurvitch ministra, na Universidade de São Paulo, um dos primeiros cursos sobre o marxismo na Universidade brasileira. É o momento em que esta instituição passa, inclusive, a discutir, mais de perto, os problemas da nossa sociedade.⁵⁷

Tanto no discurso dos militantes de esquerda, como no saber acadêmico gestado posteriormente, os enunciados e conceitos marxistas surgem, atravessados por enunciados e conceitos vindos do pensamento positivista e evolucionista. Isso revela, na maioria dos casos, o desconhecimento do marxismo em suas fontes clássicas, bem como diz do próprio caminho seguido por este pensamento no país, que empolgará intelectuais e militantes quase sempre com passagens pelo naturalismo ou pelo anarquismo. Para exemplificar a forma como o pensamento marxista é agenciado no país, basta tomar contato com um texto de Nelson Werneck Sodré, escrito na década de quarenta. Sodré era um intelectual de enorme influência junto às elaborações do Partido Comunista. Era autor de "Formação Histórica do Brasil", obra que se tornou clássica e foi uma das primeiras tentativas de aplicação do materialismo histórico na interpretação da sociedade brasileira. Ex-militar, cujo pensamento apresenta, uma nítida leitura positivista do marxismo, como se pode constatar por suas palavras: "o sociólogo estaria encarregado de estabelecer as linhas mestras da evolução humana, quem marca as suas etapas, quem assinala os momentos críticos e quem sabe, com o poder de sua análise, estabelecer as diferenciações necessárias, as correlações imprescindíveis, as ligações absolutas que fazem da história dos fatos, como da história social, como do processo de desenvolvimento de qualquer atividade humana, no tempo e no espaço, um todo indivisível, coerente, em perpétuo devenir, em constantes deslocamentos, sempre sob novos aspectos, mas sempre sob razões imperativas, que o passado explica e fatores de toda ordem esclarecem".⁵⁸

Foi, no entanto, Caio Prado Júnior, intelectual ligado ao Partido Comunista e ainda desligado da Universidade, que, já na década de trinta, publica "Evolução Política do Brasil", primeira tentativa de leitura marxista de nossa história. Em 1942, ao publicar "Formação do Brasil Contemporâneo", Prado tenta dar a contribuição do pensamento marxista para a interpretação do Brasil, que a formação discursiva nacional-popular colocara como uma necessidade intelectual e que já havia proporcionado o surgimento de outras obras clássicas. A preocupação com uma interpretação do Brasil que levasse em conta o fator econômico como determinante, coadunava-se

(56) Ver CASTORIADIS, Cornelius - Op. Cit., pp. 54 e seqs.

(57) Ver MALRAUX, André - O Homem e a Cultura Artística, São Paulo, OESP, 20/jun/1945, p. 11, c. 2; ANDRADE, Oswaldo de - Uma Geração que se Exprime, São Paulo, OESP, 29/jun/1943, p. 4, c. 7.

(58) Ver SODRÉ, Nelson Werneck - Formação da Sociologia Brasileira, São Paulo, OESP, 15/jun/1941, p. 4, c. 5.

com o próprio momento vivido pelo país, em que a transformação da estrutura econômica aparecia como um imperativo. Momento em que não só se procura sistematizar, no país, os estudos sociais, como os estudos econômicos. Momento em que se abandonam definitivamente os determinismos naturalistas, de raça e meio e declinam as interpretações de fundo cultural ou moral e religioso. Após a fundação, em 1937, da Sociedade Etnográfica e da Sociedade de Sociologia brasileiras, surge, no final deste mesmo ano, a Sociedade Brasileira de Estudos Econômicos, preocupada em discutir as transformações econômicas do país.⁵⁹

É interessante notar que o pensamento marxista surge como um novo paradigma para as nossas ciências sociais, quando na Europa já se anuncia a crise de todos os paradigmas advindos do século dezoito. George Gurvitch, em artigo publicado no jornal O Estado de São Paulo, logo após o final da Segunda Guerra, fala da falência das principais teses dos clássicos da sociologia: "o estado positivo não havia sucedido aos estados metafísico e teológico como predisse Comte, o regime industrial não fez triunfar a liberdade, tendo se revelado falha a lei da integração pela diferenciação de Spengler; em nenhum lugar a sociedade de classes foi substituída pela sociedade sem classes, e a luta de classes longe de reduzir-se se aprofunda cada vez mais na sociedade capitalista em oposição ao que pensou Marx, a solidariedade mecânica, ou por identidade, de modo algum substituiu-se pela solidariedade orgânica ou por diferenciação, como previa Durkheim". Gurvitch também anuncia o seu método tipológico como a grande novidade no estudo da Sociologia, que na verdade nada mais é do que um agenciamento, para o campo das ciências sociais, dos pressupostos do saber biotipológico. A construção de tipos sociais, de formas de sociabilidade e de sociedade, participara da mesma estratégia que presidia aquele saber; o saber que fornecia subsídios aos mecanismos de controle da sociedade.⁶⁰

É ainda na década de quarenta, que inicia a publicação de trabalhos, aquele que viria a se tornar um dos maiores nomes da Sociologia brasileira, criando uma verdadeira escola de pensadores nesta área; trata-se de Florestan Fernandes que, através de seus estudos sobre o folclore e sobre o negro, tenta dotar a sociologia do país de um nível e aparato teórico de caráter internacional. É ele o maior crítico do grupo de estudiosos que se reúnem em torno do ISEB, na década seguinte, e que pretendem, como Guerreiro Ramos, construir uma "sociologia nacional", uma vez que, segundo eles, a industrialização e a urbanização proporcionavam à nação brasileira e ao seu povo condições de, realmente, começarem a existir, já que se daria a integração ao mercado e à cidadania dos grupos marginais, inclusive, os de ascendência negra, assim como a cultura nacional dos grupos de cultura ainda folclórica.⁶¹

(59) Ver SODRÉ, Nelson Werneck - Formação Histórica do Brasil, São Paulo, OESP, 31/dez/1942, p. 4, c. 2; PRADO JR, Caio - Formação do Brasil Contemporâneo, 17 ed., São Paulo, Brasiliense, 1981; PICCAROLO, A. - Interpretações Econômicas da História do Brasil, São Paulo, OESP, 11/fev/1942, p. 4, c. 4; N/a - Uma Sociedade Etnográfica, São Paulo, OESP, 10/abr/1943, p. 7, c. 6; Sociedade de Sociologia de São Paulo, São Paulo, OESP, 12/ago/1937, p. 5, c. 7; N/a - Fundação da Sociedade Brasileira de Estudos Econômicos, São Paulo, OESP, 27/out/1937, p. 1, c. 6.

(60) Ver GURVITCH, Georges - A Crise da Sociologia Contemporânea, São Paulo, OESP, 2/abr/1949, p. 5, c. 8; A Atual Vocação da Sociologia, São Paulo, OESP, 23/ago/1947, p. 4, c. 3.

(61) Ver WEFFORT, Francisco - Problema Nacional no Brasil, São Paulo, Revista Anhembi, Ano X, nº 119, vol. II, out/1960, p. 350.

é também, a partir da influência do pensamento marxista nos estudos sociológicos do país, que surgirão duas obras clássicas sobre o Nordeste e que terão enorme influência na inversão da imagem e do discurso sobre a região, até então assentado sobre o discurso freyreano. Embora, apoiado em um enorme ecletismo teórico, o trabalho de Djacir Menezes, "O Outro Nordeste", publicado em 1937, exercera decisiva influência sobre a descoberta do Nordeste do sertão, do Nordeste da fome, da miséria, não só como tema sociológico, mas como tema artístico. Uma obra preocupada em denunciar não só a diferença crescente entre Nordeste e Sul, como a própria diferença interna ao espaço do Nordeste, chamando atenção para o fato de que o Nordeste não era apenas a região dos engenhos e da mata, mas também teria existido, e com igual importância, a "civilização do couro", a sociedade pecuarista do sertão, abandonada, esquecida e necessitada de uma intervenção decisiva dos poderes públicos, no sentido de superar sua inferioridade. Outro clássico, que descobre o Nordeste como a região da fome, é o trabalho do geógrafo e sociólogo Josué de Castro, "Geografia da Fome", já publicada na década seguinte.⁶²

Também no Brasil, o pensamento marxista será submetido ao dispositivo das nacionalidades. Um pensamento internacionalista que termina por ser enredado, nas demandas nacionalistas do final do século XIX e início deste século. Este dispositivo tornou possível a emergência, da formação discursiva nacional-popular, na qual o marxismo se manifesta como mais uma forma de se pensar a questão da nação e da integração e organização de seu povo. Operando por oposições binárias e espaciais, o nacionalismo provocará um desvirtuamento do próprio pensamento marxista, ao sobrepor o conflito espacial ao de classes. Pensando a diferença como externa, a identidade como pressuposto ontológico, estes dois discursos encontrar-se-ão, ao serem incapazes de pensar a diferença como internalizada, como constitutiva de objetos e sujeitos históricos. O marxismo vai, ao se cruzar com a questão da nação, pensá-la como tendo o operariado ou o povo como fundamento de sua identidade e, em algumas formulações, como o próprio poder, entendido como o Estado.⁶³

Este nacionalismo de esquerda, que já dera seus primeiros passos com os trabalhos de Manoel Bonfim, no final da década de vinte, via a pátria e suas tradições como as únicas realidades concretas e nelas as mudanças sociais deviam acontecer, visto que se solidarizar com a humanidade era apenas se solidarizar com uma abstração, que tende a substituir a luta de classes pela luta entre a nação e o imperialismo, entre o arcaico e o moderno, entre o desenvolvido e o atrasado, entre o rural e o urbano. Substituindo, na maioria das vezes, o próprio conceito de proletariado pelo de povo. Conceito vago em que podiam se alinhar, dependendo de cada momento histórico, as forças mais dispare, participantes das alianças mais estranhas. Amplos setores da intelectualidade de esquerda, ao considerarem o Estado como o centro do poder, como o ponto, a partir do qual, pode ser realizada a transformação total da realidade.

(62) Ver MENEZES, Djacir - O Outro Nordeste, 2 ed., Rio, Civilização Brasileira, 1972; CASTRO, Josué de - Geografia da Fome, Rio, Antares/Achiavé, 1980.

(63) Sobre a questão da identidade e da diferença no pensamento marxista ver: FOUCAULT, Michel - Nietzsche, Freud, Marx (Theatrum Philosophicum), 4 ed., São Paulo, Principio, 1987.

de, têm verdadeiro fascínio pela proximidade com este aparelho estatal. Ocupando postos e instituições estatais, setores da esquerda consideravam estar dando passos efetivos para a conquista do poder. Partindo de uma visão autoritária e bovarista, estes intelectuais pretendiam, muitas vezes, usar os postos conquistados, seja no Estado, seja na sociedade civil, para exercerem um política pedagógica de modificação do povo, ou de sua própria substituição.⁶⁴

Este marxismo nacionalista e populista pretendia estudar o povo e a nação, invertendo apenas o foco do olhar burguês. Seu discurso seria a contraface daquele e sua imagem. Seria fruto da inversão das posições do olhar da "classe dominante", seria ver a sociedade de baixo para cima, vê-la a partir de sua estrutura econômica e de seu povo, analisando e explicando a realidade friamente, procurando descobrir suas verdades. Este pensamento se apoia na concepção de um tempo vazio e homogêneo que caberia ao historiador preencher com sua narrativa. Para ele, passado, presente e futuro seriam temporalidades linearmente postas em seqüência, para serem pensadas pelo historiador. A história seria um processo de racionalização crescente, de acirramento das contradições para sua posterior destruição. Seria uma história dominada por uma necessidade interna e com um fim previsível e inexorável.

A necessidade de amarrar a história a esquemas conceituais, que a transformam num jogo de cartas marcadas, nasce exatamente do medo de seu caráter destruidor, sacrificial; medo da abertura para o vir-a-ser, do finito ilimitado, para a surpresa que esta significa. Essa pretensão de tornar a história previsível e a realidade plenamente controlável pela visão não passa de uma vontade de poder, uma vontade de verdade e interpretação e não uma condição objetiva da história.⁶⁵

É este sentimento de desterritorialização que a arte social vem combater. Ela deveria ter necessariamente uma postura crítica diante do dilaceramento da realidade, denunciando a falta de totalidade, devendo fugir da mera diversão e postulando um novo significado para a vida, na qual o choque e o espanto não tivessem lugar. O obscuro da existência, do inconsciente, do irracional deveria dar lugar à plena luz, à clareza absoluta. A estética marxista possui uma concepção realista da arte, estando presa à mimese da representação, embora desta desconfie e busque a supressão do próprio espaço da representação e da simulação. O realismo em arte vai desde a simples imitação dos gestos humanos e das práticas sociais até a reprodução seletiva do que parece mais característico em uma pessoa, uma época, um espaço, a busca do típico, do modelo na vida social. O artista escolhe os perfis relevantes do "original", os caracteres que falem da essência da situação representada, para transformá-la em figuras fixas. Ele toma a mimese como serve de referente e a arte como um reflexo da realidade. A arte se torna um discurso ético mais do que estético; torna-se parte de uma pedagogia

(64) Ver LEITE, Dante Moreira - O Caráter Nacional Brasileiro, 2 ed., São Paulo, Pioneira, 1969, p. 290; BONFIM, Manoel - O Brasil, São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1935; SCHWARZ, Roberto - O Pai de Família e Outros Estudos, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, pp. 61 e seqs.

(65) Sobre o caráter sacrificial da história ver: NIETZSCHE, Friedrich - Considerações Extemporâneas. In: Obras Incompletas, 5 ed., São Paulo, Nova Cultural, 1991, pp. 17 e seqs; FOUCAULT, Michel - Nietzsche, a Genealogia e a História. In: Microfísica do Poder, 4 ed., Rio de Janeiro, Graal, 1984, pp. 15 a 38.

política para a formação de "subjetividades revolucionárias".⁶⁶

O máximo que se concede de alteração na forma "natural", são as alterações providas do estilo do artista e de sua época, devendo a forma ser o desenho da estrutura profunda ou ideal da natureza dos homens. A arte deve participar da criação de uma consciência universal que busca transformar o homem, este ser empírico-transcendental. Cada obra de arte deve fazer parte da formação dessa consciência. O particular está contido num universal que lhe dá sentido. A arte deve não só representar o real, mas explicá-lo, descobrindo o processo social que o determina. Deve ser uma arte presa aos limites da verdade, da consciência, do real, da revolução, da política, deve ser um conhecimento submetido a fins éticos previamente traçados. A arte será tomada como reflexo de uma psicologia social e não como reflexo de um indivíduo. Esta psicologia, por sua vez, seria determinada pelo estado das forças produtivas. Para Lukacs, a arte faria parte daquilo que chamamos o estilo de vida de uma época, isto é, uma concepção de mundo e a ação sobre ele.⁶⁷

O pensamento marxista se cruza com o pensamento freudiano, ao buscar, na obra de arte, a expressão de uma "falsa consciência", de uma "consciência alienada", analisando o artista sob o ponto de vista da psicologia social. O materialismo devia ser capaz de lutar contra todas as aparições míticas, contra todas as fantasias subjetivistas. A arte deveria ser objetivação plena de um espaço realista e inquestionável. Um espaço feito de razões e não de crenças; feito daquilo que era visto e não imaginado. Portanto, uma arte que ressaltasse a base econômica da sociedade, o seu cerne, fator determinante da vida dos homens. Seriam obras que tratassem realisticamente da luta entre capital e trabalho, e não se estiolassem em retratar os dramas que giravam em torno da vida privada e mesquinha da burguesia.⁶⁸

Mário de Andrade, embora tenha, na década de quarenta, defendido a necessidade do engajamento social da arte, não deixou de ser um dos primeiros críticos a chamar a atenção para a contradição em que se viam envolvidos estes artistas, preocupados com a estetização da realidade miserável do país e, mais particularmente, do Nordeste. Falando sobre o "romance de trinta", ele o condena por transformar "o terror da seca, o sofrimento humano, a miséria do Nordeste, em desfrute hedonístico, em beleza; tornando a consciência de nossos deveres, para com o Nordeste, também bela".⁶⁹

Os romances de Graciliano Ramos e Jorge Amado, da década de trinta; a poesia de João Cabral de Melo Neto; a pintura de caráter social, da década de quarenta; e o Cinema Novo, do final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta, tomam o Nordeste como o exemplo privilegiado da miséria, da fome, do atraso, do subdesenvolvimento, da alienação do país. Tomando acriticamente o recorte espacial Nordeste, esta produção artística "de esquerda" termina por reforçar uma série de imagens e enunciados ligados à região, que emergiram com o discurso da seca, já no final do século passado.

(66) Ver BOSI, Alfredo - Reflexões sobre a Arte, 3 ed., São Paulo, Atica, 1989, pp. 27 e seqs.

(67) *Idea* *Ibides*, pp. 27 e seqs; BASTIDE, Roger - Arte e Sociedade, 3 ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1979, pp. 96 e seqs.

(68) Ver BASTIDE, Roger - Arte e Sociedade, pp. 96 e seqs; RAMOS, Graciliano - O Fato Econômico no Romance de Trinta. In: Linhas Tortas, pp. 253 e seqs.

(69) Ver SCHELLING, Vivian - *Op. Cit.*, p. 141.

Vindo ao encontro, em grande parte, da imagem de espaço-vítima, espoliado: espaço da carência, construído pelo discurso de suas oligarquias. Eles lançam mão de uma verdadeira mitologia do Nordeste, já fabricada pelos discursos anteriores e a submete a uma leitura "marxista" que a inverte de sinal, mantendo-a, no entanto, presa a mesma lógica e questões. Do Nordeste pelo direito, passamos a vê-lo pelo avesso, em que as mesmas linhas compõem o tecido, só que, no avesso, aparecem seus nós, seus cortes, suas emendas, seu rosto menos arrumado, embora constituinte também da própria malha imagético-discursiva, chamada Nordeste.

B) Mitologias da Rebelião

A visibilidade e a dizibilidade da região Nordeste, como de qualquer espaço, são compostas também de produtos da imaginação, e que se atribuem realidade. São compostas de fatos que, uma vez vistos, escutados, contados e lidos, são fixados, repetem-se, impõem-se como verdade, tomam consistência, criam "raízes". São fatos, personagens, imagens, textos, que se tornam arquetípicos, mitológicos, que parecem boiar para além ou aquém da história, que, no entanto, possuem uma positividade, ao se encarnarem em práticas, em instituições, em subjetividades sociais. São imagens, enunciados, temas e "preconceitos" necessariamente agenciados pelo autor, pelo pintor, pelo músico ou pelo cineasta que querem tornar verossímil sua narrativa ou obra de arte. São regularidades discursivas que se cristalizaram como características, expressivas, típicas, essenciais da região. Como diz Graciliano Ramos, dificilmente se pode pintar um verão nordestino em que os ramos não estejam pretos e as cacimbas vazias. O Nordeste não existe sem a seca e esta é atributo particular deste espaço. O Nordeste não é verossímil sem coronéis, sem cangaceiros, sem jagunços ou santos. O Nordeste é uma criação imagético-discursiva cristalizada, formada por tropos que se tornam obrigatórios, que impõem ao ver e ao falar dele certos limites. Mesmo quando as estratégias que orientam os discursos e as obras de arte são politicamente diferenciadas e até antagônicas, elas lidarão com as mesmas mitologias, apenas colocando-as em outra economia discursiva.⁷⁰

Quando se toma o objeto Nordeste como tema de um trabalho, seja acadêmico, seja artístico, este não é um objeto neutro. Ele já traz em si imagens e enunciados que foram fruto de várias estratégias de poder que se cruzaram; de várias convenções que estão dadas, de uma ordenação consagrada historicamente. São configurações possíveis dentro daquele universo; são tipos e estereótipos construídos como essenciais. Um espaço povoado por personagens que, enquanto mitos, vencem o tempo que decreta o seu fim e, quase sempre, só ao não existirem mais concretamente, passam a ser mitológicos, permanecem como enigmas que se insinuam nas narrativas que os tomam como objetos, que se esqueiram nas fimbrias dos textos e imagens; como perguntas que não querem calar; como problemas que teimam em ser repostos, como chagas que periodicamente voltam a sangrar e requerem novo remédio, nova explicação, para o apaziguamento das

(70) Ver RAMOS, Graciliano - *Infância*, 19 ed., Rio de Janeiro, Record, 1984, p. 26.

consciências e a paz da razão.⁷¹

O mito não está, no entanto, obrigatoriamente contra a história. Ele tanto pode ser usado para remeter a um passado que se quer manter vivo, tornando o presente continuidade de um dado passado que se constrói, como foi o caso dos mitos tecidos pelos tradicionalistas, como pode ser usado para valorizar uma descontinuidade entre o presente e o passado, instituindo este presente como a superação positiva do passado; instituindo a nova ordem como a negação destes mitos do passado, que caracterizam sua inferioridade, o que é típico do discurso burguês: a mitificação de si mesmo, de seus feitos contemporâneos. Mas o mito também pode ser agenciado, não só para negar o passado como o presente e para prometer a sua reencarnação no futuro. Quando o mito se humaniza, se encarna na história, faz a história possível; torna a utopia material. No discurso da esquerda brasileira, vários mitos do passado são agenciados, ora para demonstrar a superioridade da "sociedade civilizada" sobre a "barbárie", ora como uma etapa fundamental para a revolução futura.⁷²

No mito, a história surge como repetição, como reposição de uma identidade em diferentes temporalidades. O mito pode estar ligado a um dado espaço, mas transcende o tempo que originalmente o produziu, podendo ser agenciado, em diferentes momentos, e podendo obedecer a estratégias diversas. No caso do Nordeste, seus temas formadores, sua mitologia, instituída por toda uma produção tradicionalista ou oligárquica serão agenciados, a partir da década de trinta, pelo discurso de intelectuais, tanto ligados à esquerda, como ligados aos setores burgueses da sociedade e submetidos a um tratamento acadêmico ou artístico, direcionado por estratégias e demandas de poder diferenciadas. O mesmo cangaceiro que era visto pelos tradicionalistas como o justiceiro dos pobres, como o homem integrado a uma sociedade tradicional e que se rebelava por ser vítima da sociedade burguesa, tornar-se-á, no discurso e obras artísticas de intelectuais ligados à esquerda, um testemunho da capacidade de revolta das camadas populares e símbolo da injustiça da sociedade burguesa, ou uma prova da falta de consciência política dos dominados; uma rebelião primitiva e mal orientada, individualista e anárquica.

Na narrativa mitológica, as informações históricas quase sempre são utilizadas para dar verossimilhança ao que se narra. Esta narrativa segue uma estrutura imagética e discursiva pré-traçada, que permite ver e ler a sociedade sempre que se quer independente do tempo, submetendo os dados novos da realidade a uma operação de ritualização, de retorno do diferente à semelhança, de apagamento da surpresa e do estranhamento. Ela garante a recolocação do elemento estranho, histórico, no "mesmo" universo. Constroem-se especialidades fora da história e esta surge sempre como a ameaça no horizonte, embora possa se dar, em outro momento, o encontro fecundante do universo mítico com o histórico.⁷³

(71) Sobre a relação entre mito e história ver: FOUCAULT, Michel - Eu Pierre Rivière, que dequitei minha mãe, minha irmã e meu irmão, 2 ed., Rio, Graal, 1977, pp. 211 a 233; BARTHES, Roland - Mitologias, São Paulo, Difel, 1982.

(72) Sobre a capacidade do mito se encarnar em história ver: BARTHES, Roland - Mitologias; SEVCENKO, Nicolau - Orfeu Extático na Metrópole, pp. 233 e segs.

(73) Sobre a construção de um espaço fora da história ver: XAVIER, Ismail - Sertão Mar, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 125; VELOSO, Caetano - Os Filhos de Montagem (Sem dados), São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber

Nos discursos dos intelectuais, ligados à esquerda, os mitos do Nordeste também vão ser tomados, a partir da dicotomia: civilização versus barbárie. Para estes discursos, a sociedade burguesa significa, em alguns aspectos, avanço em relação à sociedade tradicional. Há, no entanto, quem, como Graciliano Ramos, identifique na sociedade burguesa, um declínio em relação a sociedade anterior, embora veja nestas duas sociedades, injustiças e misérias a serem superadas por uma sociedade futura. Para todos, no entanto, os cangaceiros ou as volantes, por exemplo, são formas negativas de exercício do poder e do mando; são formas violentas e ilegais. Tais discursos tendem a valorizar a sociedade da lei, da disciplina, dos códigos escritos, da despersonalização dos conflitos, do império dos códigos abstratos, dos conflitos retirados da esfera do privado para a esfera pública. As "revoltas primitivas" seriam produto da falta de luzes, de consciência; seriam instintividade, barbárie. Busca-se, sempre retirar destas manifestações, as imagens que mais chocam, que mais ressaltam sua diferença em relação à ordem futura que se quer criar. Imagens chocantes que querem mostrar que a revolta é a insuficiência da prática revolucionária.⁷⁴

O Nordeste, de que vamos tratar aqui, foi criado basicamente por uma série de discursos acadêmicos e artísticos. Discursos de intelectuais de classe média urbana. Uns interessados na transformação, outros na manutenção da ordem burguesa. Por isso, são obras que partem, quase sempre, de um "olhar civilizado", de uma fala urbano-industrial, de um Brasil civilizado sobre um Brasil rural, tradicional, arcaico. Um espaço da revolta, que, ou deve ser resgatado para a ordem e para a disciplina burguesas, ou para uma nova ordem futura: a da sociedade socialista. Esse Nordeste rebelde, bárbaro, primitivo devia ser domado, ou pela disciplina burguesa ou pela "disciplina revolucionária". É do ponto de vista da ordem ou de uma nova ordem que se olha este espaço. É do ponto de vista do poder ou da "luta pelo poder" que se lê este Nordeste. Ambos partem da perspectiva que a criação da nação passa pela superação das diferenças internas do país, pela generalização das relações burguesas, pela integração de todos os espaços pré-burgueses ao mercado e ao poder burguês, para mantê-lo ou para revolucioná-lo posteriormente. Os códigos de valores tradicionais deviam ser substituídos e os regionalismos deviam ser abolidos em nome da "organicidade" da nação.⁷⁵

São obras marcadas por uma visão etnocêntrica, que vêem o outro no máximo como exótico, curioso, e que mantêm em relação a ele uma interessada distância. O narrador se posta sempre do lado da civilização para falar deste passado como algo extinto ou como um passado que pode ser usado como exemplaridade do que não se deve fazer e ser no presente. Não há aquela empatia e identificação com os personagens tradicionais, como ocorria com os tradicionalistas, com exceção talvez de Jorge Amado, onde se nota uma certa identificação com a sociedade patriarcal, mesmo nas obras em que ele faz apologia de um novo mundo. O cangaceiro, o beato, o jagunço, o

Rocha, Caixa (Cx.) B43, Documento (Doc.) 30.

(74) Ver, por exemplo, a produção cinematográfica conhecida como "Nordestern", com filmes como: Corisco, o Diabo Loiro (Carlos Coimbra), 1969 e O Cangaceiro Sem Deus (Oswaldo de Oliveira), 1969, onde a ênfase se dá no embate entre civilização e barbárie, ordem e desordem.

(75) Sobre a relação entre ordem e desordem, civilização e barbárie ver o filme: O Cangaceiro (Lima Barreto), 1934.

coronel tornam-se personagens típicos de uma sociedade que morria; uma sociedade barbara que abria caminho para os novos mitos da sociedade civilizada. Lampião, Conselheiro, Padre Cicero abrem caminho para a passagem de Delmiro Gouveia, o pioneiro da industrialização da região; o nacionalista que enfrentou o imperialismo inglês, que trouxe a energia elétrica para o sertão seco, que domou com a técnica a fúria da natureza. Ele era precursor de um novo Nordeste, livre "dos delírios pagãos do misticismo, delírio mórbido e ancestral do sentimento de culpa, delírio complexado de sexo, valentia, de humildade, de miséria e também de mania de grandeza".⁷⁶

São obras em que o povo serve de pretexto para o sujeito do discurso fazer suas queixas aos grupos dirigentes; são o meio de ele veicular suas demandas de poder, de tomar a voz e a visão do povo para si; de falar em nome dele, o que legitima seu discurso e sua vontade de poder. No apelo pela integração do povo à imagem e ao texto do país, a sociedade presente ou a futura mora a própria demanda de integração do intelectual que fala, na relação de atração e repulsa que estes mantêm com o exercício do poder e o mercado de massas. Ao se colocarem na vanguarda do povo e reivindicarem o atendimento dos interesses populares, a solução de seus "verdadeiros problemas", estão reivindicando a sua própria inclusão no pacto de poder dominante e o atendimento de suas demandas.⁷⁷

O discurso dos intelectuais marxistas tende a abordar fenômenos como o cangaço, o messianismo e o coronelismo, a partir de seus determinantes sociais, reduzindo-os quase sempre a mera explicação econômica, como ocorre com Graciliano, por exemplo. O cangaceiro e o beato seriam indivíduos marginalizados pela sociedade e que, vistos como heróis pelos marginalizados como eles, podiam ser usados como exemplos de luta contra a opressão.

O cangaço e o messianismo surgem ora como uma experiência alienante ora como uma experiência desalienadora no discurso das esquerdas. A esquerda lança mão dos mitos do cangaceiro e do santo para denunciar as condições de injustiça e miséria do Nordeste, ou para mostrá-los como mitos populares que devem ser dessacralizados, deseroicizados, para que o povo encontre a verdadeira forma de revolta, a verdadeira "vereda da salvação", a "seara vermelha", superando o mundo preso entre as forças de Deus e do Diabo, para construir um mundo mais humano, pela ação dos homens. O cangaceiro e o fanático devem ser condenados como formas primárias de revolta políticas, como falsas saídas da opressão e da miséria.

A partir da década de cinquenta, o Nordeste vira tema preferencial do discurso dos intelectuais ligados às esquerdas, a nível nacional, devido ao crescimento da tensão política nesta área, principalmente, após o surgimento das Ligas Camponesas, somado à distância crescente que separava a realidade nordestina daquela considerada necessária, por eles, para uma mudança mais radical da sociedade. Como era uma área tida por feudal, o Nordeste surgia como o principal obstáculo a nosso desenvolvimento e a nossa independência nacional, pela vinculação do latifúndio com o imperialismo. Dentro das táticas e alianças definidas pelo Partido Comunista, o Nordeste é eleito como área prioritária, no sentido de

(76) Ver XAVIER, Ismail - Sertão Mar, pp. 121 e segs. Veja, por exemplo, o filme: O Cangaceiro Sangueiro (Oswaldo Oliveira), 1969 e DANTAS, Paulo - Nordeste, 1917, São Paulo, Revista Brasileira nº 3, jan/fev 1956, pp. 49 e segs.

(77) Ver BERNARDET, Jean-Claude - Brasil no Tempo de Cinema, 2 ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, pp. 13 a 17.

se fazerem mudanças estruturais, para as quais contava-se com o apoio da "burguesia nacional" do Sul. A generalização do espaço burguês, do poder da burguesia do Centro-Sul e a proletarianização do camponês nordestino eram consideradas pre-condições necessárias a um processo revolucionário no país.⁷⁸

A cidade, assim como o Sul aparecem, neste discurso, como o lugar de onde partiria a transformação do país. Embora o nordestino, o sertanejo fosse um homem valente, com uma tradição de rebeldia, como homens que, mesmo em sua produção cultural tradicional se mostravam preocupados com a liberdade e a justiça, faltava a eles uma consciência política, uma vanguarda revolucionária, que estava na cidade, ou no Sul. O Nordeste era um barril de pólvora, mas faltava quem acendesse o pavio, quem viesse retirar aquela população dos limites impostos à sua consciência pelo universo social em que viviam. De acordo com a premissa leninista, a consciência viria de fora, trazida por quem não estava imerso naquele mundo. Mas, para se fazer comunicar, era preciso chegar até o povo, usando suas formas de expressão, agenciando e alterando o conteúdo de suas formas tradicionais, de seus temas, dando novo sentido a suas imagens e enunciados. Se nas décadas de trinta e quarenta, as obras têm mais um tom de denúncia, uma preocupação proselitista, nas décadas seguintes, a cultura passa a ser vista como forma de intervenção direta na realidade, como militância junto ao povo. O Movimento de Cultura Popular, por exemplo, passa a usar imagens como a do cangaceiro, do vaqueiro, do coronel, do jagunço, para, ao mesmo tempo, tornar estes personagens, símbolos de forças sociais em atuação na sociedade e reforçar a identificação dos alunos com "seus heróis", com os mitos formadores de sua região. A construção da identidade de explorado, da identidade de classe, aliava-se assim ao reforço da identidade regional. A identidade com um espaço também visto como explorado, espoliado e injustiçado. Nordeste e camponês eram quase a mesma coisa. O pequeno sendo explorado pelo grande, o pobre pelo rico e ambos tendo um passado de heroísmo, de luta e de bravura a ser resgatado no presente.⁷⁹

O Nordeste torna-se tema privilegiado, à medida que expressaria a área mais subdesenvolvida e, ao mesmo tempo, seria a área mais nacional do ponto de vista cultural, em que a alienação cultural era menor, seria a área em que a "massificação da cultura", vista como um processo desnacionalizador, ainda não acabara com as tradições populares. Para a esquerda, fascinada pelo discurso desenvolvimentista, a construção da nação e sua soberania passavam pelo encontro de suas duas regiões: o Sul fornecendo o desenvolvimento técnico, econômico e político, e o Nordeste fornecendo as tradições culturais, entre elas a da resistência popular. Tratava-se de levar a racionalidade da sociedade paulista, por exemplo, aos nordestinos irracionais.⁸⁰

Contrói-se, nestes discursos, o Nordeste como o avesso daquele do canavial, das águas impregnando as várzeas, dos bois mansos pezinhando na engenhoca, do mel a ferver na tacha, das dan-

(78) Ver LEAL, Wills - O Nordeste no Cinema, João Pessoa, Ed. Universitária/FUNAPE/UFPB, 1982, pp. 17 a 27.

(79) Ver o uso que se faz destes mitos nordestinos, como símbolos de rebeldia dos dominados em: AMADO, Jorge - Capitães da Areia, 57 ed., Rio, Record, 1983, p. 211; Seara Vermelha, 42 ed., Rio, Record, 1983; São Jorge dos Ilhéus, pp. 309 e seqs. Sobre o uso destes mitos pelo MCP ver: SCHELLING, Vivian - Op. Cit., pp. 365 e seqs.

(80) Ver SCHELLING, Vivian - Op. Cit., pp. 241 e seqs.

gas, das cantigas, das figuras que iam se distanciando no passado: frias, dignas, tranquilas. Um Nordeste onde não se vive, mas se sofre a vida como uma sucessão de martírios, de desfalecimentos, de experiências doloridas. O Nordeste da sociedade da pecuária, da sociedade do cacau, das pequenas cidades de interior, da religião familiar, da adoração aos santos, das ladainhas, das escravas voluntárias sem ter onde empregar a liberdade, das pessoas que pareciam estar sempre de cócoras e de proprietários escanchados em redes no copiar. Sociedade onde até os desejos eram parcos, mesquinhos: onde até os sonhos secavam. Uma região onde imperavam as decisões de Deus, do Diabo e dos coronéis; onde tudo era arbitrário, restando somente para o homem pobre trabalhar na roça, tratar do gado, gerar filhos, proporcionar-lhes batismo e casamento quando sobreviviam, quando não, amortalhá-los, conduzi-los ao cemitério e à eternidade. Um mundo onde qualquer novidade era uma impertinência.⁸¹

O Nordeste dos sótãos, dos sobrados coloniais acortçados, ruindo, fedendo a promiscuidade, cheirando a mijo e a sexo. Nordeste, o avesso do espaço romancado da burguesia. Nordeste "proletário", da miséria a ser destruída pelos homens sem pátria, sem lei e sem deus. Região dos heróis populares: de Lucas da Feira, Lampião, Zumbi, Zé Ninck, Besouro. Nordeste sem viscondes, sem barões ou marquesas de açúcar. Espaço das vidas infelizes, vidas poucas, trapos de pessoas que rolam pelo monturo, que, no entanto, lutam por manter um pouco de dignidade. Nordestinos, raça vagabunda e queimada pela seca, atraídos pelo Sul, provincianos que se conhecem pela roupa, pela cor desbotada, pela pronúncia, em busca sempre do favor e da esmola. Nordeste em que o mais interessante para os de fora é o sofrimento e a miséria da multidão, a tragédia periódica das secas. Realidade dificilmente distinta da ficção onde lembranças chegam misturadas com episódios de romance.⁸²

O Nordeste continua, neste discurso, sendo um espaço-pretex- to para se pedir providências dos poderes públicos, para mendigar favores, embora adquira também a imagem do espaço rebelde, que serve para anunciar a transformação social ou com ela ameaçar, como um espaço-denúncia das injustiças e crueldades das relações sociais no país. Região construída para ser nossa vergonha, em oposição ao Sul, a São Paulo, nosso orgulho. Um discurso que tende a seguir a mesma estratégia do discurso da seca ou do discurso tradicionalista, ou seja, o de generalizar determinadas imagens, enunciados e fatos como dados permanentes do espaço nordestino. Eliminando as diferenças internas deste espaço, pensando-o como o espaço unificado da miséria e da injustiça, da seca e da fome, terminando por sua estratégia identitária contribuir para a reprodução da própria imagem tradicional da região, da qual se locupletavam e se locupletam seus grupos dominantes. A seca, a terra rachada, a fome, embora atinjam só alguns espaços, alguns períodos e alguns grupos sociais da região são generalizados, tornam-se permanentes. De problemas sociais, eles terminam por se tornarem problemas de um dado espaço.⁸³

(81) Ver RAMOS, Braciliano - *Infância*, pp. 156, 126, 131 a 137. Ver também sobre a visão do Nordeste como uma sociedade discriçionária, sem lei e sem ordem, o filme: *Cangaceiros de Lampião* (Carlos Coimbra), 1967.

(82) Ver AMADO, Jorge - *Suor*, 24 ed., São Paulo, Martins, 1970, p. 231 e segs; *Mar Morto*, 26 ed., São Paulo, Martins, 1970, p. 124; RAMOS, Braciliano - *Angústia*, 27 ed., Rio/ São Paulo, Record, 1984, pp. 136 e 24 e segs.

(83) A estratégia de mostrar o Nordeste aos governantes como o lado miserável do país é seguida, por exemplo, no filme *Majoria Absoluta* (Leon Hirszman), 1964. Sobre a visão dualista que opõe Sul e Nordeste como duas realidades

Neste discurso, a esperança dos retirantes da seca, dos pobres da região, de sua terra da promessa, aparece sempre num indefinido lugar ao Sul. Seja o Sul de Pernambuco com suas usinas, seja o Sul da Bahia com o seu cacau, ou o do Rio e de São Paulo com o café e a indústria. Este Sul, além de ser uma miragem de melhoria de vida, de fim da miséria, de "encontro com a civilização", é também visto como o local da transformação do camponês alienado em operário, classe portadora do futuro. O Sul é o caminho da libertação do nordestino, mesmo que possa significar, inicialmente, o aprisionamento na máquina burguesa de trabalho. Talvez, por isso, estas obras tenham grande aceitação no Sul, já que reproduzem uma visão do Nordeste que reforça a própria identidade do Sul, como a área responsável por levar adiante o desenvolvimento capitalista do país, tornando-o um país rico como acreditava sua orgulhosa burguesia, ou fazendo a transformação do país numa nova sociedade socialista como sonhavam setores médios e operários de sua população. Nestes discursos, os "personagens do Nordeste" serão sempre pessoas marginais ao sistema capitalista, mesmo quando eles falam acerca dos operários ou da revolução. São artesãos, pescadores, ambulantes, cangaceiros, beatos, retirantes, que são tomados como tipos sociais para construir suas narrativas. Eles parecem acreditar que por estarem "fora do sistema" e "fora do poder", estes homens podiam atacá-los, assim como os próprios intelectuais podiam fazê-lo por se sentirem assim.⁸⁴

O Nordeste é sempre o espaço típico ou o espaço mitológico, em que a história parece suspensa, dormindo, precisando ser despertada. Espaço que lembra o deserto. Espaço indefinido, indeterminável, a ser conquistado. É um território ainda não marcado de forma permanente e organizada pelo poder. O Nordeste do sertão, do vazio, onde qualquer pegada humana é fugidia, porque o vento a leva, apaga-a. Região por onde se perambula, por onde passa o homem nômade a pé ou a cavalo. Homem sem rosto, sem identidade, apenas mais um retirante. A terra do nada. Neste discurso, pois, há toda uma preocupação em enclausurar este espaço, em dar-lhe um sentido, um rosto, um significado. Há uma preocupação de marcá-lo com sonhos e ações humanas, de sedentarizar os homens, para construir uma nova sociedade e uma nova cultura.⁸⁵

O Nordeste dos homens que sempre passam pelo território alheio, que ganham o mundo, que são quase bichos, que possuem gestos hereditários, automáticos e só se dão bem com os animais. Homens submissos a Deus, a natureza, ao patrão e ao governo. Homens devorados por uma sociedade, em que eram impotentes para mudá-la. Sociedade em que a idade das mulheres se conta pelo número de filhos. Terra braba, terra de tiro e de morte, onde se faz aposta para ver de que lado o morto cairá e atira-se para ganhar a aposta. Espaço tecido de aventuras, nas páginas dos ABCs. Nordeste, ficção de pobres. Local das lembranças de submissão ao senhor branco e dos negros que sonhar-

homogêneas ver: BASTIDE, Roger - Brasil, Terra de Contrastes, 2 ed., São Paulo, Difel, 1964. Sobre a visão do Nordeste ora como região revolucionária, ora de população alienada ver: SCHELLING, Vivian - Op. Cit., pp. 241 e segs.

(84) Sobre o Sul como terra da promessa ver: AMADO, Jorge - Seara Vermelha, pp. 64 e segs; Gabriela, Cravo e Canela, 40 ed., São Paulo, Martins, 1970, pp. 110 e segs.; LEAL, Willis - Op. Cit., pp. 59 a 67; BERNARDET, Jean-Claude - Op. Cit., pp. 111 a 116.

(85) Ver XAVIER, Ismail - Op. Cit., pp. 140 e segs. Sobre a construção do Nordeste como um espaço fechado, fora do tempo, ver o filme: Vereda da Salvação (Anselmo Duarte), 1966.

com a mãe África.⁸⁶

É o próprio Graciliano que denuncia, em artigo publicado no livro "Linhas Tortas", a estratégia utilizada pelos discursos, emitidos acerca deste espaço para a criação de uma imagem do Nordeste, que o aproximava de um verdadeiro deserto de Saara. Assim ele se expressa: "Realmente, os nossos ficcionistas do século passado contaram tantas cenas esquisitas, derramaram no sertão ressequido tantas ossadas, pintaram o sol e o céu nordestino com tintas tão vermelhas, que alguns políticos, sinceramente inquietos, pensaram em transferir da região maldita para zonas amenas toda a população da região". No entanto, pode-se notar que Graciliano se deixa tragar pela mesma generalização dos autores que ele critica.⁸⁷

Como este discurso tem como paradigma o marxismo, a ênfase, na luta social entre as classes, é uma premissa básica na construção das narrativas e das obras. Esta luta quase sempre surge como um confronto maniqueísta entre as forças do bem e do mal. Esta última força, encarnada pelo burguês, é, principalmente, por um grande mito regional que é a figura do coronel. Este é, inclusive, mais visado por ser tido como a força mais atrasada do país. Ele é tomado como um resto do passado que teima em viver. É uma figura que parece estar imune às transformações históricas. O coronel é sempre o coronel. É a figura truculenta e discricionária, que muitas vezes não possui a menor humanidade, nem interioridade. É um tipo esquemático e sem diferença. Este está sempre acompanhado da figura do jagunço, tendo o cangaceiro como o seu grande inimigo, ao lado dos coronéis rivais. Estas figuras tipificam o que poderíamos chamar um poder a cavalo, em que o hierarquicamente superior, o poderoso, está à cavaleiro para olhar o apeado, o caminhante.

Esta imagem tenta resumir a hierarquia social em nossa sociedade agrária, seja no latifúndio ou na pequena vila. As cidades quando são assaltadas por um bando de cavaleiros, imagem clichê nos filmes sobre o cangaço, por exemplo, simboliza a invasão do poder rural sobre o espaço urbano. Invasão bárbara, que fala do medo que sente o cidadão daquele que vem do mato. Estas imagens cavaleirescas, épicas, chegadas até nós, através das narrativas das gestas medievais, e, atualizadas pela literatura popular que aqui inspiraram, serão encontradas também, em grande parte dos romances produzidos pela geração de trinta. O próprio nordestino passa a ser associado a esta figura, que vem do mato e traz a barbárie para as cidades civilizadas. É o matuto inadaptado e ridículo, que provoca risos nas chanchadas da Atlântida. Os filmes do Cinema Novo também retomam esta imagética do homem rural, do cavaleiro, só a colocando em outro registro; estes cavaleiros já não representam obrigatoriamente o poder e a prepotência, podem estar acima do povo para guiá-lo, para galoparem à sua frente em busca de um novo caminho; podem ser homens sérios.⁸⁸

O Nordeste passa a ser, neste discurso, o lugar onde se

(86) Ver RAMOS, Graciliano - Vidas Secas, 52 ed., Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1984, pp. 12, 26, 99 e 108; AMADO, Jorge - Suor, pp. 309 e segs; Jubiabá, pp. 25 e segs.

(87) Ver RAMOS, Graciliano - Linhas Tortas, p. 32.

(88) Sobre a imagem do cavaleiro na ficção brasileira ver: CHAMIE, Mário - O Cavalo e o Crucifixo. In: A Linguagem Virtual, São Paulo, Edições Girton/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, pp. 77 e segs. Sobre o nordestino como homem rural inadaptado ao meio urbano, matuto, ridículo, ver a chanchada: Fogo na Caniça (Luiz de Barros), 1947.

encontram uma ética guerreira e uma ética salvacionista. A primeira proveniente do mando, do poder; a última, da subserviência, da catequese, da obediência, do misticismo. A luta dialética, entre estas duas éticas, daria origem a uma terceira ética: a revolucionária e humanista, que as sintetizava. Entre o homem a cavalo e o homem de joelhos, que beijava as botas dos cavaleiros ou a batina dos santos, surgiria o homem que aspirava ao poder e ao mando, mas a partir da posição de quem está de joelhos, de quem tem que se levantar, que jogar fora o crucifixo e tomar a arma na mão, se possível tomando-a do cavaleiro, tomando o estribo e as rédeas da situação, não para pisotear o povo, mas para livrá-lo das esporas. O "estribado" devia ser jogado ao chão e submetido ao sacrifício, ao ato de contrição, para se humanizar. Ele devia ser penitenciado, para aprender a ser igual a quem penitenciou antes. O homem da esquerda, esse guerreiro salvador, esse sacerdote da revolução, é o messias do poder, do mando dos oprimidos, conquistado através deste Deus diabólico, que é a revolução.

Neste discurso, o coronel é o símbolo de um poder decrepito, despótico, que representa a antiga ordem que se quer revolucionar. Ele representa o próprio entrave à ordem da lei e da justiça, que continuam sendo válidas no futuro revolucionário sonhado. Futuro no qual não existiriam violência gratuita, tocaias e homens pobres, fiéis aos ricos, como cães, no qual cessariam as invasões de terras, desapareciam os jagunços, os cangaceiros, os afilhados e os protegidos. Neste discurso, os coronéis são mostrados como tipos autoritários que viviam, nas casas de prostituição, gastando, jogando, bebendo. São homens para quem mulheres e filhas não passavam de empregadas, que tinham o poder sobre a alma e sobre o corpo de seus agregados, podendo surrá-los, mutilá-los ou matá-los quando bem queriam, determinando a vida de todos à sua volta. São obras que, às vezes, como a de Jorge Amado, mal disfarçam sua admiração por essas figuras masculinas poderosas, de identidades difíceis de definir. Figuras entre o doce, o sentimental e o terrível. Homens vistos como moralmente superiores a seus filhos, que formam novas gerações de cidadãos, de doutores absenteístas, que violam as relações tradicionais entre patrões e empregados. Os coronéis são figuras de quem vinha proteção ou agressão; que impregnam o imaginário político da região até hoje. Região onde, até mesmo, a produção acadêmica, seja sociológica ou histórica, ainda consegue ver coronéis, já que Nordeste sem coronel parece não fazer sentido.⁸⁹

Mas, o coronel só permanece vivo enquanto um mito, como o cangaceiro e o santo. Isso não significa dizer que ele não tenha existido ou que este mito não tenha nenhuma efetividade no presente. É o contrário o que estamos afirmando, e chamando atenção, é para o fato de que a própria produção acadêmica contribui para a sua sobrevivência. Outro exemplo da efetividade destes mitos é o encontro entre o messianismo marxista da esquerda brasileira e a simbologia messiânica dos movimentos sociais do Nordeste, que deram margem à produção de inúmeras obras, não só no campo da arte, como no próprio campo acadêmico. A crença na construção de um outro mundo ou de um novo mundo purificado dos erros do presente, faz com que toda um

(89) Veja, por exemplo, a figura do coronel no filme O Cangaceiro sem Deus (Osvaldo Oliveira), 1969 e em RAMOS, Graciliano - São Bernardo, 42 ed., Rio, Record, 1984; AMADO, Jorge - Terras do Sem Fim, s/e, São Paulo, Circulo do Livro, s/d; Gabriela, Cravo e Canela; Seara Vermelha.

tradição rural e mística da produção popular no Nordeste seja agenciada como arquetípica do sonho de um novo mundo. A formação cristã de inúmeros militantes contribui para que a visão religiosa termine por dar origem a uma verdadeira metafísica revolucionária, romântica, e uma verdadeira busca da volta a uma comunidade primitiva de crentes. As formulações de esquerda saem do plano racional, tendem a adquirir uma transcendência, uma nova religião, pela qual se morre e se sacrifica a vida. Algumas leituras que intelectuais de esquerda fazem do marxismo, principalmente, aqueles que tematizam o Nordeste, em vez de afirmarem a vida, elas afirmam o sacrifício da vida e uma visão penitencial e sacerdotal da militância, bem condizente com uma sociedade de cristãos.⁹⁰

O marxismo aparece em obras de Jorge Amado, como o caminho da salvação. Nele, o miserável e o santificado são o lado do bem e a revolução se torna uma verdadeira escatologia milenarista. Se a moral burguesa tende a demonizar o pobre, criminalizá-lo, torná-lo uma classe perigosa, para esta esquerda, o pobre assume a condição de mártir ou de herói da revolução. Essa associação das práticas messiânicas a práticas socializantes é estabelecida, inicialmente, em 1936, quando a polícia do Ceará reprime com violência "os fanáticos do Caldeirão", provocando uma matança a ser justificada aos olhos do país. Como a campanha anti-comunista se acentuara sobremaneira a partir do movimento de 1935, usa-se a pecha de comunistas para produzir a aceitação nacional à repressão empreendida em Caldeirão. Essa associação é retomada, na década de quarenta pelas esquerdas, quando Canudos, por exemplo, começa a ser tematizado como uma página da resistência popular em nossa história e o prenúncio de uma sociedade sem classes, sem propriedade, ou seja, uma volta a um mundo comunitário. Estes fenômenos passam a ser explicados, preferencialmente, pela questão da terra, do latifúndio e do coronelismo. A radicalização da angústia mística se daria devido à sensação de asfixia da comunidade pelos ricos que vão se apoderando das terras, além da introdução de novos valores sociais, do cerco da cidade e da civilização que ameaçam seus valores e costumes.⁹¹

No entanto, embora se aproprie do mito messiânico, esta esquerda tende a denunciar a religiosidade, a crença no sobrenatural como responsável, em parte, pela miséria e pela subserviência desta população. A entrega ao delírio e à irracionalidade que a própria esquerda faz em alguns momentos, é condenada nestes movimentos, que negariam a sociedade da razão e do trabalho que se quer construir. A loucura coletiva do movimento messiânico é uma imagem usada para denunciar seu nível de alienação e apontar a religião como uma falsa saída para os problemas humanos. As transformações não se dariam pela via mística, mas pela via humana. Elas não se dariam por sermões ou palavras apenas, mas pela ação. Caberia à esquerda revelar o verdadeiro "caminho da salvação", já que esta deteria o saber revolucionário, do qual seriam desprovidos os camponeses. Se a comunidade messiânica introduzia uma mudança na ordem da própria terra, esta apenas acelerava a destruição da comunidade, porque, no momento do confronto com a sociedade, "com o mundo exterior", eles estavam desarmados teoricamente e materialmente, visto que se entregavam

(90) Ver ANDRADE, Oswaldo de - A Crise da Filosofia Messiânica. In: *A Utopia Antropofágica*, pp. 101 e seqs.

(91) Ver AMADO, Jorge - *Cacau*, 25 ed., São Paulo, Martins, 1970; N/a - *Dispersão de um Grupo de Fanáticos pela Polícia do Ceará*, São Paulo, DESOP, 15/set/1936, p. 1, c. 1. Ver o filme *Vereda da Salvação* (Anselmo Duarte), 1966.

à crença mística como "à espera de anjos com espadas de fogo que desçam à terra para defendê-los ou levá-los em glória para o céu".⁹²

O messianismo implicava uma passividade que devia ser superada pela dessacralização do mundo. A luta devia ser na e pela terra, e não pelo céu. Só a consciência política podia trazer luz a estas mentes, fazê-las entender as causas de suas misérias; só ela trazia esperança no futuro. Se, no discurso que embasou a repressão à Canudos, o santo era o homem sujo e louco que incitava a desobediência à ordem republicana e civil, um falso representante de Deus, um degenerado, um promíscuo e impostor; para a esquerda, ele era um líder popular que, no entanto, não contribuía para a liberdade do povo, mas, para sua escravidão; como afirma Graciliano sobre Conselheiro: "um maluco, idiota que tentou mudar o mundo, cercado da pior canalha da roça, multidão de loucos e analfabetos". "Homens com ar de louco, cabelos sem pentear, onde andavam soltos os piolhos, as mãos de grandes unhas, a boca profética, dizendo que o mundo desigual era mal feito e devia mesmo acabar". A certeza dos beatos de que o mundo estava no fim se aproximava, no entanto, da certeza das esquerdas de que o capitalismo estava no fim; de que um novo mundo ia chegar como um salvador, desde que as pessoas tivessem consciência, razão e educação, fato que reservava, no caso do Brasil, a construção desse mundo para poucas pessoas, e, especialmente, se estas viessem do povo.⁹³

No início da década de quarenta, é anunciado com estardalhaço, o fim do cangaço. Corisco seria o símbolo de sua derrota. A explicação para o fim deste fenômeno quase sempre se prende ao maior poder de polícia presente na região, além das mudanças nas relações de produção. Na verdade, mais do que isto o Estado Novo pôs a funcionar toda uma maquinaria de esquecimento do cangaço. A grande imprensa é intimada a silenciar sobre seus feitos; a gritar, em grandes manchetes, o seu fim. Os cangaceiros, a partir desse momento, são tratados como criminosos comuns. Estes não passam de hostes de bandidos que ainda perambulam pelo sertão. O Estado oferece empregos para quem "deixasse a profissão" após cumprir pena. Além de que, o valente nordestino é conclamado a enfrentar outro grande desafio, que é encarar de frente a cidade grande do Sul. Estas cidades são anunciadas como caminhos para fugir da miséria e da opressão dos coronéis; como a esperança de conquistar poder e riqueza por outros caminhos que não o cangaço. O silêncio se faz ouvir e o cangaceiro mergulha nas sombras para brilhar como "símbolo de um passado", vencido pela ordem e pela civilização.

Estes homens permanecem vivos, no entanto, na memória popular, nas produções culturais populares. O cangaceiro se torna um mito, no momento em que deixa de fazer história. Quando ainda estava em atividade, na década de trinta, sofria a condenação quase unânime dos intelectuais. Mesmo entre os tradicionalistas, o cangaceiro saudoso era o cangaceiro morto; era aquele que tinha vivido num passado idílico. Para Graciliano, por exemplo, o cangaceiro não passava de um malfeitor, truculento, que, como Lampião, eram verda-

(92) Todos estes estereótipos estão presentes, por exemplo, no filme Vereda da Salvação (Anselmo Duarte), 1966.

(93) Ver também o filme O Cangaceiro sem Deus (Oswaldo Oliveira), 1969; RAMOS, Graciliano - Pequena História da República. In: Alexandre e Outros Heróis, 24 ed., Rio/São Paulo, Record, 1982, pp. 161 e 162; AMADO, Jorge - Serra Vermelha, pp. 236 e 245 e segs.; RAMOS, Graciliano - Viventes das Alagoas, 14 ed., Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1984, p. 147.

deiros monstros. Eram nomes que não combatiam a propriedade, mas apenas a propriedade de seus inimigos. Para este autor, o cangaceiro só era herói numa literatura bronca, em que as suas turbulências são encaradas como "normais". A crueldade do cangaço é mostrada como uma das causas do atraso da região e atribuída a causas meramente econômicas, fruto de um mundo fadado a desaparecer. O fim do cangaço é comemorado unanimemente como um passo na direção do fim da barbárie sertaneja, do fim da desordem anárquica e sem objetivos do cangaceiro. Este fim é a vitória da ordem, ou a possibilidade da construção de outra.⁹⁴

As narrativas e obras sobre o cangaço enfatizam o seu lado cruel, violento, selvagem, desenhando o Nordeste como o espaço da valentia e da morte estúpida e gratuita, por puro sadismo, por prazer, ou por espírito de vingança. Esta imagem se tornará clássica com o sucesso nacional e internacional do filme de Lima Barreto, "O Cangaceiro", uma visão do civilizado paulista, do cineasta da Vera Cruz, um dos grandes projetos culturais da burguesia poderosa e vitoriosa de São Paulo, nos anos cinquenta, que dará origem a uma série de outros filmes, claramente inspirados na estética do western americano, nesta e na década seguinte. A visão estereotipada do cangaceiro, sem qualquer análise histórica e social do fenômeno, marcará os filmes do chamado "nordestern". Nestes filmes, o cangaceiro é apenas a força do mal, da desordem, em luta contra o representante da ordem, do bem: o mocinho, o vingador. O cangaceiro é quase uma "fera". É um homem que mata e é mau por instinto ou por destino. É de sua natureza ser um facinora, ou uma fatalidade pode também torná-lo assim, mas nunca os códigos sociais ou culturais.⁹⁵

Nos filmes de Carlos Coimbra, Osvaldo de Oliveira, José Carlos Burle e Wilson Seixas, a revolta popular é aproximada da selvageria. A imagem do cangaço é despolitizada, o seu mito e seu espaço são estigmatizados. São filmes que, praticamente, fazem o contra-discurso dos filmes do Cinema Novo. O cangaceiro se torna até tema de algumas chanchadas que buscam ridicularizar sua figura, bem como esta própria produção cinematográfica em torno do cangaço. Em filmes como: O Primo do Cangaceiro, O Lamparina, o cangaceiro é uma figura grotesca, ridícula, um bufão, um bronco, um estúpido e ignorante. Muitos destes filmes, produzidos no pós-sessenta e quatro, pretendem claramente afirmar o império da autoridade e do respeito às leis e à própria desqualificação política do homem do campo, já que ainda rondava, como um fantasma, a recente mobilização política das massas rurais nordestinas.⁹⁶

Esses filmes abusam do uso de imagens-clichês do western americano. As próprias locações escolhidas, quase sempre feitas em Itu, no interior de São Paulo e não no Nordeste, buscavam instaurar uma semelhança com o espaço do velho oeste americano. As grandes pedras, os cactos, as estradas empoeiradas, praticamente se repetem

(94) Ver N/á - Uma Descrição de Lampião, São Paulo, OESP, 23/abr/1931, p. 5, c. 6. Estes estereótipos estão presentes em filmes como O Cangaceiro Sangüinário (Osvaldo de Oliveira), 1969; RAMOS, Graciliano - Viventes das Alagoas, pp. 135, 142, 149 a 154.

(95) Ver também o filme Corisco, o Diabo Loiro (Carlos Coimbra), 1969.

(96) Ver LEAL, Wills - Op. Cit., pp. 89 a 97. Ver os filmes: Cangaceiros de Lampião (Carlos Coimbra), 1967; Lampião, Rei do Cangaço (Carlos Coimbra), 1963; Entre o Amor e o Cangaço (Aurélio Teixeira), 1960; Memórias do Cangaço (Paulo Gil Soares), 1965; A Morte Comanda o Cangaço (Carlos Coimbra), 1960; Nordeste Sangrento (Wilson Silva), 1963; O Lamparina (Glauro Laurelli), 1966.

em todos os filmes. Absurdos não tão grandes quanto aqueles cometidos pelo filme pioneiro de 1953. Em *O Cangaceiro*, até uma inexplicável floresta, com rio e índio surgem no sertão nordestino. A figura do vingador solitário, imortalizada na figura de Antônio das Mortes, de Glauber Rocha, também constitui uma imagética hollywoodiana do Nordeste. As estruturas dos roteiros também são quase as mesmas: há o bandido que invade a casa pobre e mata mulheres e crianças, ou mata os velhos pais do herói que, ao voltar para casa se depara com a cena, então enterra-os e inicia a perseguição aos cangaceiros assassinos. Torna-se um justiceiro solitário até eliminar, num duelo final, o último de seus inimigos, quase sempre o chefe do bando. São filmes em que, por incapacidade de se entender a lógica, a racionalidade da sociedade rural, faz-se uma leitura, a partir dos valores do mundo urbano e de sua racionalidade.⁹⁷

A leitura que a esquerda faz do cangaço se altera, na década de quarenta, exatamente, no momento em que é anunciado seu fim. Ele passa a ser lido como um signo de rebelião, como um indicio da possível revolta futura. A mitificação do cangaço se dá também por uma verdadeira postura voluntarista, pouco crítica e analítica das condições históricas e sociais do surgimento do cangaceiro. Este já não é vítima de uma sina, mas é vítima de uma sociedade. É, principalmente e simploriamente, vítima do latifúndio. Neste discurso, o operário é também o substituto do cangaceiro e o movimento operário o seu substituto consciente na luta contra a opressão. A derrota do cangaço, apresentada pela imprensa como uma vitória da nação, será para a esquerda, apenas um prenúncio desta vitória. O cangaceiro era o homem solitário, ególatra, individualista e incapaz de transformar a sociedade como um todo. Do cangaceirismo posado para a câmera de Barreto, passamos para o cangaceirismo épico, barroco, grandiloquente, de Glauber, com homens alienados, girando em frente a lente de sua câmera.

A produção acadêmica, literária e artística, das décadas de cinquenta e sessenta, retoma a abordagem dada ao cangaço por Jorge Amado, ainda na década de trinta. Apoiado na literatura de cordel, em Jubiabá, Lampião já aparece associado à greve dos negros do cais, já que os dois são vistos como momentos da resistência popular, embora sejam momentos qualitativamente diversos. Nesta literatura, a idéia de que o mito popular do cangaceiro podia ser uma arma na conscientização popular, já está presente. O cangaceiro é também o herói dos meninos que vagam pelas ruas de Salvador, em *Capitães da Areia*. Eles sabem que Lampião também foi menino pobre como eles, mas a sua fama atravessava toda a região até as fronteiras entre campo e cidade. Pedro Bala queria reinar sobre a cidade, como Lampião reinava sobre o sertão. Ele queria ser na cidade, o que Lampião era no campo, ou seja, o braço armado do pobre, o vingador.⁹⁸

O cangaceirismo era mais um indicio da crise da sociedade patriarcal: momento em que os filhos de escravos ou homens pobres desacatavam os descendentes dos antigos senhores, queimavam propriedades, violavam moças brancas, enforcavam os ricos nos ramos de

(97) Ver o filme *Cangaceiros de Lampião* (Carlos Coimbra), 1967.

(98) Ver AMADO, Jorge - *Jubiabá*, pp. 289 e 290; *Capitães da Areia*, pp. 157 a 161 e 175.

nos ramos de árvores. Ele era o inimigo poderoso do coronel e o único homem capaz de fazê-los tremer. Era o símbolo do futuro poder dos pobres, só que um poder social e não individual. Eram nomes que podiam ser como Corisco, descendentes até de senhores de engenho arruinados e que se voltavam contra a nova ordem burguesa, em busca da sociedade futura, assim como faziam estes intelectuais de classe média, vendo no mito do cangaceiro, o mito do povo e do território rebelde com que tanto sonhavam.⁹⁷

3) OS ARGUMENTOS DA INDIGNAÇÃO

A) Nordeste, Literatura e Revolução

A imagem e o texto tradicional do Nordeste sofrerão uma operação inicial de inversão, ainda na década de trinta, com as obras de autores como Jorge Amado e Graciliano Ramos. Graciliano enfatiza o indivíduo e sua perda de identidade, diante da nova sociabilidade burguesa, dissecando almas singulares; enquanto Amado constrói tipos que pretendem resumir coletividades, que pretendem ser emblemas de grupos ou classes sociais, e, ambos partem da premissa da necessidade de uma reterritorialização revolucionária para o país. Sendo ambos filhos das elites rurais nordestinas em processo de declínio, suas obras, embora, vez por outra deixem entrever uma certa nostalgia do passado patriarcal, não estão voltadas, no entanto, para construir um espaço saudoso. Elas são máquinas discursivas a serviço da superação da sociedade burguesa e da implantação de uma nova sociedade, prometida pelo discurso marxista, do qual eles eram partidários e militantes no Partido Comunista, adeptos da construção de territórios da revolta e da revolução.¹⁰⁰

Desde o século XIX, que a literatura, no Brasil, encerrava, dentro de si, dois outros discursos: o político e o do estudo da sociedade, os quais constituíam o fenômeno central da vida cultural, e neles condensavam filosofia e ciências humanas. Só na década de quarenta, é que a literatura se emancipa das ciências sociais e do discurso ideológico, voltando-se para si e se preocupando mais detidamente com a questão da forma e da linguagem. A chamada geração de 1945, tanto na poesia, como no romance, será conhecida por um maior cuidado com as questões estéticas e uma menor preocupação conteudística e realista que havia orientado a literatura até então, notadamente, na década anterior.¹⁰¹

Na década de trinta, 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

(99) Ver RAMOS, Graciliano - Viventes das Alagoas, pp. 128 a 134, 147 a 149.

(100) Ver RAMOS, Graciliano - O Romance de Jorge Amado, In: Linhas Tortas, pp. 92 a 96.

(101) Ver ORTIZ, Renato - A Moderna Tradição Brasileira, p. 22; CÂNDIDO, Antônio - Literatura e Sociedade, 7 ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1985, p. 122.

ao seu povo, a literatura se converte num meio de luta importante, no sentido de se impor como uma visão e como uma fala sobre o real; no sentido de oferecer uma interpretação e uma linguagem para o país e, no sentido de produzir subjetividades coletivas, afinadas com os objetivos estratégicos traçados por cada micro-poder. O romance social, influenciado não só pelo modernismo, mas sofrendo ecos do realismo socialista, serve aos artistas como veículo de enfrentamento da ordem existente; da ordem que eslapava a própria aura que envolvia o artista e a obra de arte, que envolvia o escritor e o romance.¹⁰²

O realismo e a função social da obra emergem como imperativo, no momento em que o romance burguês começa a ser contestado; no momento em que o "romance-ruminação" é substituído pelo "romance-máquina", pela produção de rápida difusão, destinada à produção de subjetividades seriais, de massa; no momento em que o artigo de opinião nos jornais, a poesia, o desenho de ilustração e a brochura transformam a literatura num instante da ação política, da captura dos fluxos desejantes coletivos, pelas grandes centrais de distribuição de sentido e de produção de soluções sociais. A mimese realista, supondo uma semelhança possível entre representação e realidade, torna a literatura um meio de reconhecimento e conhecimento da comunidade consigo mesma, ou seja, torna-se um poderoso instrumento de construção de novas identidades sociais, em um mundo dilacerado pelos fluxos da modernidade. O romance, na década de trinta, participa do grande esforço de reterritorialização de uma sociedade em crise, em transição entre novas e velhas sociabilidades e sensibilidades. Esta identidade estará ligada diretamente aos objetivos estratégicos e políticos que dirigem a produção literária.¹⁰³

Na mimese realista, a representação do social fica presa aos limites impostos pela situação do vivido e conhecido pelo receptor. Nesta, a palavra é bloqueada em sua potência de criação de mundos pela obediência a uma visibilidade e dizibilidade da realidade já cristalizadas, sob pena de não ser a obra considerada fiel ao real. A obra realista termina, pois, por ser capturada pelas demandas e pelas forças hegemônicas do poder, seja no campo intelectual, seja no campo político, neste momento. Os significados tendem a ficar restritos a um campo de saber já consagrado. Na literatura realista, o significado e o significante ficam unidos por ligações inseparáveis. Nesta, a linguagem é denotativa e impõe um sentido como verdadeiro, enquanto o autor impõe um sentido ao leitor, que tende a participar pouco da construção do sentido da obra. Ela não é uma prosa dialógica, mas monológica, em que as identidades dos personagens são sempre fechadas, em que não se permite a afirmação da negação a negação que se excluem numa síntese dialética ou são conciliadas por um trabalho de harmonização pelo uso da linguagem simbólica.¹⁰⁴

Embora existam exceções, como em Graciliano Ramos, o "romance de trinta" caracteriza-se, muito mais, pela ação do que

(102) Ver MICELI, Sérgio - Op. Cit.

(103) Sobre a função social do romance ver: BENJAMIN, Walter - A crise do romance. Sobre Alexanderplatz, de Döblin. In: Magia e Técnica: Arte e Política (Obras Escolhidas vol. 1), São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 51 a 60.

(104) Ver LIMA, Luis Costa - Mimeses e Modernidade, Rio de Janeiro, Graal, 1980, pp. 168 e seqs. e CHAMIE, Mário - A Transgressão do Texto, São Paulo, Práxis, 1972, pp. 10 e seqs.

pela análise psicológica dos personagens. Estes funcionam como tipos característicos de tendências, sentimentos e grupos sociais. Este romance é uma prosa que tende a ser limitada, do ponto de vista ficcional e em termos de pesquisa de linguagem, já que seus autores estão preocupados em colocar seus romances a serviço de uma causa; a da transformação da sociedade brasileira e, mais particularmente, da denúncia das condições sociais da região Nordeste. É uma prosa presa a uma estratégia de poder já consagrada naquele espaço; a da colocação deste, como vítima da discriminação ou do desconhecimento pelo restante da nação. É um romance preso a uma estratégia salvacionista, que assume o próprio lugar do regional, tanto no campo político, quanto no literário e como ponto de partida para construção de seu discurso. Enquanto a crítica paulista, por exemplo, atribui ao caráter regional, o limite deste romance, estes autores afirmam seu regionalismo como o maior mérito de seus trabalhos, não com argumentos estéticos, mas com argumentos políticos, os de que esta chaga na nação que era o Nordeste, devia sangrar até molhar os pés bem cuidados da burguesia do Centro-Sul, atirando no seu rosto as conseqüências de sua riqueza.

São obras que querem mostrar o Nordeste como a vítima preferencial do desenvolvimento da sociedade capitalista no país. Elas querem revelar sua verdade social, mostrar o lado avesso de uma realidade adocicada pelos discursos de quem a dominava. Querem expor suas misérias e contradições; colocar a vida dos nordestinos nas mãos de seus leitores, perturbar suas consciências, produzir uma experiência de Nordeste para quem não o conhecia e fazê-los viver a miséria alheia. São obras que querem ser um reclamo, um brado de alerta, às vezes, beirando até o panfleto. São quadros fieis das angústias que afligiam aquela região e, por extensão, a nação, deixando clara a responsabilidade desta para com aquelas populações.¹⁰⁵

São obras que estão inscritas no jogo de poder entre as forças regionais, mesmo que sejam perpassadas de denúncias contra estas. Uma crítica de Milliet, por exemplo, tenta desclassificar o romance nordestino, não apenas do ponto de vista estético, mas tenta pôr em questão a veracidade da realidade que ele descreve. Este autor fala da dificuldade do paulista de ver as mesmas coisas que os romancistas nordestinos viam. Para ele, o romance nordestino passava uma visão parcial da realidade, ao só mostrar morte e desgraça, fruto de um romantismo descabelado, que estava voltado apenas para o sentimento e a exceção lamentável. O romance nordestino só mostrava um Brasil arcaico que estava ficando para trás, preso ao seu regionalismo. Ele não conseguia abordar questões universais. Por isso, para ele, a prosa paulista era afirmativa; era o romance da vida e da saúde; era uma reação classicista ao romantismo; era um romance de análise e do herói nacional.¹⁰⁶

Na mesma direção, muito mais tarde, Roberto Simões denuncia a estratégia, do romance nordestino, de construir o Nordeste sempre como uma região subjugada, numa visão parcial e mutilada da realidade.

(105) Ver SIMÕES, Roberto - Ficção Nordestina: Diretrizes Sociais, São Paulo, Revista Brasileira nº 41, mai/jun de 1962, p. 172; CAVALHEIRO, Edgar - O Drama do Café e o Romance Brasileiro, São Paulo, OESP, 9/mar/1941, p. 4, c. 3; HELENA, Lúcia - Íptens e Tabus da Modernidade Brasileira, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro; Niterói, UFF, 1985, pp. 90 a 101; RAMOS, Braciliano - Caetés, 20 ed., Rio, Record, 1984, p. 152.

(106) Ver MILLIET, Sérgio - O Moderno Romance Brasileiro, São Paulo, OESP, 20/out/1937, p. 4, c. 2.

de. Esta prosa lamurienta procura sempre o povo espavorido, os cabres terríveis, cometedores de vinganças truculentas; procura a caatinga da seca, da vida difícil e dos homens acuados. Enquanto isto, críticos nordestinos, como Ademar Vidal, saem em defesa deste romance, afirmando ser a realidade desta região muito mais dramática do que aquela abordada pelo romance. Os romances não teriam a mesma dramaticidade dos quadros vivos e das figuras reais da região das secas e dos cangaceiros. O Nordeste é reafirmado como uma região original que, para o romance retratá-la com realismo, teria mesmo que mostrar a miséria crua, alastrada, mortífera, teria que mostrar os aleijões políticos terríveis de um feudalismo cruel. O que fica patente é que o discurso desta produção de intelectuais de esquerda termina por reforçar uma imagem da região que é fundamental não só para sua produção, mas também para a reprodução do poder e da fortuna de uma classe dominante, que vive da miséria, de sua exploração e de sua indústria.¹⁰⁷

Contradições de uma literatura presa a um dispositivo de poder e à sua lógica, mesmo que se proponha a ser um discurso voltado para a superação do momento social, vivido pelo povo brasileiro. Ela toma o Nordeste como o elo mais fraco do capitalismo no Brasil; como o lugar onde as consequências perversas deste melhor se explicitam, onde a dominação de classe é mais arbitrária e, portanto, estavam dadas as condições objetivas para uma revolução social. Se o Sul, Rio e São Paulo, expunham as maravilhas do capitalismo, o Nordeste era o primo pobre que estava sempre presente para agulhar a consciência de quem vivia extasiado com sua própria riqueza e poder. No Nordeste também serão agenciados os maiores exemplos de rebeldia popular contra o poder. A necessidade de ultrapassamento revolucionário do capitalismo ficava mais nítida, quando se encaravam a miséria e as injustiças nordestinas, quando se prescrutavam vidas populares ou burguesas, umas alienadas e presas à miséria; outras, alienadas e presas aos valores mesquinhos burgueses. Por isso, estes romances construirão o Nordeste como este território que estimula a revolta e a revolução; como o território-denúncia da miséria e da injustiça.¹⁰⁸

Constrói-se um Nordeste avesso à nostalgia da escravidão, da qual se quer avivar a memória, para subsidiar a luta contra a nova forma de escravidão do presente. Este Nordeste é um espaço não apenas dividido entre aqueles que mandam e os que pedem ou suplicam, entre homens que são donos de tudo, até de outros homens e homens que são verdadeiros trastes das fazendas, reses na fazenda alheia, mas também entre negros e brancos, não só de classe mas de raça oprimida. O Nordeste do negro pobre, filho da escravidão, perpetuada pelas novas relações entre brancos, mestiços e negros. Nordeste tecido de desgraças contadas e recontadas, desgraças mesquinhas, cotidianas, populares. Um Nordeste que espanta e não encanta; que são quadros de miséria, de lutas e de coragem de um povo pobre e explorado.¹⁰⁹

O Nordeste destes romances é o Nordeste artesanal, onde o industrial é visto como dramático e feio. Um Nordeste mais dos

(107) Ver SIMÕES, Roberto - Op. Cit.; VIDAL, Ademar - O Romance do Nordeste, Rio de Janeiro, Revista Acadêmica nº 11, mai/1935, p. 7.

(108) Ver BASTIDE, Roger - Bahia de Todos os Santos, São Paulo, OESP, 20/out/1945, p. 4, c. 5.

(109) Ver AMADO, Jorge - Suor, pp. 250 a 254; Jubiaba, pp. 53 a 63; Capitães da Areia, pp. 156 e 159.

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. É toda uma resistência ao artificial e a 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, destes autores, de romperem com uma sensibilidade naturalista e conviverem com a modernidade.¹¹⁰

Este romance é preocupado em analisar e explicar a realidade, em mostrá-la de baixo para cima, em tornar visíveis, as estruturas econômicas, sociais e políticas do país e da região. É um contra-discurso ao discurso oficial; é uma imagem invertida da imagem sancionada pelos poderosos; é um dizer um Nordeste diferente do que eles disseram; um fazer ver o Nordeste do povo. Para isso, era necessário se libertar do discurso oficial, invertendo-o com o uso da ironia, do humor, da palavra não sancionada: o palavrão. Só assim se poderia sonhar com uma realidade nova, conquistada sem a ajuda de Deus. Uma realidade absolutamente humana.¹¹¹

Estas semelhanças estilísticas, estratégicas e ideológicas, entre a obra de Graciliano Ramos e a de Jorge Amado, são matizadas por outras enormes diferenças, nestes mesmos aspectos, que precisam ser ressaltadas, para termos acesso ao Nordeste singular que cada um contruiu em sua obra.

B) Jorge Amado

Jorge Amado nasceu em Ferradas, município de Itabuna, Bahia, em 1912, filho de um comerciante sergipano que se tornou proprietário de fazendas de cacau no sul da Bahia. Fez o curso primário em Ilhéus e o secundário com os jesuítas em Salvador e Rio de Janeiro. Tornou-se um jornalista boêmio, participante da efêmera Academia dos Rebeldes, que fazia oposição ao grupo modernista da Bahia, reunido em torno da revista Arco e Flexa. Indo para o Rio, em 1930 cursar Direito, ele conhece alguns escritores jovens que o animam a publicar, em 1931, seu primeiro livro, *O País do Carnaval*. Em 1932, por influência de Raquel de Queiroz, aproxima-se da militância de esquerda no Partido Comunista e na ANL, quando entra em contato com o realismo socialista soviético e norte-americano. Os romances produzidos a partir deste momento, *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936) e *Capitães da Areia* (1937) buscam retratar a realidade rural ou urbana da Bahia e são uma

(110) Ver AMADO, Jorge - *Suor*; *Capitães da Areia*; *O País do Carnaval*.

(111) Ver AMADO, Jorge - *Suor*; *Jubiabá*; *Mar Morto*; BASTIDE, Roger - *Jorge Amado: povo e terra, 40 anos de literatura*, São Paulo, Martins, 1962, p. 43.

tentativa de se fazer um romance proletário. Durante a Segunda Guerra, publica uma biografia lírica de Castro Alves, ABC de Castro Alves (1941), e do líder comunista Luis Carlos Prestes, Vida de Luis Carlos Prestes, O Cavaieiro da Esperança (1942). Esta obra lhe custou problemas com o regime do Estado Novo, ao qual fazia oposição, vindo a ser preso em 1942. Uma vez livre, ele passa algum tempo na Bahia onde retoma o universo literário do seu livro Cacau, publica Terras do Sem Fim (1942), São Jorge de Ilheus (1944), e elabora um guia turístico da cidade de Salvador, Bahia de Todos os Santos (1945). Em Seara Vermelha (1946), ele abandona, pela primeira vez, o universo do Recôncavo baiano, para se deter na temática do sertão. Produz para o teatro O Amor de Castro Alves, republicado com o nome de O Amor de Soldado (1947). Em 1946, é eleito deputado federal pelo PCB, resolvendo se exilar dois anos depois, quando este partido tem as suas atividades proibidas. Viaja por toda a Europa e Ásia, quando publica obras de nítido caráter partidário como O Mundo da Paz (1951) e Os Subterrâneos da Liberdade, 3 vols (1952). De volta ao país, instala-se no Rio de Janeiro onde dirigirá, por algum tempo, o semanário de cultura Para Todos. Sua obra sofre uma profunda mudança, a partir da queda do stalinismo na União Soviética, abandonando o realismo socialista, preocupando-se mais com as questões estéticas, formais e enfatizando menos a mensagem doutrinária. Sua obra se disjuncta de sua militância partidária que termina por abandonar. O livro que marca esta transição é Gabriel, Cravo e Canela (1958). Seguem-se: Velhos Marinheiros (1961), Os Pastores da Noite (1964), Dona Flor e seus Dois Maridos (1967), Tenda dos Milagres (1970), Teresa Batista Cansada de Guerra (1970), Tietê do Agreste (1976), Tocaia Grande (1982), Navegação de Cabotagem (1992).

A obra de Amado surge ligada diretamente a toda a problemática que emergiu com a Primeira Guerra, que foi discutida pelos modernistas e que desaguou no movimento de 1930. Ou seja, ela surge ligada à questão da identidade nacional e cultural do país; à questão de nossa raça, da formação de nosso povo, da relação entre a nação e o capital estrangeiro, enfim, ao tema da revolução, da necessidade de se fazer uma reconstrução total do país, rompendo radicalmente com seu passado. O seu primeiro livro, singular em sua obra, O País do Carnaval, busca discutir exatamente a questão da identidade brasileira, a sua face carnavalizada. Embora fizesse parte na Bahia de um grupo que se opunha aos seguidores do modernismo paulista, por ver neste uma forma de cosmopolitismo elitista, Amado claramente dialoga com este movimento a respeito da falta de identidade, expressa no rosto alerquinal e colorido do país. Desde sua obra inicial a proposta de Amado é captar a identidade do país e de sua cultura e captar sua singularidade, a partir de uma busca das raízes populares, da realidade do povo, da recuperação para o texto e para a imagem do país, da fala e das figuras e cenas populares. Como ele mesmo diz, sua obra teria nascido da procura de soluções para os problemas nacionais e os de sua população, e nascido da crença na iminência do nascimento de um mundo novo do qual o país devia tomar parte. Ele parte da premissa de que, como intelectual, o escritor está em condições de melhor enxergar os problemas do país e de sua população, bem como de propor soluções.¹¹²

(112) Ver AMADO, Jorge - Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras. In: BASTIDE, Roger - Jorge Amado: povo e

É uma obra preocupada em caracterizar o povo brasileiro, em descobrir sua verdade interna, sua essência; em retratar a verdade de sua visão e de sua fala. É preocupada em configurar um povo e o povo para o Brasil, integrá-lo à vida nacional, à cultura do país, captando a sua originalidade. É preocupada em desrequejar a face popular do país, em destravar a língua do povo, em abrir os seus olhos e da nação para seus problemas. Preocupada em fazer o país enxergar o seu povo com seus suores, cantigas, macumbas, prostituição, doenças, lutas, misérias e malandragens. A partir de Cacau, esta visão popular do país será aliada aos esquemas conceituais e aos dogmas políticos do marxismo, somando ao tema da nação e do povo, o tema da revolução. Sua produção literária voltar-se-á para um objetivo claro: o objetivo de denunciar as injustiças sociais; as condições em que vivia a maioria do povo do país e de propor a revolução socialista como a saída para estes problemas.¹¹³

Seus personagens se tornam emblemáticos das condições sociais, dos valores e das aspirações de toda uma classe. Diante do dilaceramento das identidades, trazido pela emergência da modernidade, Amado cria personagens de identidades esquemáticas, fechadas, tipificadas. A classe social e a posição política tornam-se os princípios ordenadores da identidade de seus personagens, que passam a ter uma psicologia extremamente simples, mas que se revela na ação. São personagens cujas atitudes são simbólicas para uma dada condição na sociedade e de uma postura ideológica, que possuem uma verdade única a expressar. Verdade que centraliza a narrativa e atribui um sentido totalizador e universal à sua ação. Seus primeiros livros são atravessados por um maniqueísmo, que coloca, do lado do bem, os personagens proletários, que proclamam a superioridade de sua condição de pobres, que possuem todas as qualidades opostas às dos ricos que só sabem furtar, rezar e fazer mal aos outros.¹¹⁴

O chamado romance proletário, que demarca a obra de Amado pelo menos até o aparecimento de *Terras do Sem Fim*, em 1942, se caracteriza pelo esquematismo psicológico, principalmente, dos personagens representativos dos "exploradores". Só neste livro, ao retomar a temática da transição da sociedade patriarcal cacauzeira para uma sociedade mercantil, é que os personagens da classe dominante surgem com mais humanidade e são colocados em um contexto histórico que explica seus comportamentos. Só então eles perdem aquele travo voluntarista das obras anteriores. Ao romper com o realismo socialista, estes personagens ganham mais densidade, passam a ser mais complexos, isto fica patente na figura do coronel Ramiro, de Gabriela, Cravo e Canela, homem capaz de despotismos e maldades, mas também capaz de amor e amizade, que empunhava rebenques, mas também empunhava rosas.¹¹⁵

Jorge Amado, ao contrário de José Lins, imprime ao regional uma dimensão universal, ao submeter as matérias de expressão locais ao esquema de interpretação internacional do marxismo. Seu projeto estético é conciliar o lado belo da sua terra, de seu povo, de seus

terra, pp. 3 a 22.

(113) Ver AMADO, Jorge - Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras, pp. 54 e segs.

(114) Ver HOUCARD, Pierre - Tendências e Individualidades do Romance Brasileiro Contemporâneo, São Paulo, OESP, 14/mar/1939, p. 6, c. 1; HELENA, Lúcia - Totens e Tabus da Modernidade Brasileira, pp. 102 e segs; AMADO, Jorge - Cacau.

(115) Ver BASTIDE, Roger - Jorge Amado: povo e terra; AMADO, Jorge - Terras do Sem Fim; Gabriela, Cravo e Canela.

temas, com o lado social, feio, miserável, unindo uma visão, muitas vezes, lírica da natureza e da sociedade com uma visão romântica de negação da realidade presente e a busca da construção de um novo mundo. Seu projeto é tornar seus livros um quadro mural da vida dos abandonados, dos mendigos, dos operários e doqueiros que rebentam cadeias. Seus primeiros romances ainda guardam uma nítida ligação com a estética naturalista, que o encontro com o realismo socialista veio reafirmar. Suas obras querem ser uma pintura fiel de quadros sociológicos, documentos científicos que embasariam uma reivindicação revolucionária, trazendo o fim da exploração capitalista e, com isto, o retorno aquela sociedade lírica perdida.¹¹⁶

Só com Gabriela, Cravo e Canela a crítica à burguesia assume uma nova forma, deixa o inflamado panfleto de epopéia para a corrosão do humor e do riso. Seus livros passam a caricaturar o comportamento da pequena burguesia ávida por ascensão social, das famílias decadentes, metidas a aristocratas; dos novos ricos e dos estrangeiros arrivistas. A demarcação da fronteira, entre as classes, deixa de se dar preferencialmente pelos interesses e posturas ideológicas, para se fundar na observação dos códigos de sociabilidade e sensibilidade, nas fronteiras "postiças e hipócritas" que os grupos burgueses antepõem entre si e as camadas populares. A espontaneidade popular se choca com os seres convencionais e artificiais, com o falso moralismo e com a salvação de aparências que regem o comportamento burguês. Sua crítica passa também, desde Bahia de Todos os Santos, pela negação da racionalidade burguesa, pela inclusão do lado maravilhoso da existência, como um dado da realidade que não pode ser desprezado, pela individualização dos personagens, que, embora continuem sendo reflexos do meio social, o retratam de modo diferenciado, porque não são mais essências de uma classe.¹¹⁷

O romance proletário procurava valorizar a rebeldia popular, assimilando-a a uma pré-condição, 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, de um intelectual de classe média, que parece também reagir à implantação do capitalismo no Brasil; que parece 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 coloniais como o Brasil. Seria uma revolução de libertação nacional, cujo primeiro estágio envolvia a formação de frentes amplas com os setores nacionalistas, que leva ao recalcamento 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 anti-burguesa, como anti-moderna.¹¹⁸

A dúvida em relação à adaptação do comunismo à nossa indole

(116) Ver BASTIDE, Roger - Brasil, Terra de Contrastes, p. 202; AMADO, Jorge - Mar Morto, p. 21; Capitães da Areia; BASTIDE, Roger - Jorge Amado: povo e terra, p. 59.

(117) Ver BASTIDE, Roger - Jorge Amado: povo e terra, p. 59.

(118) Ver ANDRADE, Oswald de - Fraternidade de Jorge Amado. In: Ponta de Lança, pp. 55 a 57.

que havia assaltado o autor em seu primeiro livro, já que, segundo ele, nossa essência carnavalesca, pouco disciplinada, exigiria que fôssemos surrados três vezes ao dia, para adquirirmos disciplina revolucionária, se desfaz momentaneamente, pois só o amor pela humanidade, que ele significava, poderia trazer a felicidade. So o fim dos preconceitos do povo, o fim das igrejas, dos ídolos; so a crença nos homens e nas coisas materiais trariam a felicidade que não se encontrava nem na carne, nem no sentimento, nem no ceticismo, nem na vida burguesa. O Brasil se torna palco de uma luta que se travava a nível internacional entre aqueles que estavam ao lado da felicidade humana e daqueles que estavam contra ela.¹¹⁹

Em sua obra, notadamente aquela publicada entre 1944 e 1954, os seus personagens militantes vêem o Partido como o lar, a escola, a razão da vida; vêem-no como detentor da verdade e como arma para se mudar o destino do mundo. Amado traça sua identidade de escritor, a partir da idéia de que é uma voz do Partido, voz da revolução, que chama para lutar por todos, pelo destino de todos, sem exceção. O Partido se concretizava através da luta de cada um de seus membros e dos resultados alcançados, mas estava acima dos homens, era a encarnação da vontade geral destes, à qual o indivíduo particular devia se submeter. Por isso, sua vida não mais lhe pertencia mas ao Partido e seus objetivos.¹²⁰

Em Tenda dos Milagres, já no final da década de sessenta, Amado traz, para seus romances, a crítica que já vinha fazendo ao discurso rígido e preconceituoso das esquerdas, pelo menos desde o final da década anterior. O personagem Pedro Arcanjo faz afirmações que bem podiam ser suas: "Se em algo mudei e exatamente assim aconteceu, se dentro de mim romperam-se valores e foram substituídos, se morreu uma parte de meu antigo ser, não renego, nem renuncio a nada do que fui... Em meu peito tudo se soma e se mistura... Só desejo uma coisa, viver, entender a vida, amar os homens, o povo inteiro". Para ele o materialismo já não é capaz de tudo explicar, nem tudo é racionalizável. Tentar reduzir todos os acontecimentos às teorias é, para ele, se tornar um sábio de meia-tigela, um historiador de vôo curto.¹²¹

Os romances amadianos, inicialmente, pouco têm a oferecer em matéria de experimentação formal. Estes limitam-se a podar o regionalismo literário naturalista das descrições empoladas e os diálogos artificiais nele predominantes. Sua grande mudança literária se dá quando abandona o realismo socialista e abraça uma literatura que explora o cômico e o fantástico. A literatura de cordel, notadamente os folhetos de ABC, são tomados por Amado como fonte de uma linguagem popular, direta, capaz de permitir a comunicação imediata da mensagem que o intelectual quer transmitir ao povo. Ela também seria fonte de uma visão popular da sociedade, da cidade, do meio rural, das relações sociais. Ela preservaria lendas, cantos, mitos, tradições populares que deviam ser resgatadas para a dizibilidade do país e da região. Seu Nordeste vai ser composto por textos de pessoas do povo. Nordeste da fala popular, do palavrão. Nordeste carente até de linguagem. Nordeste, o espaço do erro gramatical, das cartas de rameiras, de trabalhadores. Um Nordeste cindido não apenas pelo

(119) Ver AMADO, Jorge - O País do Carnaval, pp. 98 e seqs.

(120) Ver AMADO, Jorge - São Jorge dos Ilhéus, p. 295; Capitães da Areia, p. 227; Seara Vermelha, p. 270.

(121) Ver AMADO, Jorge - Tenda dos Milagres, 5 ed., São Paulo, Martins, 1970, p. 318.

poder econômico ou político, mas também pelo domínio do saber. Um espaço de falas diferentes e conflituosas.¹²²

Seus livros são atravessados inicialmente por dois regimes de discurso: um discurso popular, agenciado das narrativas orais da beira de cais, dos cegos de feira, dos cantadores de ABC, das conversas de bares e capares, de canções e versos populares, que veicula uma visão poética e fatalista da realidade, atravessado por um segundo que praticamente fica suspenso, apartado daquele, artificial, que é um discurso político que de certa forma, se contrapõe aquela visão popular. Em livros como *Mar Morto*, estes dois regimes discursivos convivem com muita dificuldade, colocando o discurso do autor, como o discurso da verdade, instaurando uma distância entre o narrador e o narrado. Esta mesma preocupação verista dirige o uso que faz do discurso dominante, oficial, em seus textos. Em *Capitães da Areia*, ele toma o discurso oficial sobre a criminalidade para expor o que seria o deliberado falseamento da realidade feito por este, escondendo propositalmente a verdade sobre a atuação do Reformatório de menores e o combate aos meninos de rua. O que ele quer restabelecer é uma narrativa verdadeira, usando a ficção para denunciar a ficção dos discursos oficiais. Sua linguagem ficcional se submete, pois, a este imperativo de dizer a verdade, de revelar o falseamento da ideologia burguesa, como concebia sua visão teórica.¹²³

Seu discurso simples, "popular", visa romper com a postura retórica da cultura dominante no país, com a verborragia dos poderosos que serviria para mascarar seu poder e enganar o povo. A fala livre e displicente do povo seria uma visão de baixo, uma fala não censurada, não oprimida pelas regras e normas dos códigos burgueses. Uma fala capaz de trazer à tona esta verdade da sociedade que estava escondida e mascarada por toda uma grossa camada de discursos acadêmicos e retóricos. Amado quer atacar aquela que era tida como uma das principais tradições baianas: a prolixidade no falar, o barroquismo verbal dos discursos tradicionais baianos. Ele quer substituir a falsa palavra, pela palavra da verdade; palavra vinda dos porões da sociedade e que ele ajuda a libertar, a invadir o campo sagrado da literatura nacional. O Brasil e o Nordeste se tornariam mais visíveis em sua verdade, por serem falados pelo povo.¹²⁴

A postura monológica, centralizada pela voz do narrador, em que os diferentes olhares da sociedade convergem numa mesma direção, como em *São Jorge dos Ilhéus*, onde mesmo cruzando diferentes falas, estas apenas reforçam a fala do narrador, representada pelo intelectual Sérgio, se altera, a partir de *Gabriela, Cravo e Canela*, quando passa a explorar diversas versões, testemunhos conflituosos sobre o mesmo fato, diferentes possibilidades de interpretação de um mesmo acontecimento. Amado, chama atenção para o caráter relativo e diverso do depoimento das pessoas sobre os fatos; o próprio caráter relativo da verdade e conflitual dos discursos e da história. O antigo discurso competente, da racionalidade absoluta, do apagamento de lacunas e rasuras, no discurso popular, torna-se, como nas

(122) Ver MERQUIOR, José Guilherme - *Em busca de uma definição para o estilo modernista*, São Paulo, OESP, 14/mar/1972, s/p; AMADO, Jorge - *Cacau*, p. 131; *Jubiabá*, p. 23; *Tenda dos Milagres*, pp. 215 e seqs.

(123) Ver AMADO, Jorge - *Capitães da Areia*, pp. 168 e seqs; *São Jorge dos Ilhéus*, pp. 190 e seqs; *Tereza Batista, Condição de Guerra*, São Paulo, Martins, 1972.

(124) Ver AMADO, Jorge - *Terras do Sem Fim*, p. 191; BASTIDE, Roger - *Jorge Amado: povo e terra*, p. 62.

próprias narrativas da tradição oral, um discurso que está sujeito a constantes releituras, a sofrer acréscimos, a mudar de sentido; que este sujeito a ganhar e perder enunciados, em que tudo pode ser, nada se afirma ou se contesta, nada espanta, nada é proibido, quando altera regras e enfeites.¹²⁵

Como o próprio Jorge Amado reconhece, suas obras traçam uma visibilidade do Nordeste e, mais particularmente da Bahia, muito próxima daquela presente nas obras de Dorival Caymmi e do pintor Carybé. É uma visibilidade que enfatiza o pitoresco e o sensual. Estes reproduzem, em grande parte, a visão naturalista da Bahia, centrada em seu aspecto exótico, tropical, com destaque para o calor, a brisa, as palmeiras, os barquinhos, as cantigas de acalanto e a sensualidade e lascívia de seu povo. Ele traz a tona, no entanto, o mundo popular baiano, de uma população negra saída da escravidão, com seus costumes, tradições, crenças, amores, trabalho, misérias e mortes. Como Caymmi, Amado valoriza a fala coloquial, a poesia contida, contribuindo como aquele para uma nova forma não só de ver, mas de escutar a Bahia, com suas soluções linguísticas onomatopaicas, com seus rumores e sons do cotidiano. Sons que remetem a um clima de nostalgia e saudade. A descrição das cenas da vida pobre da cidade da Bahia, cenas de um colorido forte, cru, onde homem e natureza ainda convivem em harmonia, lembram um quadro de Carybé.¹²⁶

Tanto Caymmi como Amado não deixam de expressar uma visão romântica do passado da Bahia, da sociedade açucareira do Recôncavo, da cidade colonial dos sobrados e casarões, do fausto das casas-grandes, da escravidão idílica e patriarcal, das lembranças das donzelas do tempo do Imperador. Ao lado de um passado belo e oitante, surge o presente dilacerado entre uma paisagem natural, bela e poética e uma paisagem humana triste, com cara de fome, com pés e mãos enormes, calejados e disformes, plantados na terra. Uma Bahia do cacau, cuja paleta era dominada pelo dourado e pelo amarelo. O dourado dos frutos do cacau, das folhas ressequidas, caídas no chão e o amarelo do sol, da poeira, dos juparas, das cobras papa-pinto, dos trabalhadores.¹²⁷

Quando Jorge Amado inicia a publicação de sua obra nos anos trinta, mesmo a ideia de Nordeste já estando cristalizada, não incorporava ainda a Bahia. A Bahia era vista, neste momento, como uma realidade à parte, tanto do ponto de vista econômico e político, como do ponto de vista cultural. O ser baiano, que contraditoriamente vai ser a forma de se conhecer todo o nordestino chegado à São Paulo, foi, durante muito tempo, considerado como tendo uma identidade divergente da nordestina. A Bahia era pensada, inclusive, quase como sendo só a região do Recôncavo, polarizada por Salvador. Será a própria obra de Amado, uma das responsáveis pela inclusão da região do cacau na geografia imaginária da Bahia. O sertão, que durante longo tempo, não fizera parte desta capitania, porque fazia parte de

(125) Ver AMADO, Jorge - São Jorge dos Ilhéus; Gabriela, Cravo e Canela; Iereza Batista, Cansada de Guerra, p. 99.

(126) Ver BROOKSHAW, David - Raça e Cor na Literatura Brasileira, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983, pp. 131 e segs; MILLIET, Sérgio - O Cancioneiro de Dorival Caymmi, São Paulo, OESP, 21/nov/1947, p. 6, c. 1; N/a - Linha de Cor, São Paulo, OESP, 6/mar/1947, p. 1, c. 4; CAYMMI, Dorival - Cancioneiro da Bahia, São Paulo, Martins, 1947 (Introdução de Jorge Amado), pp. 7 a 11.

(127) Veja, por exemplo, a canção de Dorival Caymmi, Você Já Foi à Bahia? e as imagens da Bahia do livro de Jorge Amado, Bahia de Todos os Santos, 19 ed., São Paulo, Martins, 1970.

Fernambuco, sofre muita resistência, para ser identificado como deste Estado. Veja-se que, em toda a obra amadiana, o sertão só é cenário do livro *Beerra Vermelha* já escrita, no momento em que há todo um esforço dos discursos dos políticos baianos em afirmar a Bahia como um "Estado seco", para adquirir benesses estatais. A obra de Amado, como a de Caymmi instituirão o ser baiano, pensarão a baianidade, a identidade baiana e da sua cultura como algo a parte no Brasil. Esta baianidade é usada hoje por autores como Antônio Riserio até como uma categoria explicativa, para analisar obras como a de Caymmi, a de Amado, a de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Amado como Caymmi serão responsáveis pela instituição deste outro Nordeste, pela inclusão da Bahia na imagem, texto e escuta nordestina. O Nordeste dos veleiros que se balançam nas águas, dos marinheiros, das igrejas coloniais, do fetichismo. O Nordeste barroco, onde se misturam e se harmonizam o material e o místico; o sagrado e o profano, a miséria e a alegria; o trabalho e o ócio; o alto e o baixo. Um Nordeste talhado em pedra e madeira, no qual o candomblé traz o espírito até a terra e não o eleva aos céus. Nordeste dos ritos de possessão, do transe místico, onde se muda de identidade; onde as pessoas assumem uma outra personalidade até mesmo um outro sexo; o reino da ambivalência. Nordeste do candomblé, de indivíduos que não nascem completos, mas nascem por fragmentos e etapas sucessivas, que possuem um certo número de almas que também vão morrendo aos poucos. Um Nordeste, geografia religiosa, nascida da reconstrução de territórios existenciais por negros desterrados da África. Geografia religiosa, refeita não só com fragmentos de seus antigos territórios culturais, mas com todas as participações místicas que esse território tinha com o mundo dos espíritos, incorporando santos e caboclos de outras procedências culturais.¹²⁸

é constante, na década de quarenta, entre a crítica literária, a afirmação de que o "espírito baiano era diferente do nordestino". Mas, ao mesmo tempo, havia a afirmação da existência de um espírito nordestino em Amado, bem como a análise da obra de Caymmi, como uma obra gêmea daquela, por terem uma visão popular da Bahia. Bahia do povo exótico, inclusive na cor da pele e na cor de suas roupas. Povo excêntrico, divertido, brigão. Uma Bahia artesanal, de natureza ditando ainda o ritmo da vida; de homens que até para trabalhar ainda dependem dos designios da natureza; onde a morte pode ser bela no mar. Bahia melancólica, das vozes negras nas noites de tempestades e macumbas; terra feita de dengues, seduções e mistérios. Bahia de corpo, voz e alma negra, de negros gordos e risinhos, de velhos de histórias derramadas, dos marítimos de cor bronzeada, das baianas vendedoras de comidas e doces, da resistência à miséria e da crença na liberdade.¹²⁹

No seu livro *Bahia de Todos os Santos*, um guia sentimental da cidade da Bahia, feito por influência clara de outro guia sentimental, o da cidade do Recife, elaborado por Gilberto Freyre, Jorge Amado tenta caracterizar o que definia a identidade da cultura baiana e de seu povo. Esta cidade seria o próprio retrato do Nordeste múltiplo e desigual, onde a beleza esconde a dor e o sofrimento, onde se misturam fartura e fome, onde se tem a certeza de que

(128) Ver BASTIDE, Roger - *Imagens do Nordeste Místico*, Rio, Empresa Gráfica O Cruzeiro S/A, 1945.

(129) Ver MOOG, Viana - *Uma Interpretação da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1943, pp. 35 e seqs; CAYMMI, Dorival - Op. Cit. (Introdução de Jorge Amado), pp. 7 a 11.

o mundo está errado e é preciso mudá-lo. A Bahia vivia entre o liberal e o libertário. Nele o fascismo era impensável, embora fosse, às vezes, reacionária, saudosista, ancorada em fórmulas passadas, mas, por outro lado, revolucionária, afirmativa, progressista e até violenta. A Bahia, como a própria obra de Amado, cultivaria o passado e projetaria o futuro. Ao lado do maior misticismo, encontraríamos o anti-clericalismo militante. A Bahia era o Nordeste nascido do encontro do português e do negro, uma realidade difícil de explicar. É interessante notar que Amado opera, em seu discurso, com uma estratégia muito parecida com a empregada por Freyre: a de ressaltar as contradições para harmonizá-las com uso de imagens literárias, o que torna o seu discurso da luta de classes, inúmeras vezes, deslocado da realidade que constrói.¹³⁰

A imagem do baiano está muito próxima daquela tecida por Freyre para o próprio brasileiro, um homem amável, arguto e cordial; compreensivo, descansado e confiante, que gostava de rir, de conversar, de contar casos. Homem de uma temporalidade mais lenta. Povo bom, acolhedor, ruidoso e, ao mesmo tempo, com certa timidez. Povo de admiração fácil, um democrata. Baiano, o povo mais doce do Brasil. Ser baiano era um certo estado de espírito, uma certa concepção de vida, quase uma filosofia; era uma determinada forma de humanismo. Um povo que mantém uma grande ligação com a terra, mesmo quando a deixa para migrar para o Rio e São Paulo, onde passam a viver de saudade, ouvindo a música da terra cantada por Caymmi. Amado produz assim uma identidade-síntese do baiano que, além de guardar ligações com a realidade, torna-se realidade, ao ser subjetivada por seus leitores e ouvintes. Uma identidade contraposta à do paulista e do carioca, por ser definida como fruto de uma civilização popular, nacional, que, mesmo nas cidades, humaniza a vida, transformando-a em menos áspera e brutal, fazendo da relação entre os cidadãos um convívio humano e não um permanente conflito de inimigos. A Bahia seria harmonia, conciliação, tradição; enquanto São Paulo e Rio seriam cosmopolitismo, arrivismo, conflito, falta de raiz.¹³¹

A imagem da Bahia de Amado aproxima-se, pois, da própria imagem tradicional do Nordeste traçada por Freyre, só com o sinal invertido: se, para Freyre, a harmonia e a conciliação se dá pelo caráter patriarcal desta sociedade, para Amado, dá-se pelo seu caráter popular. Tanto esta sociedade aristocrática, como esta sociedade popular se viam ameaçadas pela emergência da modernidade, da sociedade burguesa, por isso a confluência entre pensamentos antagônicos, no sentido da necessidade de se preservar a memória desta sociedade decadente, de resgatá-la, seja com uma visão de cima ou com um olhar que a visse por baixo. As tradições populares também estavam ameaçadas de esquecimento. O mundo popular tradicional também estava em ruína. O mundo do capital e do trabalho condenavam as figuras da Bahia popular ao fim. Já não se sabiam mais as rezas e os cantos de velar defuntos, as canções dos ternos de reis e bumba-meus-bois. Amado quer fazer reviver este mundo. São Paulo e o Rio eram o centro deste novo mundo da racionalidade, da ciência racionalista, do saber dominante, de elite que ameaçava, ao se espalhar pelos demais Estados, a sobrevivência das diferenças culturais, a originalidade desta rica cultura popular baiana. A cultura de massas

(130) Ver AMADO, Jorge - Bahia de Todos os Santos.

(131) *Idea*, *Ibidem*, pp. 19 e segs. e 135 e segs.

destruiria o rosto e a fala popular da Bahia; destruiria sua personalidade; transformaria este espaço num vazio cultural.¹³²

Amado, que lança mão inicialmente do racionalismo marxista, que descaracteriza todas as formas de saber não lógicas ou místicas, a partir da década de cinquenta, passa a falar da dificuldade da racionalidade ocidental de explicar todas as coisas; falava de sua visão preconceituosa em relação aos saberes populares. Em *Tenda dos Milagres* Amado tratara do confronto entre lógicas, espacialidades e temporalidades diversas que separavam a cultura burguesa da cultura popular. Esta falava de um tempo não linear e não homogêneo. Era uma cultura insubmissa, rebelde, que traçava territórios outros, espaços sociais e de poderes alternativos, que ameaçavam o império da civilização branca, da disciplina e da ética burguesas. Era uma cultura que revelava a nossa face africana, a nossa identidade de povo e cultura mestiça; uma cultura relativizada pela presença do riso, do humor, que faziam emergir a contradição, sem que para isso fosse necessário o uso de um discurso político.¹³³

Amado vai chamar atenção para a utilização que o saber dominante faz deste saber popular, retirando a sua capacidade crítica, tornando-o caudatário das estratégias de dominação burguesas; tornando sua standardização em folclorismos de consumo. Sua visão da necessária pureza do elemento popular, já que este seria a própria consciência nacional, o aproxima dos tradicionalistas. O verdadeiro milagre brasileiro era a riqueza cultural desta população pobre; era a preservação de costumes, de tradições; era a organização de sociedades, escolas, desfiles de ranchos, ternos, afoxés; era a criação de ritmos, de danças, de cantos, por uma população tão desassistida e numa sociedade tão injusta. Para ele, só a miscigenação explicaria tal riqueza, só a raça mestiça teria tanto talento e resistência. Assim como na obra freyreana, o mestiço se torna, na obra de Amado, superior, o criador da civilização universal e futura, num país onde o ódio de raças não teria lugar.¹³⁴

Como podemos notar, Amado, assim como Freyre, apenas invertem o sinal do discurso naturalista a respeito da raça, da mestiçagem e do negro. Ambos continuam presos à concepção de etnicidade, revalorizando a raça, do ponto de vista cultural e do ponto de vista psicológico. Revalorizando a mestiçagem como sendo ponto de partida para a origem de uma personalidade e de uma cultura sincrética, voltada para os aspectos conciliadores e harmonizadores dos extremos. A cultura negra e, para ele, o traço diferenciador da civilização e da personalidade brasileiras, notadamente no Nordeste. Sua obra reforça uma série de mitos brancos sobre os negros, embora ela seja uma das mais importantes fontes de preservação e divulgação desta cultura negra. O mito da sexualidade mais ativa dos negros, grande mito compensatório da exploração sexual da escrava pelos senhores, é presença constante na obra amadiana. A sexualidade negra é instintiva, beirando a animalidade. O carnaval seria a maior expressão do caráter de nossa raça negra e mestiça, exatamente

(132) Esta ambigüidade harmônica ao mundo popular baiano aparece, por exemplo, em: AMADO, Jorge - *Tenda dos Milagres*. Sobre a ameaça de ruína do mundo tradicional baiano, ver, por exemplo: AMADO, Jorge - *São Jorge dos Ilheus e O País do Carnaval*.

(133) Ver AMADO, Jorge - *Tenda dos Milagres*.

(134) Idem, *Ibidem*.

pelo seu lado carnal, voluptuoso, sensual, dionisiaco. Eram negros bons para o eito e para a cama, que mesmo não sendo criminosos natos, como queriam as teorias lombrosianas, mesmo tendo sido recuperados como participantes da formação de nossa cultura, por nomes como Tales de Azevêdo e Arthur Ramos, tinham sua sexualidade ainda vista como selvagem, não domada pelos códigos morais da burguesia.¹³⁵

O negro parece ser um eterno escravo de seus instintos, mesmo quando se torna um militante social, um escravo do eterno complexo de inferioridade, diante da mulher branca, a pura e inatingível. Nos livros de Amado, mantém-se uma estreita correlação entre cor e qualidades morais, éticas e sociais, embora, muitas vezes, com o sinal invertido: o negro era bom e pobre, oposto ao branco que era ruim e rico. Para responder às teorias racistas, segundo ele, era bastante conhecer o cotidiano do povo baiano, as misérias e maravilhas do cotidiano de um povo perseguido e castigado, mas decidido a tudo superar, conservando a alegria, conservando os bens herdados das senzalas e dos quilombos, documentos irresponsáveis da capacidade civilizatória desta raça. Por isso, para ele, a luta contra o racismo estava aliada à luta contra a miséria, pelo socialismo. O discurso racista visava, segundo ele, justificar o domínio burguês, tendo a questão das classes primazia sobre a questão das raças; resolvido um problema, o outro era consequência. Por isso, o seu esforço em mostrar o negro como capaz de assimilação de um projeto racionalizante como o do marxismo.¹³⁶

Nota-se, portanto, uma constante tensão que atravessa a sua obra, entre materialismo e espiritualidade; entre racionalismo e irracionalismo. O negro e o mestiço são vistos, por ele, como a antítese do materialismo burguês; do materialismo vulgar do apego ao dinheiro e à propriedade. Balduino, assim como Gabriela parecem representar estes seres capazes de felicidade na pobreza. Seres livres das amarras do capital, que vivem à margem da lógica do pensamento burguês. Seres representativos do caráter nacional. Seres afetivos, emocionais, espiritualizados, voltados para os valores humanos. Pedro Arcanjo, por sua vez, seria o intelectual universal, capaz de fundar uma nova ciência, para dar conta de nossa racionalidade, para compreender nossa realidade, nossa ciência livre dos preconceitos de classe e de raça que caracterizavam a ciência burguesa. Ciência esta, a serviço destes saberes populares e que fosse capaz de elevá-los a outro patamar de racionalidade, formando intelectuais que, a exemplo do autor, estivessem a serviço do povo.¹³⁷

Em Teresa Batista, a tensão entre o discurso racionalista do autor e o conteúdo irracionalista da cultura popular, que ele toma como matéria de expressão se explicita, quando interrompe a própria narrativa para justificar o uso das intervenções sobrenaturais dos orixás, nos acontecimentos terrenos, explicando que o povo da Bahia assim acredita e que as pessoas convivem diariamente com estas intervenções divinas. O uso deste realismo mágico se justificaria também pela necessidade de se preservarem estas tradições populares, diante da ameaça da sociedade de consumo, da propaganda e da arte de

(135) Ver BROOKSHAW, David - Op. Cit., pp. 131 e segs; AMADO, Jorge - O País do Carnaval; Capitães da Areia, pp. 168 e segs; Tenda dos Milagres.

(136) Ver BROOKSHAW, David - Op. Cit., pp. 131 e segs; AMADO, Jorge - Tenda dos Milagres, pp. 164 e 282.

(137) Ver BROOKSHAW, David - Op. Cit., pp. 131 e segs; AMADO, Jorge - Cacau; Gabriela, Cravo e Canela.

cacoeira, que vinham transformando a verdadeira cultura popular em macumba para turistas.¹³⁸

Amado adota, em relação à cultura popular e em relação ao povo, uma postura paternalista, muito condizente com um homem vindo da sociedade patriarcal em declínio e que se identifica com o povo por seu sentimento anti-burguês. O grande tema da obra amadiana é a transição entre a sociedade tradicional cacoeira e a submissão dos velhos coronéis da área às novas relações mercantis, ao capital internacional, representado pelas casas exportadoras, que paulatinamente passam a controlar, além da intermediação, a própria produção do cacau, levando os coronéis à falência. A nova fazenda de cacau denuncia, até em sua arquitetura, a enorme diferença social entre os habitantes do sobrado na cidade e as casas de barro na fazenda, ou na periferia urbana. As relações sociais são cada vez mais mediadas pelo dinheiro. Ilhéus se torna uma cidade de grandes negócios, onde os fazendeiros perdiam os rudes hábitos patriarcais, sendo substituídos por seus filhos, uma nova geração de bacharéis citadinos, incompetentes e incapazes de manter as mesmas relações sociais que fizeram a glória do cacau. Assim como José Lima, Amado tende a explicar a decadência da fazenda tradicional do cacau, pela incapacidade das novas gerações de lidar com os trabalhadores, da mesma forma paternalista que faziam seus pais e avós.¹³⁹

Terras do Sem Fim narra a trajetória épica dos coronéis que, no princípio do século, haviam conquistado com sangue e bala as posses das terras do sul baiano. Em duas décadas, eles teriam feito enormes fortunas e vêm na década de trinta, passar para a mão dos exportadores. Da "conquista feudal épica" à mesquinha conquista do imperialismo. Os tradicionais nomes da região desapareciam, substituídos por recém-chegados, por gente sem raízes, que não representavam toda a luta e todo o sangue derramado para a conquista da terra. A sociedade do sangue tombava sem luta, diante da sociedade do dinheiro. Os escritórios, resolvendo negócios através de telefonemas e telegramas, substituindo os antigos negócios resolvidos a bala. Uma sociedade que parecia seguir o mesmo destino da sociedade açucareira do Recôncavo. Sociedade povoada agora só por fantasmas que vagavam pelas matas, pelas casas-grandes; fantasmas que viravam cavalos brancos a correrem nas margens do rio, trazendo o peso da escravatura nas costas. Os velhos coronéis pagavam caro por não darem valor à política; por acharem que era coisa de quem não tinha o que fazer, que só queriam o mando absoluto em suas terras, manipulando os pusilânimes profissionais da política. Amado expõe as próprias contradições da "aristocracia" rural nordestina, que, mesmo tendo ainda uma concepção patriarcal e tradicional da vida, da sociedade, se viam às voltas com as relações econômicas, não condizentes com estes valores.¹⁴⁰

A crítica à sociabilidade burguesa, aos seus valores, e presença constante na obra amadiana. Embora muitas vezes aborde, de forma moralista, o tema da prostituição, este serve para denunciar a dupla moral da burguesia e a mercantilização das relações sociais, da vida humana, bem como os preconceitos sociais existentes no seio

(138) Ver AMADO, Jorge - Tereza Batista, Cansada de Guerra.

(139) Ver BROOKSHAW, David - Op. Cit., pp. 131 e segs; AMADO, Jorge - Cacau, pp. 123 e segs; Terras do Sem Fim, p. 209; São Jorge dos Ilhéus, pp. 26 e segs. e 309 e segs.

(140) Ver AMADO, Jorge - Terras do Sem Fim.

da própria esquerda, como mais um meio de opressão social. No entanto, em vários momentos de seu trabalho pode-se surpreender o enunciado preconceituoso da esquerda em relação ao homossexualismo, tido como indicio da decadência moral burguesa, como um apêndice coente da sociedade a ser extirpado com a vitória da revolução e de sua moral. O homossexualismo parece ser atributo da classe burguesa, da classe feminina, da classe de valores artificiais e postiços, da classe delicada e covarde, oposta às camadas populares, a valentia do homem do povo, a sua masculinidade incontestável, a sua virilidade. Homem, representante da classe revolucionária, da classe masculina, fállica, capaz de penetrar e gestar a sociedade do amanhã. Era a classe ativa contra a classe passiva. A psiquê da massa afro-brasileira era a única capaz de fornecer o caminho da libertação em relação à repressão da moral burguesa.¹⁴¹

A rejeição à ética burguesa faz com que a obra de Amado esteja atravessada por uma tensão entre valorização do mundo do trabalho, uma componente da postura teórica marxista, indispensável em sua teoria da revolução e a valorização do ócio, da malandragem, da construção de territórios marginais ao sistema. Em toda obra amadiana, o trabalho de fábrica aparece como símbolo da escravidão moderna. Seu olhar se volta para uma Bahia artesanal, que estava ameaçada de desaparecer com a industrialização. Se, por um lado, São Paulo e Rio aparecem, vez por outra, como o lugar de onde vem a esperança de libertação para o proletariado, eles são também a sociedade em que a Bahia não deve se tornar. A reação à escravidão das fábricas e do campo, dos ofícios proletários era a malandragem, a vagabundagem, o viver de artimanhas.

Grande parte de seus personagens são seres que vivem à margem da sociedade burguesa, que pertencem a uma população que deambula pelas ruas, bares, cais da cidade de Salvador. Cidade cartografada pela correria, pelas trajetórias destes marginais por suas ruas escorregadias, pelos becos escuros, nos cortiços, morando em barracos pingentes, nos seus morros. Seres que, em seu nomadismo, buscam fugir da disciplina burguesa, que sedimentam uma solidariedade de seres que parecem estar fora da ordem social, que são a própria síntese de todos os despossuídos do mundo e da sorte, esta canalha das ruas, da qual Amado quer ser o orador. "Orador dos mendigos, dos cegos que pedem esmola, dos aleijados, das prostitutas, dos marinhoiros, dos meninos de rua...". Indivíduos formados na escola da vida e das praças. Homens livres, ameaçando com seu comportamento marginal os territórios da ordem. Homens que tinham tradição de luta contra os representantes da opressão burguesa, que tinham uma tradição de rebeldia em relação ao trabalho burguês.¹⁴²

São estes personagens que detêm outro saber sobre este espaço. Estes homens enxergam o espaço pelo avesso, conhecem todos os seus difíceis caminhos, vivem sem pagar comida, automóvel ou apartamento, defendem seus territórios com navalhas, punhais, canivetes e golpes de capoeira. Personagens de um mundo sem fronteiras, de viajantes sem porto, dos afogados sem lanterna, dos saveiros, das jangadas, das estradas sem destino do mar. Um mundo de

(141) Ver AMADO, Jorge - Cacau, p. 164; São Jorge dos Ilhéus, pp. 39 e segs; Tereza Batista, Cansada de Guerra; Mar Morto, p. 107; Capitães da Areia, p. 63.

(142) Ver PERLONGUER, Nestor - Territórios Marginais, Rio de Janeiro, CI/UFRJ, Papéis Avulsos nº 6, 1987; AMADO, Jorge - Suor; Jubiabá, pp. 19 e segs; O País do Carnaval, p. 21.

limites líquidos, prontos a se desfazerem a qualquer momento. Um mundo que, para Amado, é visto como o da liberdade romântica de poder vagar pelas ruas, de tentar desvendar seus mistérios. Um mundo onde há uma ética poética e malandragem que se enoca com o mundo triste e sem graça da normalidade burguesa. Territórios onde não existem limites entre a informação e a invenção; entre a realidade e a fantasia. Eles são uma territorialidade popular, nascida da experiência com a vida.¹⁴³

O espaço, na obra de Amado, é construído por um saber popular, territorialidades populares e muitas vezes marginais, que implicam uma nova visibilidade e dizibilidade do regional e do nacional. Territórios que vivem nas fimbrias dos códigos oficiais, nas zonas de ilegalidade, que se opõem ou modulam aqueles códigos. Uma geografia de toques, de sons, de requebros, de ritos, de territórios "livres" onde brota a arte popular dos riscadores de milagres, dos folhetos de cordel, dos trovadores, dos violeiros. Um universo surpreendente entre o mágico e o real. Um território onde os homens ainda possuem o controle de seu tempo, de suas vidas e de seus trabalhos. Uma vida feita com as próprias mãos, onde a alienação do trabalho para o capital ainda não penetrou. É esta rejeição à alienação do trabalho que justifica a aversão do autor ao mundo do trabalho burguês, o que parece contraditório para alguém que abraça o marxismo, que vê no trabalho, na relação com a produção, a constituição do homem enquanto classe e a possibilidade de superação da alienação social.¹⁴⁴

As primeiras obras de Amado, escritas na década de trinta, participam da intensa discussão que se trava no momento entre uma ética da malandragem e uma ética do trabalho. Os setores populares, notadamente das cidades, que viviam até então à margem do mercado de trabalho haviam criado formas alternativas de sobrevivência, de sociabilidade, que começavam a ser ameaçadas pelo crescimento do mercado de trabalho, com a industrialização e o fim da imigração em massa, que fornecia os trabalhadores para as atividades produtivas e deixava os setores nacionais, oriundos da escravidão, fora do mercado de trabalho, pela política de disciplinarização empreendida pelo Estado, pela higienização e pela modernização das cidades. Estes territórios populares e marginais se viam impelidos a se dissolverem, a se integrarem no mundo do trabalho burguês. Amado, como se coloca na defesa desta cultura popular ameaçada, parece oscilar entre o apoio à ética malandragem e ao mesmo tempo à sua denúncia, já que ela leva os oprimidos a não conseguirem instrumentalizar sua rebeldia para objetivos nítidos de mudança da realidade. A estes territórios da revolta faltava o fermento da ideologia para se transformarem em territórios da revolução. A rebeldia malandragem poderia acabar sendo um empecilho à libertação das classes populares. O discurso da esquerda sobre a malandragem termina por se encontrar com o discurso burguês e ambos terminam por condenar o malandro a aposentar sua navalha e ir trabalhar. A alegria do malandro, seu jogo de corpo é condenado à tristeza da fábrica e rigidez dos corpos dos soldados da produção e da revolução.¹⁴⁵

(143) Ver AMADO, Jorge - Jubiabá; Capitães da Areia; Ienda dos Milagres.

(144) Ver AMADO, Jorge - Ienda dos Milagres; BERNARDEI, Jean-Claude - Lineastas e Imagens do Fovo, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 12; MOOG, Viana - Op. Cit., pp. 35 e seqs.

(145) Ver AMADO, Jorge - Jubiabá.

O trabalho, nas obras de Amado como nas de Caymmi, será abordado apenas quando se dá em atividades que não impliquem a separação completa do homem do seu ambiente natural. É uma integração tão completa que torna até a morte doce, quando ocorre em seu seio. Amado e Caymmi trabalham com a própria visão popular, que sacraliza a natureza, que a coloca acima dos homens, que são incapazes de desvendar seus mistérios divinos. A modernização é condenada por significar a destruição desta natureza idílica, por tornar o homem independente desta cada vez mais, por se desnaturalizar e por isso se tornar um ser predatório, um ser que quer abolir o seu lado animal. Eles, mesmo quando abordam a cidade, o fazem a partir dos lugares onde esta e a natureza se encontram. A Bahia da saudade do mar, das ondas, da brisa, dos coqueirais. A natureza surge, às vezes, como explicação do próprio caráter baiano, sua "malemolência", suas valentias instintivas, seu amolecimento e preguiça, fruto do sol e calor a sugerir tardes na rede, com água de coco e cafunê. Embora os fatos surjam, em seu trabalho, como produto de condições sociais, muitas vezes, seu discurso se deixa atravessar por esta postura anti-moderna de rejeição ao caráter social do espaço, de sua retirada do reino da natureza para o mundo dos homens.¹⁴⁶

O Nordeste que Amado constrói se caracteriza pela inclusão da Bahia e da cultura popular e afro-brasileira em sua visibilidade e dizibilidade. Nordeste mestiço, de cultura mestiça e tradicional, dos sentimentos primários, puros, da sensualidade mestiça, da tranquilidade, da falta de velocidade, da miséria que parecia não interessar a ninguém. Espaço que parecia fora do mundo, tal o desconhecimento, como terras do sem fim. Nordeste lírico, pobre e belo, de homens criando beleza na mais horrível miséria. Nordeste da luta pela terra, pelo dinheiro, onde tiros partiam, buscando voltarem ricos, onde até a lua tinha um vermelho tinto de sangue. Um espaço recortado pelas ideologias, pelas hierarquias sociais, onde até os barcos se dividiam por classes: no topo os transatlânticos, no meio o navio, em baixo o saveiro, a jangada e as canoas. Nordeste das desgraças e das belezas naturais, onde a civilização é quase uma desgraça e feiura. Era a região das festas populares, do mais estranho misticismo, das valentias e amores nos mercados populares, cálidos centros da vida popular, em oposição à frieza e despersonalização dos supermercados. Nordeste transportado na cabeça de balaieiros, carregadores, aguadeiros, baianas, vendedores de flores, frutas e verduras. Um Nordeste negro e popular, reverso do Brasil branco, europeu e burguês, de São Paulo. Uma civilização do encantamento contra o desencantamento do mundo. Uma face negra do Brasil, "bárbara" que vinha desfilar carnavalescamente nas ruas e praças para desespero da elite europeizada que se envergonhava desse outro país, dessa outra nação de pobres, pretos e mestiços.¹⁴⁷

O Nordeste de Amado é um espaço perpassado pelos problemas e questões universais do homem. O marxismo permite ao autor tomar a

(146) Veja, por exemplo, a semelhança de visão de natureza e da relação desta com os homens em canções como: É Bore Morrer no Mar; Itapuan; Noite de Iemoestade; Saudade de Itapuan; Sereia, todas de Dorival Caymmi e aquela presente em obras de Jorge Amado como: Mar Morto; Capitães da Areia; Serra Vermelha.

(147) Ver AMADO, Jorge - Cacau, p. 121; Mar Morto, pp. 20 e 21; Capitães da Areia, p. 211; Terras do Sem Fim, pp. 17 e segs.; São Jorge dos Ilhéus, pp. 15 e segs.; Bahia de Todos os Santos, pp. 25 e segs., 69, 191 e segs., 299 e segs.; Ienna dos Milagres, pp. 89 e segs.

região como parte de processos sociais globais, representados pela questão da propriedade, da luta de classes, da exploração do homem pelo homem. Uma região tomada como o avesso do discurso burguês. Um local de desvendamento da verdade do capitalismo, mascarada pela ideologia burguesa. Um território da revolta popular contra a miséria e a opressão. Um local da construção da solidariedade entre todos os oprimidos, desvalidos e marginalizados pelo sistema. Amedo constrói um Nordeste integrado nos circuitos internacionais da economia, da sociedade burguesa. Um Nordeste internacionalista na política, mas contraditoriamente, um Nordeste que quer resistir aos fluxos globais da cultura, preservar sua autenticidade, que renega a cultura de massas, que se apóia numa cultura popular artesanal e tradicional. Ele, apesar de virar o Nordeste tradicionalista pelo avesso em outros aspectos, é, em matéria de cultura, um defensor e inventor de uma tradição: a tradição do Nordeste negro da Bahia. Um Nordeste também reativo à modernidade.

C) Graciliano Ramos

Graciliano Ramos nasceu em Quebrângulo, Alagoas, em 1892. Era primogênito de um casal sertanejo de classe média; passou a infância em Buíque, Pernambuco e em Vitória, em seu Estado natal. Fez estudos secundários em Maceió, mas não concluiu nenhuma faculdade. Em 1910, estabeleceu-se em Palmeira dos Índios onde o pai era comerciante. Esteve no Rio de Janeiro, em 1914, como revisor de jornais, regressando a Palmeira dos Índios por causa da morte de três irmãos. Em Palmeiras, ele passa a fazer jornalismo e política, sendo prefeito da cidade entre 1928 e 1930. É nesta cidade que ele redige o seu primeiro romance, Caetés, publicado só em 1933. De 1930 a 1936, ele vive em Maceió, onde dirige a Imprensa e a Instrução do Estado. Em Maceió, entre os anos de 1930 e 1932, convive com José Lins do Rêgo e Raquel de Queiroz, que lhe transmitem as diretrizes do movimento regionalista e tradicionalista de Recife. Então, redige e publica São Bernardo (1934) e Angústia (1936). Em março de 1936, é preso como subversivo. Com esta vaga acusação, é levado a mais de um presídio e sujeito a inúmeros vexames, só sendo liberado em janeiro do ano seguinte. Esta sua experiência foi narrada em Memórias do Cárcere (1953). Depois, transfere-se para o Rio de Janeiro onde escreve romances e contos infantis. Publica em 1938, Vidas Secas, que lhe traz a consagração definitiva. Em 1945, ele ingressa no Partido Comunista Brasileiro e, em 1952, viaja para a Rússia e os países socialistas, relatando o que viu em sua obra Viagem (1953), ano em que ele faleceu no Rio de Janeiro. Escreveu ainda: Histórias de Alexandre (1944), Infância (1947), Dois Dedos (1945), Histórias Incompletas (1946), Insônia (1947), 7 Histórias Verdadeiras (1951), Histórias Agrestes (1960), Viventes das Alagoas (1962), Alexandre e Outros Heróis (1962), Linhas Tortas (1962).

Embora influenciado pelo movimento regionalista e tradicionalista, que lhe chama atenção para a necessidade de se pensar e tematizar a região Nordeste, dissecando com profundidade, os relacionamentos entre os valores que integram o conjunto da cultura regional, nas palavras do Manifesto Regionalista, Graciliano o faz

por uma inversão da visibilidade e dizibilidade inventadas por ele para a região. Ramos procurará mostrar o reverso do Nordeste açucarado de Freyre: o Nordeste colorido do sertão. Vê-se por sob o verde dos canaviais, o sangue e o suor que corriam. Falara 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.¹⁴⁸

O trabalho literário de Graciliano busca colocar em suspeição a fala dominante; busca provocar desconfiância daquilo que se afirma; joga com as palavras não visando impor verdades, mas suscitar dúvidas, fazer rir das certezas, buscando o avesso da palavra do poder. Sua ironia, seu sarcasmo, ao mesmo tempo que participa da desconstrução desta "realidade convencional", expõe toda a sua angústia com esta não correspondência entre linguagem e realidade, pela inexistência de uma verdade do mundo; pelo poder da palavra de fazer e de desfazer verdades, o que atribui à alienação social. Para Graciliano, o mundo novo se faria pelo reencontro entre palavras e coisas, pelo fim da astúcia da linguagem, pela clareza plena do mundo diante do olhar, pelo reencontro do homem com a verdade total do mundo e de si mesmo. Ele chama atenção para o perigo da fala, para a dialética entre grito e silêncio, que remete a dadas relações de poder e dominação. Ele alerta para a operação de expropriação da palavra do oprimido, como mecanismo de perpetuação de uma dominação; como operação de desumanização, pois a linguagem definiria e singularizaria o humano. Assim, o homem sem direito à palavra se tornava um animal.¹⁴⁹

As relações de poder definem o lugar da fala e quem deve falar, por isso o silêncio também fala, denuncia esta operação de silenciamento. O camponês nordestino é visto por Graciliano como um ser silenciado, sem linguagem, quase apenas grunhindo como animal. É visto como símbolo do estágio mais avançado de submissão e de alienação. Este silêncio é visto por ele como uma imposição. Graciliano perde a dimensão estratégica do silêncio. Para ele, o não-falar é apenas falta de saber e não uma sabedoria. Ele perde as várias dimensões em que podem ser lidos estes silêncios. Em suas obras, este déficit discursivo do "nordestino" será visto como mais um índice de sua situação geral de carência: carência de meios de

(148) Ver MALARD, Leticia - Ensaio de Literatura Brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos, Belo Horizonte, Itatiaia, s/d, pp. 42 e seqs; CASTRO, Silvio - Teoria e Política do Modernismo Brasileiro, Petropolis, Vozes, 1979, p. 10; RAMOS, Graciliano - São Bernardo, pp. 7 e seqs.

(149) Ver RAMOS, Graciliano - Infância: Alexandre e Outros Heróis; COLI, Jorge e SEEL, Antônio - Dois Visões de Graciliano Ramos, São Paulo, FSP (Sem Referências), Campinas, UNICAMP, Arquivo CEDAE, Pasta Graciliano Ramos.

expressão verbal que é ligada diretamente à sua carência econômica e de poder. Desta visão é que surgirão, nas décadas seguintes, as proposições de setores de esquerda que ligavam diretamente alfabetização e politização. Instrumentalizar a fala se torna instrumentalizar os meios de libertação. Quebrar a cadeia da carência de fala, carência de vida, carência de poder, é o projeto dos Movimentos de Cultura Popular e da elaboração do método de Paulo Freire para a educação de adultos.¹⁵⁰

O estilo de concisão verbal, que marca a obra de Graciliano, visa tornar a própria forma da linguagem um meio de expressar a penúria, a miséria nordestina. Pobreza até de palavras, que seria compensada por excessos gestuais e mímicos, aproximando ainda mais o homem nordestino da animalidade, do simiesco. O nordestino pobre é alguém que teve o seu direito à fala apoderado por outros; que está nas margens do dizer; que traz a tona os próprios limites do dizer, as fronteiras da palavra, a clausura do silêncio em que é obrigado a viver. Em Graciliano, a própria região significa uma fronteira do silenciamento. Nela só se pode falar de certa forma, em certos lugares e com a permissão de alguns. Esta experiência dolorosa e vivida pelo próprio autor, também pertencente a uma classe que, às vezes, precisa calar para poder viver. O Nordeste não é lugar de fala, mas de lamento, de sofrimento e choro. Nele só se fala para pedir socorro. O Nordeste é uma máquina imagetico-discursiva que institui, para o sujeito da fala, o lugar do pedinte, do suplicante a Deus, ao Estado, ao Sul e aos patrões. No Nordeste só se fala com desespero e para suplicar chuva a Deus, recursos ao governo, investimentos, conhecimento e reconhecimento ao Sul. A palavra do "nordestino" parece sempre ser consentida, fala-se quase já se pedindo desculpas pelo atrevimento.

Graciliano constroi, na própria textura da linguagem, uma imagem da região: minquada, nervosa, áspera e seca. O Nordeste do parco, do pouco, da falta, do menos, do minquado, que ele quer ver conhecido e ferindo a consciência de todos no país. O Nordeste onde até o papagaio era mudo. Nordeste do vaqueiro que se entendia melhor com o cavalo do que com os outros homens, que falava uma linguagem cantada, monossilábica, gutural, cheia de exclamações e onomatopéias. Homem incapaz de nomear as coisas do espaço mais alargado das cidades, que tinha poucos nomes para poucas coisas, que não nomeia porque não sabe e não sabe porque não pode. O Nordeste segmentado entre os que gritam, mandam e a maioria que obedece, que silencia. Nordeste, segmentação dura, territórios de revolta e mudez, grandes espaços para a exploração e a dominação, grandes espaços para a solidão.¹⁵¹

Graciliano quer fazer da linguagem de seus romances e de seu discurso uma forma de fugir das armadilhas do discurso dominante, e, para isso era necessário policiar sua linguagem, para que esta não reproduzisse a dizibilidade e a visibilidade da região, produzida pelos poderosos. Ele busca escapar dos enunciados e imagens-chavões do discurso oficial; busca ridicularizar a língua sonora, gorgolejada, cheia de adjetivos compostos, tão enfeitada quanto cruz

(150) Sobre a relação entre linguagem, fala, silêncio e poder ver: ORLANDI, Eni Pulcinelli - Terra à Vista, São Paulo, Cortez; Campinas, Ed. da UNICAMP, 1990, pp. 49 e segs.

(151) Ver CAMPOS, Flávio - Cinema e Literatura, São Paulo, OESP, 21/jun/1938, p. 4, c. 7; RAMOS, Graciliano - São Bernardo; Vidas Secas; COLI, Jorge e SEEL, Antônio - Op. Cit.

de beira de estrada, onde as palavras em desuso parecem ter mais valor. A língua da burguesia, gorda e branca como toucinho cru. Não significando, no entanto, a incorporação da linguagem popular sem um trabalho crítico em relação à forma, as narrativas populares também deviam ser expurgadas de sua aderência à ideologia dominante. O empolamento da linguagem dos burgueses e a indigência da fala popular faziam parte da reprodução das relações de dominação que seu trabalho com a palavra queria abolir. Repetir os mesmos enunciados e imagens, a mesma forma de dizer destas classes sociais era reproduzir um falso real, era não contribuir para a mudança histórica, era reproduzir um falseamento da verdade, uma visão de superfície, incapaz de penetrar e revelar a essência verdadeira das coisas. Era permanecer preso ao fetiche da palavra competente ou incompetente.¹⁵²

Em *Vidas Secas*, a transformação da vida camponesa se anuncia pelo uso da palavra, pelo entabulamento de uma conversa entre Fabiano e Sinhá Vitória, quando conseguem, com seu uso, esboçar uma nova realidade para suas vidas. O estabelecimento de um novo mundo, a transformação de uma realidade cruel e mesquinha começam com a capacidade de expressão de um sonho, de um desejo de mudança. O domínio da palavra pelo homem pobre é o passo decisivo para a utopia. Só quando este toma a palavra, é que começa a simular um novo mundo para a sua existência. Mas é só com Guimarães Rosa que o sertão vai irromper como discurso sábio na ficção brasileira. Graciliano continua preso à imagem tradicional de que o homem sábio se encontra na cidade ou no litoral. O sertanejo, para ele continua sendo um homem sem voz, e, embora não seja mais desprovido de um mundo interior, seus personagens meditam sobre o mundo, sobre a realidade que os cerca, mas o que predomina é a incompreensão, a incapacidade de passar do olhar, do pensamento à fala. O sertão barroco e grandiloquente, sertão onde se vem debater as grandes questões da existência humana, da prolixidade, no nomear de Guimarães Rosa, é a antítese do sertão da concisão, dos longos silêncios, dos olhares e gestos que falam mais do que a boca, de incompreensão, da ruminação em torno do mesquinho, do pequeno, das vidas secas de Graciliano.¹⁵³

O sertão mítico de Guimarães, é local de fuga da civilização, é lugar da liberdade marginal ao mercado e às disciplinas. É um sertão locus de nossa alma primitiva, um não-espço, um lugar de passagem e correrias, de lutas entre as forças cósmicas do bem e do mal, é um sertão bem diferente do sertão de Graciliano, já penetrado pela civilização, um espaço de homens sem liberdade, de seres submetidos e submissos, um sertão atravessado pela história e preso à memória oficial. Um sertão petrificado das cidadezinhas que pareciam cemitério; sertão do cotidiano pobre, enfadonho, fúnebre, onde os horizontes eram diminutos e as vidas se frustravam, como um romance mal acabado, onde não havia nem sinal da vida épica das páginas rosianas. O sertão era uma pátria esquecida, da qual os habitantes do litoral sabiam menos do que das mais recentes notícias

(152) Ver RAMOS, Graciliano - *Linhas Tortas*, pp. 35 e 42 e seqs; *Viventes das Alagoas*, p. 26; *Insônia*, 19 ed., Rio/ São Paulo, Record, 1984, p. 171; *Alexandre e Outros Heróis*, p.11 e seqs; *São Bernardo*; *Caetés*.

(153) Ver RAMOS, Graciliano - *Vidas Secas*, pp. 119 e seqs; *Viventes das Alagoas*, pp. 108 e seqs; HANSEN, João Adolfo - *Terceira Margem*, São Paulo, FSP, Folhetim, 20/nov/1987, p. 2; ROSA, Guimarães - *Grande Sertão: Veredas*, 15 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.

da Europa. Um mundo estreito, que nada lembra o sertão, resumo dos mistérios da vida humana e do mundo construído por Guimarães Rosa, um lugar que só se alargava um pouco nas cidades, assim mesmo fazendo o camponês se sentir diminuído. Em lugar dos espaços largos rosianos, o espaço sufocante da dependência, da miséria, da submissão às forças da natureza e aos poderosos, sertão entregue completamente às forças demoníacas. Sertão das mesmas piadas e pilhérias, das mesmas histórias, dos mesmos discursos sempre repetidos, da pobreza fabular, onde os contos de fada ficavam por conta dos políticos que, como meninos barbados, faziam da vida pública um romance que parecia estar sempre na mesma página; romance que eles largavam, retomavam, deturpavam, numa sucessão de vulgaridades.¹⁵⁴

A obra de Graciliano também nasce da angústia trazida pela desterritorialização sofrida por todos da sociedade patriarcal nordestina. Ela fala da decomposição do seu território existencial e dos territórios sociais em que viveu a sua infância. Ela aborda a sua vida e da sociedade nordestina, como sendo marcada por esta sensação de decomposição lenta. Seus personagens são seres que terminam por se decompor, se autodestruir, tanto física como mentalmente. Sua obra é atravessada pela sensação de morte e agonia do corpo e da alma; nela há seres feitos em pedaços como ele; seres violentados, torturados, que trazem uma memória de um processo doloroso, como furúnculos que teimam em queimar a carne, como retalhos sangrentos do mundo. São seres em busca de se livrarem de suas próprias lembranças, as únicas coisas que restam de si e de seu mundo. Um passado que dói ao vir a tona, do qual só se sente saudade se comparado com um presente de desorientação, de peruição. Um presente mesquinho e sem brilho, e esta sensação de despedaçamento e dilaceração que o leva a desejar um reordenamento geral da vida e a construção de uma nova ordem, alimentada pela utopia revolucionária. Ele quer buscar a construção de um novo espaço ordenado, em que as coisas voltem a ter um sentido, em que a verdade seja restabelecida, em que ser e dizer se encontrem.¹⁵⁵

Sua obra faz uma crítica impiedosa de sua própria condição social. Seus personagens são, em sua maioria, filhos de proprietários rurais empobrecidos, cuja única oportunidade de sobreviver é o exercício do emprego público, conseguido de favor; personagens, representantes da pequena burguesia, filhos de comerciantes das cidades do interior, e intelectuais de província que vivem sob a dependência dos favores dos poderosos e vivem para eles se curvando. São afilhados dos coronéis que ingressavam no serviço militar, na estrada de ferro e os que ocupavam os novos postos abertos com a elevação das vilas à condição de cidades como: juiz de direito, promotor, delegado de polícia, médico. Diante deste mundo mesquinho, ele sente nostalgia pelo mundo de seu avô, da sociedade que ele representava e que a deixou para seu pai que foi incapaz de evitar o desmoronamento. Pai que significava para ele humilhação, subserviência aos poderosos; homem que vivia de bajular os seus fregueses ricos atrás de um balcão. As antigas fazendas eram a própria imagem deste desmoronamento. Nelas só se viam reses arrepiadas e cheias de carrapato; cupim devorando os morões do curral e as linhas da casa;

(154) HANSEN, João Adolfo - Op. Cit.; ROSA, Guimarães - Op. Cit.; RAMOS, Graciliano - Caetés, p. 60; Angústia, p. 175; Vidas Secas, pp. 71 a 85; Infância, p. 50.

(155) Ver BASTIDE, Roger - O Mundo Irônico de Graciliano Ramos, São Paulo, DESP, 30/mar/1947, p. 4, c. 7.

o carro de boi apodrecendo debaixo da catingueira sem folha e o seu avô caduco, chamando escravas que não mais existiam e mijando no próprio pe.¹⁵⁶

Graciliano, diante de tanta ruína, tenta se refugiar no futuro, porque o passado não pode ser mais resgatado, já que seu olhar modificado pela cidade, não permite vê-lo mais com olhos infantis. Sua memória é uma construção do presente e não uma restauração do passado, que sabe impossível, porque este apenas serve para reforçar a desqualificação do presente e a aspiração de um futuro diferente, que resgate o passado de forma nova. A sociedade dos patriarcas, emprenhando negras; dos cabras pedindo a bênção do coronel; dos cangaceiros se descobrindo para seu avô, ficara irremediavelmente para trás. A grande família patriarcal estava morta, esfacelada, deixando sem proteção os filhos pobres. A honra tradicional sertaneja estava feita em cacos pela nova sociabilidade. Os camponeses bravos e valentes e as donzelas puras e ingênuas só continuavam a povoar a literatura popular. A sensação era de que tudo encolhia, até a soberba dos patrões, tudo parecia bambo, arriado. O fim da escravidão trouxera pobreza, devastação, indícios de miséria, desalentos, rugas e cabelos grisalhos para muitos senhores. Para o próprio escravo, esta trouxera o fim da estabilidade, da certeza de que não lhe faltaria um pedaço de bacalhau, uma esteira na senzala e a roupa de baeta com que se vestia; assim, uma vez livre, necessitava se prover destas coisas e não conseguia.¹⁵⁷

A memória do mundo infantil, do espaço das relações patriarcais, governa as ações dos homens crescidos, que traumatizados pela decadência de seu mundo, odeiam os novos poderosos, os burgueses e todos aqueles que estavam a seu serviço, como os pequenos burgueses. Odeiam o novo mundo das cidades, do mercado, do comércio, do empresariado rural e urbano, do funcionário público. Os traumas deixados por uma infância de decadência, de solidão, os perseguem como a imagem do pai morto com os pés sujos, com tendões da grossura de um dedo, cheio de nós e unhas roxas do personagem Luis Jardim, de *Angústia*, uma sociedade onde os mortos governam os vivos, onde só o trabalho de destruição desta memória sufocante permitiria o renascimento da capacidade de sonhar com vidas e mundos novos. Transformar o real em sonho é a única forma de sair deste pesadelo; é fundar um mundo onde possa reencontrar a estabilidade, a tranquilidade, as imagens fixas e nítidas do mundo do seu avô. A sociedade do futuro em Graciliano, tinha o rosto amigo e conhecido do tempo redescoberto.¹⁵⁸

Aquela memória do passado, voluntariamente construída com episódios escolhidos, tempo que se tem nas mãos, que aguça a angústia com o seu escapar, ao vê-la se distanciar e perder a realidade. A escrita, a literatura são os únicos refúgios destes personagens em ruínas. A memória é, em Graciliano, o próprio testemunho da ruína e não, a preservação como para os tradicionalistas. Sua memória não flui como um romance proustiano, é uma memória fragmentada, cortada por traumas, brancos, tristezas, decepções, desconfianças. Seu

(156) Ver MICELI, Sérgio - Op. Cit., pp. 27 a 35; RAMOS, Graciliano - *São Bernardo*, pp. 20 e segs; *Angústia*, p. 9.

(157) Ver RAMOS, Graciliano - *Angústia*, pp. 15 e segs, 174 e segs; *Infância*, pp. 69 a 77, 126 a 131 e 132 a 138; *Alexandre e Outros Heróis*, p. 139.

(158) Ver MALARD, Leticia - Op. Cit., pp. 52 e segs; RAMOS, Graciliano - *Angústia* (Pós-fácio de Otto Maria Carpeaux), pp. 239 e segs.

Nordeste não surge de um trabalho de recuperação da memória, mas de sua destruição. O ato de escrever é necessário para destruir uma memória insuportável: a memória da derrota de um mundo, de uma vida. Só no momento em que Paulo Honório perde o caráter dinâmico de burguês, quando ele vê frustrado o seu papel de impulsionador da história, e que se volta para a escritura de uma memória de si, de sua trajetória. Só quando ele está inseguro sobre o controle de seu tempo, é que seu desejo de transformação dá lugar ao seu desejo de presentificação do passado. Só uma vida frustrada como a sua produz literatura; só o enredamento numa sociabilidade tradicional que o torna inerte e impotente diante das estruturas vazias e contínuas, só a sua derrota para um mundo monstruoso e deformado, o torna um memorialista, um escritor. A literatura é, em Graciliano, o meio dos derrotados acertarem as contas com o seu passado e com o seu presente, para poderem ter o seu futuro.¹⁵⁹

Graciliano expõe a forma conservadora do uso da memória pelo dominador, o modo como este constrói a memória de sua dominação: uma sequência linear de fatos e heróis que vêm sempre desembocar no poderoso de plantão: o discurso da origem da raça a serviço da perpetuação de uma certa "raça" no poder. A memória histórica e, para ele, uma criação que se liga a determinadas estratégias e relações de poder. A memória do poder, assim como a história, são discursos a serviço da dominação de classe. A história é uma narrativa pessoal, um ponto de vista individual, em que se mencionam certas particularidades e deixam-se de fora outras que parecem dispensáveis e acessórias. Isto incomoda profundamente Graciliano, que aspira ao discurso da verdade, à superação definitiva do discurso lacunoso da ideologia, à substituição definitiva das máscaras discursivas que encobrem o rosto do real. A história e a memória reencontrariam sua verdade, seu verdadeiro sentido com o fim do poder de classes, com o fim da alienação. O homem se apossaria da plenitude de seu passado, de seu presente e de seu futuro.¹⁶⁰

Sua memória do passado é atravessada pelos choques do presente, uma espacialidade formada por pessoas, coisas e paisagens, trazidas não por serem significativas ainda, mas por deixarem de ter sido, reminiscências, lembranças corroboradas por indivíduos que, como ele, possuíam a consciência da perda, do passar do tempo. Rasgões num tecido negro por onde passavam figuras indecisas, que, pouco a pouco, iam se constituindo, assumindo lugares, organizando um território em contraposição ao presente, organizando um mundo inicialmente nebuloso, composto de ilhas, de pontos imprecisos que vão compondo um universo que rompe a censura do trauma causado pela experiência da degenerescência, do medo, das injustiças, dos desmandos, do autoritarismo, das violências físicas e psíquicas a que a história individual e social o submeteu. A história surge, para ele e para seus personagens, como uma catástrofe que se abate sobre os homens fracos, os homens incapazes de tomá-la nas mãos e de mudar o seu curso. Ou se faz a história, ou se sofre a história e esta é impiedosa para todos aqueles que pensam em paralisá-la.¹⁶¹

(159) Ver RAMOS, Graciliano - Vidas Secas (Posfácio de Alvaro Lins), p. 128; CARPEAUX, Otto Maria - Visão de Graciliano Ramos (sem referências), Campinas, UNICAMP, Arquivo do CEDAE, Pasta Graciliano Ramos; RAMOS, Graciliano - São Bernardo (Posfácio de João Luís Lafetá), pp. 189 e segs.

(160) Ver RAMOS, Graciliano - Caetés, pp. 65 e segs; São Bernardo, p. 10.

(161) Ver RAMOS, Graciliano - Infância, pp. 9 e segs; COLI, Jorge e SEEL, Antônio - Op. Cit.; AGUIAR, Flávio - Graciliano

Graciliano transforma memórias num libelo contra uma época e num epitáfio contra outra. Elas são pequenas janelas por onde o olhar é capaz de captar detalhes significativos e essenciais da realidade. Ele constrói tipos que procuram traduzir os altos e baixos, as diferentes visões que se superpõem numa sociedade inteira, os cortes profundos nas camadas constitutivas desta realidade, através da descrição das camadas interiores da alma de seus personagens, em que ele busca captar a verdade humana, a sua natureza, a sua essência para além ou aquém das convenções e códigos sociais. São personagens que não fazem discurso contra a sua miséria, nem contra a injustiça. Nada mais avesso a Graciliano do que o panfleto, que apenas revela a necessidade de não ocultá-las, a coragem de reconhecê-las para poder superá-las. São personagens em busca de si mesmos, de se reencontrarem; são tipos desorganizados pelo divórcio entre o passado e o futuro, pela descontinuidade histórica, soapiacada pela descoberta dos aspectos transcendentais do homem, que superam o embaralhamento dos valores da sociedade moderna, sua confusão moral e ética. Graciliano parece sentir pouca piedade e muito desprezo pelos homens deste mundo moderno. Seu ceticismo aplaca qualquer impeto romântico, sua visão do próprio povo é de total falta de fé na sua capacidade de transformação do mundo. Ele parece até se esforçar, devido à ideologia que professa, mas não consegue ter uma visão otimista como a de Amado.¹⁶²

Sua obra expressa bem a visão de um homem de classe média, premido entre uma ordem tradicional decadente da qual não faz mais parte e o novo mundo burguês do qual não consegue fazer parte. É um homem sufocado por esta realidade particular de uma região, em que a modernização convivía com o atraso, em que as mudanças econômicas conviviam e até reforçavam práticas tradicionais de exercício do poder, bem como as relações sociais tradicionais e os valores culturais do passado. O pequeno burguês que, para sobreviver, precisava ter as atitudes orçadas, rigorosamente escrituradas, e, por isso as surpresas eram intoleráveis. Era um homem que vivia no meio, receando cair, avançando a custo, perseguido pelo verço, arruinado pela epizootia, obediente à justiça, ao fisco, ao chefe político, aperreando o devedor e afligindo-se com o calote. A vida de pequeno burguês era vida de parafuso, rodando sempre no mesmo canto, ignorando tudo além de seu espaço mesquinho e repetitivo. Seus personagens, como desdobramento dele mesmo, como suas várias faces, falam em sua maioria deste mundo de insegurança e instabilidade do homem de classe média, que sonha com uma nova ordem que lhe traga a estabilidade definitiva.¹⁶³

Graciliano constrói um espaço regional marcado pelas descontinuidades históricas, pelas diferenças diacrônicas, pelas paisagens subjetivadas pelos homens, que as embaralham, as misturam, as recriam. A natureza já surge, em sua obra, como domada pelo homem. O espaço surge como uma construção humana, como uma ficção que dá

Grande Fome do Romance Brasileiro, São Paulo, Revista Leia, jul/1988, pp. 30 e segs.

(162) Ver RAMOS, Graciliano - Memórias do Cárcere, vol. 1, 17 ed., Rio/ São Paulo, Record, 1984 (Prefácio de Nelson Werneck Sodré), pp. 7 a 30; ANDRADE, Almir - Aspectos da Cultura Brasileira, pp. 96 a 100; CANDIDO, Antônio - Brigada Ligeira, Rio de Janeiro, Livraria Martins Ed., 1961, pp. 84 e segs; RAMOS, Graciliano - Caetés; Angústia, pp. 163, 164 e 175; MORAES, Dênis de - O Velho Braga, Rio de Janeiro, José Olympio, 1992, p. 85 e segs.

(163) Ver MALARD, Leticia - Op. Cit.; MORAES, Dênis de - Op. Cit., pp. 108 e segs; RAMOS, Graciliano - Linhas Tortas, pp. 194 a 196 e 116; Angústia, p. 134.

organização e sentido à natureza. A paisagem é uma organização subjetiva dos homens e objetiva das relações sociais, notadamente, as de produção, que determinam esta construção espacial e a própria subjetividade humana em última instância. O espaço emerge como uma construção intelectual, como fruto da organização que o narrador da a fragmentos de espacialidades. Paulo Honório representa este trabalho burguês sobre o espaço; representa a submissão do espaço pelo trabalho e sua prisão à propriedade e ao mundo que se curva à sua vontade e poder. A burguesia é ação, e um personagem que a tudo objetiva. Nela ser e fazer estão segmentados e tornam o espaço objeto de uso e troca. Um espaço, que por sua ação, perde a estabilidade, a estaticidade e se submete à velocidade. Paulo Honório é o emblema do capitalismo nascente, rearrumando e destruindo territorialidades; é o protótipo do burguês que, em sua ação, dilacera as espacialidades tradicionais e se apropria das pessoas e da terra.¹⁶⁴

Este espaço regional é simulado através de seus personagens, marcados pelo meio físico e social, pela linguagem, pela forma e pelo conteúdo do dizer e do olhar. Este espaço expressa, no entanto, a universalidade dos problemas e do caráter humano. Um espaço que surge como uma dobra, do mundo que cercou o autor para dentro de si e de seus personagens, que só no sonho eles conseguem boiar entre mundos diferentes, rolar por espaços desconhecidos, viajar para o futuro, em figuras que, às vezes, se unem, às vezes se multiplicam. O espaço é um cenário onde os homens projetam os seus desejos, as suas aspirações, as suas vontades, o seu poder e as suas ambições. A região é uma produção de seus personagens. Ela não se separa das diferentes visões que estes fazem dela. Em *Vidas Secas*, importam menos as consequências externas da seca, mas importam as suas consequências no espírito dos personagens, como manifestação do humano. O espaço surge através dos olhos diferenciados de seus personagens. Um espaço fruto de diferentes visões que tecem uma rede de estranhezas; um espaço que se apodera dos personagens, porque está atravessado por um poder humano, por uma dominação, que não estão perceptíveis a todos os olhares: os mistérios da natureza.¹⁶⁵

Em *Graciliano*, o tempo também é marcado por esta descontinuidade. O tempo linear e organizado da memória vai sendo despedaçado, já que, para ele, a memória e a organização do tempo são momentos importantes de fixação da dominação. Por isso é necessário despedaçar esta memória do poder, da dominação; é mister dilacerar este tempo de submissão, de injustiça e de dor. A racionalidade da memória dominante dá lugar ao embaralhamento e à vertigem do sonho, possibilitando a organização de um novo tempo, de uma nova racionalidade: a organização da utopia. Para que se faça a história é preciso que esta despedace a memória do vencedor, que vá, às vezes, mesmo a contragosto do autor, diluindo lembranças, territórios amigos, sociabilidades conhecidas; que vá destruindo pessoas e coisas. Neste sentido é que o livro *Vidas Secas* termina com um capítulo que parece um retorno ao primeiro capítulo. Capítulo em que futuro e passado parecem se tocar, dando a idéia de que o camponês estaria preso a um tempo cíclico, mas só aparentemente. A Fuga

(164) Ver RAMOS, Graciliano - *Caetés*; *São Bernardo*.

(165) Ver RAMOS, Graciliano - *Vidas Secas* (Posfácio de Alvaro Lins), pp. 128 e segs; *Infância*, pp. 9 e segs; *Infância* (Posfácio de Octávio Farias), pp. 263 e segs; *Insônia* (Posfácio de Adonias Filho), pp. 171 e segs; COLI, Jorge e SEEL, Antônio - Op. Cit; MORAES, Denis de - Op. Cit., pp. 38 e segs.

repete A Mudança, já que, no último capítulo, os personagens já não são os mesmos, porque adquiriram a capacidade de sonhar; a capacidade de pensar em um novo tempo, para além daquele círculo vicioso. So a utopia consegue segmentar este tempo da memória do dominador e da alienação do dominado.¹⁶⁶

Mas, a visão de Graciliano quanto a capacidade de transformação do mundo pelo homem, é muito pouco romântica, já que, para ele, é o próprio homem moderno que precisa ser mudado, porque são homens presos a um embaralhamento moral e ético. Para ele, a transformação da sociedade passava pela mudança nos valores humanos, pelo retorno a existência de uma nítida fronteira entre o bem e o mal. Mas isto não significava que ele acreditasse na possibilidade de se voltar a um homem natural, a um homem primitivo. Embora tivesse uma visão crítica em relação à civilização moderna, seu primeiro livro, Caetés, faz uma sátira ao primitivismo modernista, reconhecendo a impossibilidade desta volta a um paraíso perdido, até porque nós, modernos, seríamos incapazes de realmente saber representar e pensar este mundo já tão afastado de nós. Para ele, era impossível resgatar, no futuro esta origem perdida, esta essência deixada para trás, já que, na verdade, estávamos tão próximos desta selvageria caeté que dela deveríamos nos afastar, não buscar a ela retornar.¹⁶⁷

Em São Bernardo, Graciliano explicita um elemento central da sociabilidade moderna: a capacidade de representação pública dos indivíduos, as relações entre máscaras sociais e não entre essências psicológicas, o que, para ele, denota a falsidade das relações burguesas. A política seria o campo privilegiado deste jogo moderno de máscaras, de repetições em série de imagens, enunciados, gestos e discursos, produzindo a veracidade do que, para ele, não era verdadeiro. Em busca de uma verdade essencial da sociedade e das relações sociais, Graciliano abomina a sociabilidade burguesa e, portanto, o espaço público, entendido como este grande baile de máscaras em que todos participam. Os seus personagens são sempre máscaras que ruem, à medida que têm seu interior dissecado, suas entranhas expostas, terminando todos em carne viva, sangrando suas verdades e sendo destruídos pela sociedade que os cerca. Estes personagens convivem com enorme desconforto, numa sociedade de opinião pública desencontrada de muitas versões e idéias, de retalhos de opinião. Na sociedade patriarcal, pelo menos, tinham-se poucas, mas definitivas idéias sobre as coisas e, quem delas era privado, vivia feliz, era uma sociedade da unanimidade de opinião, que o autor talvez sonhasse em ver restabelecida no futuro.¹⁶⁸

O autor e seus personagens parecem não saber lidar com uma realidade sujeita a contradições, com a labilidade destes códigos culturais, com a falta do estabelecimento de verdades definitivas sobre as coisas. Talvez possamos entender a sua adesão ao marxismo, transformado pelo stalinismo num pensamento capaz de estabelecer verdades definitivas, capaz de oferecer um mundo da unanimidade e do fim dos conflitos, um mundo das certezas e do fim das contradições. Um mundo onde a disciplina seria levada a tal extremo que deixaria de ser sentida, de ser aceita como um fardo. Um mundo livre dos

(166) Ver RAMOS, Graciliano - Vidas Secas (Posfácio de Álvaro Lins), pp. 126 e seqs; MORAES, Denis de - Op. Cit., pp. 52 e seqs.

(167) Ver RAMOS, Graciliano - Caetés, pp. 43 e seqs.

(168) Ver RAMOS, Graciliano - São Bernardo; Anôstia, pp. 161 e 162.

incômodos de uma sociedade de mercado com a qual seus personagens não sabiam lidar, porque a viam como o lugar do roubo e da extorsão, da falsidade das coisas, das relações e das pessoas. Um mundo onde o espaço para o homem pobre se revoltar era cada vez menor, onde se manter em seu lugar social, de horizontes reduzidos, era a única estratégia de sobrevivência.¹⁶⁹

A sociedade nordestina era vista como mais insuportável ainda por aliar às consequências da implantação da sociedade de mercado a manutenção de relações de dominação e de poder tradicionais que, no entanto, não ofereciam mais ao dominado o mesmo nível de reciprocidade das relações paternalistas. São Bernardo fala do próprio desgaste que o ímpeto modernizador da burguesia sofre na região, onde a maquinaria burguesa é emperrada, enferrujada, desgastada por estas relações tradicionais, fazendo diminuir a velocidade das transformações, colocando este espaço numa terrível situação de suspensão entre dois mundos, ambos incompletos e irrealizados em sua plenitude, numa sociedade suspensa na transição e na crise, que parece aliar o lado perverso do mercado ao lado perverso do patriarcalismo. A modernização, segundo ele, só trouxe infelicidade e complicou a existência. Se, antes, as pessoas não possuíam automóveis nem rádios, viviam felizes numa casa de palha, dormiam bem numa cama de varas, num couro de boi ou numa rede de cordas, calçavam alpercatas, descansavam na rede no copiar, não liam nada ou liam inocentemente a história dos Doze Pares de França. Um mundo não dessacralizado, onde as fronteiras entre o natural e humano ainda se embaralhavam. Um mundo estável, conhecido, de horizontes delimitados, que agora se transformava nesta monstruosidade, em que a família não conseguia mais dar conta de controlar seus membros, em que o dinheiro e a ambição devoravam todos os valores tradicionais.¹⁷⁰

Sua obra faz uma leitura ética da sociedade e traça o perfil da ética burguesa em que o enriquecimento e o lucro justificam todas as ações. Violências e injustiças miúdas ou grandes, desde que levadas a bom termo, são apresentadas como meios de conquista de tão preciosos bens. O burguês, como Paulo Honório, seria um explorador e um pragmático, um empreendedor que consegue derrotar Luis Padilha, um representante da antiga elite regional, despreparada para enfrentar o mundo burguês pelos valores antigos a que obedece. Estes homens, presos a uma sociabilidade ultrapassada, que só sabiam berrar e não investir, homens de pasquins e grêmios literários e não de revistas técnicas e especializadas em agricultura, que usavam o dinheiro para atender à vaidade pessoal e não visavam ao lucro, que olhavam para a terra mais com sentimento do que com a racionalidade do investidor, eram pessoas que não conseguiam se adaptar à disciplina do trabalho, mas eram levados a ser máquinas que trabalham com máquinas, a não esbanjar energia em diferentes tarefas.¹⁷¹

O burguês é, para Graciliano, o homem que desperdiça a vida sem saber por que, que não tem ideais. É um simples explorador feroz, egoísta e cruel, desconfiando de todos. Um homem submetido a uma miséria existencial. Um homem que só concebe as relações sociais como relações de apropriação, se apossando de terras, homens e

(169) Ver RAMOS, Graciliano - Infância (Posfácio de Otávio de Farias), p. 263; Vidas Secas, pp. 99 a 108.

(170) Ver RAMOS, Graciliano - São Bernardo; Angústia, pp. 163 e 164; Vidas Secas; Viventes das Alagoas, p. 124.

(171) Ver RAMOS, Graciliano - São Bernardo.

mulheres. O ciúme de Paulo Honório é apenas um modo de manifestação do sentimento de propriedade, que procura transformar Madalena numa coisa, num objeto, ao que ela se recusa, afirmando sua condição humana. A luta entre a ética da coisificação burguesa e a ética humanista se revela pela própria incompreensão de Paulo Honório, em relação à sua esposa. Ele não consegue compreendê-la, também não consegue entender o humanismo, porque este é a sua própria negação. Sua amabilidade com as pessoas é apenas de casca, visto que ele é também a negação do sertanejo pobre, que é pura autenticidade, enquanto ele é traição. Se adquire a "docilidade" do antigo coronel, é apenas para melhor explorar, ele não está verdadeiramente preocupado em proteger ninguém. Era um novo senhor de escravos que não oferece aos seus trabalhadores sequer o que se dava antigamente aos negros das senzalas.¹⁷²

Nesta sociedade, o homem pobre continuava sendo uma coisa, quase um animal, tendo que meter a cabeça para dentro do corpo, como cagado, ao ouvir as ordens do patrão. Era como animais tristes, bichos domésticos, bichos do mato, que só eram capazes de fúrias boçais, só eram capazes de destilar veneno aprendido na senzala, indo da subserviência à brutalidade. Graciliano parece, continuamente, estar dividido entre a beleza da teoria de mudança do mundo e a feiúra dos homens concretos que teriam de a colocá-la em prática. Esse certo desprezo pelos homens concretos, parece só ser aplacado quando estes são levados para o papel, quando são transformados em estética, então, ele demonstra sua vontade de participar dos sofrimentos alheios, de tornar visível um mundo de desigualdades que aprendeu a perceber desde a infância, quando uns se sentavam nas redes e outros permaneciam de cócoras no alpendre, se solidarizando com pessoas, como ele, vítimas da violência e da prepotência do mais poderoso. Dando testemunho de um mundo, de uma região hostil, escrita com sangue, com aversão a toda autoridade, à ordem estabelecida, ao discurso dominante.¹⁷³

Seus romances, segundo ele, para serem verossímeis, convincentes, partem do estudo das relações de produção na região, eliminando tudo que é excessivo, tudo que não é essencial; selecionando temas, imagens e enunciados; construindo personagens que expressassem o tecido esfarrapado e sujo desta realidade regional. Ele não quer cair no lugar comum do intelectual de esquerda de sua época, perdido entre um nacionalismo ufanista e discursos grandiloquentes de piedade do homem pobre e injustiçado. Para libertar o mundo, ele não produz panfletos, mas produz a emergência do que considera a verdadeira face monstruosa da região, seus pesadelos, bem como seus sonhos. Ele queria fazer conhecida a realidade do país, da qual estavam tão distantes os intelectuais mais preocupados com a Europa. Realidade 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 desconfia dos discursos, suspeita da linguagem, inclusive da esquerda, por isso seu estilo é tenso, pudico, sem tagarelice.¹⁷⁴

(172) Ver RAMOS, Graciliano - São Bernardo; Angústia.

(173) Ver RAMOS, Graciliano - São Bernardo, p. 184; Infância, pp. 247 e segs, 88 e 27 e segs.

(174) Ver COLI, Jorge e SEEL, Antônio - Op. Cit.; RAMOS, Graciliano - Angústia (Posfácio de Otto Maria Carpeaux), pp. 239 e segs.

Graciliano criticava o romance regionalista, exatamente, pelo pouco cuidado com a questão da linguagem e o seu romantismo alambicado. Criticava a sua prisão aos aspectos exóticos e a sua pretensa espontaneidade. Para Graciliano, era claro o fato de que a literatura obedecia a normas definidas historicamente, a uma disciplina que impõe ao autor uma certa escolha de imagens e enunciados sob pena de tornar seu livro inverossímil. Ela obedece as regras de produção de verdade de cada momento histórico, notadamente se, como era o seu caso, buscava produzir um romance realista. Além de que, nesta sociedade de classes, onde a alienação e a subserviência à ideologia dominante se fazem presentes, nem tudo que é verdadeiro é verossímil, mesmo que se digam, elas parecem invenções e absurdos. Aqueles discursos que se coadunam com o discurso dominante, podem ser a maior mentira que parecerão verdadeiros. A crítica a este caráter convencional e relativo da verdade sobre a sociedade e sobre sua região é que preside toda a obra de Graciliano. A busca de encontrar a linguagem livre de qualquer ideologia, aquela linguagem capaz de expressar a verdade deste Nordeste do seco, do brutal, do indelicado, dos lugares sombrios, odiosos e tristes. Nordeste do pobre, do feio, do sujo, do lixo, de natureza e vidas mesquinhas, do silêncio e da sombra, da decomposição individual e social.¹⁷⁵

Graciliano constrói um Nordeste de vidas infelizes, parcas, trapos de pessoas que rolam cheios de pus pelos monturos. Pessoas tão diferentes daquelas do litoral que, ao chegarem àquela área, não reconheciam hábitos, objetos e palavras. Nordeste das cidades sonolentas, onde os homens nasciam oportunamente, casavam oportunamente e morriam oportunamente. E, entre estas ocorrências, comportavam-se mais ou menos direito, e examinavam as vidas alheias, sempre achando nelas motivos para desagrado. Nordeste onde o eleitor cambembe votava para receber um par de chinelos, um chapéu e um jantar que o chefe político oferecia, e onde todos queriam a vida fácil do serviço público. Nordeste da elite pragmática, sempre disposta a abandonar concepções antigas para aderir imediatamente aos vencedores do dia. Um Nordeste onde as ações se definem pela imitação, pelos gestos copiados dos mais velhos. Nordeste de pessoas que executam ações sem saberem as forças reais que as determinam, presas a quase rituais. Nordeste de homens que pensavam pouco, desejavam pouco e obedeciam muito. Eram camponeses ridículos, andando banzeiros como urubus, de pés espalhados como de papagaios, nos quais não entrava nem sapato, todos sonhando com a terra da promessa que ficava sempre no sul. Eram seres complexados e inferiores, derreados sob o peso da enxada, sofrivelmente achacados, otimamente obtusos. Uma raça condenada a desaparecer, se não fosse acordada de seu torpor, de seu sono, de sua ignorância. Sua revolta bronca e feroz de nada adiantava, sem o necessário esclarecimento de um projeto de transformação e sem o conhecimento prévio da verdade de sua realidade. Sua obra surge como um grito de angústia, como fruto da insônia causada, desde a infância, por esta terra de vidas secas. São memórias do cárcere de uma sociedade injusta e miserável; são linhas tortas sobre o drama dos viventes das Alagoas, microcosmo

(175) Ver RAMOS, Graciliano - Viventes das Alagoas, pp. 86 e 90; São Bernardo, p. 117; BASTIDE, Roger - Brasil, Terra de Contrastes, p. 195; RAMOS, Graciliano - Caetés, p. 60; Angústia, pp. 7 e seqs.

de um mundo que ele quer ver transformado.¹⁷⁶

4) QUADROS DE MISÉRIA E DOR

A inversão da imagem do Nordeste, o iluminar do avesso do Nordeste tecido pela produção tradicionalista, a mudança de olhar que isto implicou, podem ser percebidas também, através da produção pictórica que toma a região como tema após 1930. O simbolismo utilizado, nestes quadros, se converte em uma chave para percebermos o que incomodava esta sociedade, que problemáticas se colocavam, que inquietudes se levantavam no horizonte desta cultura. Estes quadros ajudam, não apenas, a fixar o que seriam temas e problemas da região, mas o que seria um estilo e uma visibilidade deste espaço e deste país. Ao lado desta produção pictórica, atuavam, no mesmo sentido, os textos críticos, que ajudavam a fixar uma certa leitura e um certo olhar sobre estas obras. Os quadros passam a ser interrogados e lidos, a partir das questões que se colocavam nesta formação discursiva, como a questão do seu caráter nacional e do popular, questões das quais o elemento regional faria parte.¹⁷⁷

Estas obras se caracterizam, em primeiro lugar, por serem obras gestadas, a partir de uma politização da arte, da inserção da pintura como um momento da ação transformadora do social; em segundo lugar, elas se caracterizam por sua postura realista, que buscava retratar situações capazes de refletir o que se considerava ser o real, dando à imagem o papel de reprodutora da realidade. Ao pretender representar o concreto, a imagem realista desmerece o espaço imaginário como ilusão. É como se a imagem só participasse da transformação da realidade ao ser ligada a um assunto, a um tema e a uma textualidade que a antecedia. Uma imagem reprodutora de um pretendo referente real, que nada mais é que um construto politicamente orientado. O realismo acentua o uso da imagem, de acordo com as cristalizações imagéticas prévias, com os lugares comuns, com os estereótipos que tomam como o real, reconduzindo o desconhecido ao conhecido e o estranho ao comum. Este realismo nasce da própria desconfiança que a obra de arte despertava neste momento, seja para setores de direita ou de esquerda. O fascismo considerava toda tendência não realista em arte como degeneração e o stalinismo declarava fascista toda criação livre dos ditames da mimese realista do socialismo.¹⁷⁸

A subordinação da produção de imagens a um discurso político, a uma ideologia, bloqueia determinadas possibilidades expressivas e elege outras como verdadeiras expressões da realidade. Esta pintura tende a enfatizar o conteúdo e fazer concessões quanto à experimentação no campo da forma. A pintura social tende a adotar uma linguagem já conhecida, uma forma já consagrada, para fazer

(176) Ver RAMOS, Graciliano - Anústia, pp. 131 e 137; Viventes das Alagoas, pp. 16, 70 e 114 a 118; Vidas Secas, pp. 17 a 26 e 110 e segs; Infância, p. 138; Linhas Tortas, p. 51.

(177) Sobre a pintura como reveladora das problemáticas que atravessam uma dada cultura ver: FOUCAULT, Michel - História da Loucura, São Paulo, Perspectiva, 1978, pp. 17 e segs.

(178) Ver ZILIO, Carlo - A Quereja do Brasil, Rio, FUNARTE, 1982, p. 105 e segs; BRETON, André - Manifestos do Surrealismo, Lisboa, Moraes Editores, 1976; BRETON, André e ARAGON, Louis - Surrealismo Frente ao Realismo Socialista, Barcelona, Tusques Editor, 1973.

chegar, mais facilmente, a mensagem ao público, com quem se deve nivelar em termos de gosto e sensibilidade. Embora ela apresente uma mensagem que se pretende revolucionária, transformadora, esta pintura é conservadora por se submeter a formas já canonizadas pela sensibilidade e gostos dominantes. Esta dicotomia, entre um conteúdo que se quer transformador e uma forma conservadora, caracterizara toda a produção cultural de esquerda neste período, ser radical em política e conservadora em estética e o dilema que aflora desta produção cultural. Isto nasce da redução do visível às imposições políticas do dizível. Os signos imagéticos são agenciados e vinculados a um feixe de enunciados de um discurso político que os liga a uma totalidade político-social, a um assunto, a um mundo da representação. É uma pintura convencional pois já nasce presa a figurar um real que é também uma convenção.¹⁷⁹

Entre os anos de 1930 e 1945, as reflexões em relação à arte, principalmente, à pintura, gravitam em torno das questões do caráter decorativo ou funcional da obra, do seu conteúdo nacional ou regional, do erudito ou popular, da arte se era pura ou engajada. É um período marcado pela identificação entre realismo e nacionalismo, em oposição ao internacionalismo formalista da arte moderna. O nacionalismo leva a pintura a enfatizar a temática, tornando-a narrativa e tradicional, com um verniz moderno. Durante o Estado Novo, os órgãos gestores da cultura procurarão definir regras para a produção do que seria a imagem nacional. Esta preocupação chega ao extremo de vetar a exposição, no exterior, de quadros que não mostravam "uma imagem civilizada do país". Os quadros não deveriam mostrar nosso lado vulgar, popular, ou seja, a face mestiça do país.¹⁸⁰

Durante a Segunda Guerra Mundial, um momento integralmente político da humanidade, como escreveu Mário de Andrade, acentuar-se-á, entre nós, o engajamento político e social da pintura. Momento em que as formas coletivistas e socializantes pareciam decretar a morte do individualismo em arte. E, neste instante, que a pintura mural mexicana exerce grande influência sobre nossos pintores, já que ela era vista, sobretudo pelos partidos comunistas, como uma arte pública, capaz de falar às massas, transmitir uma mensagem revolucionária e antiimperialista, capaz de popularizar uma imagem "real" do subdesenvolvimento e do estado colonial dos países pobres, notadamente, os latino-americanos. A guerra suscita a reação a tudo que o fascismo representava de anti-humanista e anticivilizatório. A campanha que setores de direita do país encetam contra a forma moderna, inspirados na estética nazista de volta à forma clássica, que chega, em 1944, ao extremo da depredação da Exposição de Arte Moderna em Belo Horizonte, passa a identificar a forma moderna como uma forma "revolucionária", de esquerda, humanista e anti-fascista.¹⁸¹

Após a Guerra, com a redemocratização do país, há uma certa euforia com as liberdades, com o novo país e com o novo mundo que

(179) Ver AMARAL, Aracy de Abreu - Arte para quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira (1930-1970), São Paulo, Nobel, 1984, pp. 101 e segs; MILLIET, Sérgio - Tarsila do Amaral, São Paulo, MAM, 1953, p. 4; ZILIO, Carlo - A Guereia do Brasil, pp. 105 e segs; ZILIO, Carlo - A Difícil História da Arte Brasileira, São Paulo, FSP, Folhetim, 2/out/1953, p. 4.

(180) ZILIO, Carlo - A Guereia do Brasil, p. 107; AMARAL, Aracy de Abreu - Op. Cit., pp. 105 e segs.

(181) Ver AMARAL, Aracy de Abreu - Op. Cit., pp. 109 e segs.

pareciam nascer. O muralismo mexicano continua influenciando trabalhos, voltados cada vez mais para a exaltação da nação, do seu povo, em detrimento de uma postura internacionalista. 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 estratégia 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 vista como individualista, como a mais nova forma de expressão da alienação burguesa, o seu contra-ataque ao ruir da forma clássica pelo realismo modernista. A orientação stalinista que o Partido seguia, bem como o dogmatismo do realismo socialista e o controle que ele queria exercer sobre a produção de seus intelectuais, alimentado pela própria desconfiança que "o espírito livre" destes suscitava, leva a um afastamento crescente de artistas e intelectuais de seus quadros.¹⁸²

A década de trinta marca, assim, uma inflexão, não só na imagem modernista como na própria leitura que se faz daquele movimento. Para Di Cavalcanti, um dos pintores modernistas que mais cedo se aproxima do marxismo e da pintura social, a Semana de Arte Moderna teria sido quase um paroxístico diletantismo, um carnaval praticado pela fina flor da burguesia paulista. Para ele, o modernismo nasceu de uma reação irracionalista à massa falida do velho racionalismo burguês e do humanismo envelhecido. O vanguardismo modernista, segundo Di, demonstrava um desprezo pelo conteúdo real da vida; era uma fuga metafísica e tecnicista diante do caos que o mundo, e, principalmente, a Europa vivia no pós-Primeira Guerra. Para ele, a solução estava no caráter social que a arte devia assumir, estava em o artista assumir um princípio ordenador da realidade. Os mitos modernistas deviam ser abandonados e se voltar à realidade, voltar a ação sobre a vida real. Cabia ao artista se posicionar a favor ou contra a revolução e lutar pela vitória de uma nova Razão contra os irracionalismos. Essa nova razão e novo humanismo eram representados, segundo ele, pela dialética e pelo materialismo. Só a razão dialética seria capaz de conduzir o ser humano a resolver as suas contradições, sem nada perder de realidade. O modernismo estetizante teria sido o idealismo branco do homem disponível, inválido e acadêmico; teria sido o caminho do suicídio moral.¹⁸³

O que ocorre na década de trinta é um verdadeiro retorno do modernismo à ordem. Artistas como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti passam a produzir obras que não possuem a mesma radicalidade do período anterior. Para isso, contribui não só o esforço de recuperação do moderno empreendido pela burguesia e pelo Estado, como a própria visibilidade realista, imposta pelas posições de esquerda, que encaminham a pintura para se tornar meio de expressão, podendo a sua radicalidade formal. O modernismo deixa de

(182) Ver AMARAL, Aracy de Abreu - Op. Cit., pp. 131 e seqs.

(183) DI CAVALCANTI, Emiliano - Viagem de Minha Vida I (Testamento da Alvorada), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1955, p. 119; DI CAVALCANTI, Emiliano - Os Ciclos do Modernismo, São Paulo, OESP, 18/jun/1946, p. 8, c.4

representar um questionamento ao poder, para servir como aval simbólico da modernização autoritária que estava se dando no país. Este é facilmente capturado pelo Estado varguista, por se apoiar nos mesmos pressupostos, nas idéias de nação e de povo, de caráter nacional e popular que ambos reivindicavam para a política ou para as artes. Paradoxalmente, o modernismo em sua fase não explicitamente politizada, representou uma radicalidade maior, em termos de texto e imagem, do que no momento em que vários de seus artistas claramente se engajam numa posição política, notadamente de esquerda, e submetem sua arte a um nacionalismo e a um populismo que eram a própria estratégia de legitimação do Estado e do dispositivo de poder que com ele se relacionava.¹⁸⁴

O Nordeste emergira como uma temática privilegiada desta pintura, preocupada com as questões sociais do país, com o seu atraso, com a sua miséria, com as condições de seu povo e com a necessidade de transformação desta realidade. A crítica chega a tomar a nordestinidade de um autor como pré-requisito básico para ver o Brasil, a partir desta perspectiva social. Milliet, por exemplo, atribui ao fato de Di Cavalcanti ser nordestino, de vir do "coração índio do Brasil", de vir do Nordeste, "marcado pela paisagem e pela raça mestiça", sua capacidade de expressar o Brasil, de ter um "estilo brasileiro", de "expressar o caráter peculiar de nosso povo, de nossa vida, de nossa natureza". O Brasil de Di Cavalcanti, é um Brasil mestiço, moreno, pobre, mas de formas arredondadas, volumosas, de cores quentes, de contrastes ousados, de contornos não excessivamente racionais e geométricos. E isto devia-se a sua visão nordestina, visão disposta a olhar o país pelo ângulo social, vendo as figuras populares como expressão da miséria social. Um olhar afetivo e não racional.¹⁸⁵

A obra de Di Cavalcanti seria nacional, segundo Ibiapaba Martins, por mostrar o mundo caboclo, cafuno, nordestino. O Brasil seria o país de homens e mulheres de camisas riscadinhas e tons de cuia. Brasil verdadeiro, rural e primitivo, que o pintor deveria revelar aos olhos das cidades que o ignoravam. Sua pintura era a síntese monumental de um país, do qual revelava as cores, as formas, os símbolos como a mulata, buscando o que havia de profundo e expressivo em nossa alma, misto de nostalgia lusitana, ternura negra e melancolia índia, essa alegria triste que explodia nas canções carnavalescas. Sua pintura não estaria mais presa ao exótico, ao característico da pintura naturalista e impressionista; ela seria uma interpretação pessoal, romântica, poética em que o nacional é visto através do regional, através do lirismo de suas paisagens e homens.¹⁸⁶

Di Cavalcanti, que se definia, na verdade, como um perfeito carioca, atribuirá ao carnaval a formação de sua sensibilidade, de sua forma de ver ritmado, colorido, sensual. Sua prática de chargista, no começo do século, principalmente, em O Malho, lhe teria

(184) Ver ZILIO, Carlo - A Querela do Brasil, pp. 111 e seqs; ZILIO, Carlo; LAFETA, João Luis e LEITE, Lígia Chiappini Moraes - Artes Plásticas e Literatura. In: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira, São Paulo, Brasiliense, 1982, pp. 15 e seqs.

(185) Ver MILLIET, Sérgio - Artistas de Nossa Terra: Di Cavalcanti, São Paulo, DESP, 13/mar/1943, p. 4, c. 1.

(186) Ver AMARAL, Aracy Abreu - Op. Cit., pp. 138 e seqs; MARTINS, Ibiapaba - Notas de Arte: internacionalismo e nacionalismo na arte, São Paulo, Correio Paulistano, 21/jun/1948, p. 6, c. 4; MARTINS, Luis - Emiliano Di Cavalcanti, São Paulo, MAM, 1953, pp. 14 e seqs.

formado a preocupação política e o Nordeste de seus parentes paraibanos, como ele, e pernambucanos, que lhe teriam transmitido sua ousadia e aventureirismo. Foi, no entanto, ao voltar da Europa, no começo dos anos trinta, quando a preocupação política impregnava toda a intelectualidade do país e o tema da revolução ainda estava no ar, que Di toma contato com o muralismo mexicano, incorporando procedimentos expressionistas em sua obra, procedimentos estes vistos como uma linguagem capaz de denunciar a sociedade burguesa, de expressar a essência da realidade e dos sentimentos humanos. Sua visão alegre, colorida e folclórica do Brasil, será substituída pela crítica de costumes e pela construção de símbolos, capazes de sintetizar a nação e seu povo, assim como a afirmação de uma identidade cultural e imagética nacional.¹⁸⁷

Embora, parta de uma postura engajada, por considerar o lirismo e a sensualidade componentes básicos da alma nacional, Di não elabora uma imagem triste e dolorida para o país e para o Nordeste. Seus espaços são habitados por homens simples, suburbanos, boêmios e por mulheres de linhas sinuosas, personagens estes que parecem integrados de maneira feliz ao seu espaço. Ele vai retratar o Brasil da convivência cordial entre os homens e entre estes e a natureza. Brasil, o espaço da mistura, da miscigenação, da harmonia, da convivência entre diferenças regionais de raças e de cultura. A visão expressa por Di Cavalcanti acerca do Nordeste e do Brasil aproxima-se muito da visão tradicionalista, principalmente, do poeta Manuel Bandeira que também procurava mostrar este Brasil suburbano. Brasil da harmonização entre natureza e homem, da transição entre uma sociabilidade tradicional e uma sociabilidade urbana; um país ainda folclórico, colorido, império das cores quentes, variadas, que explode com a própria forma. Embora militante do Partido Comunista e um dos mais ferrenhos defensores da arte engajada, Di Cavalcanti em sua pintura, em nenhum momento se volta para o Brasil moderno, metropolitano, operário, em nenhum momento procura expressar conflitos ou contradições de classe. Sua pintura tem como estratégia dar prazer ao olhar e não produzir o choque. Sua reação anti-burguesa parece ser muito mais, ditada pela ética da boêmia do que pela ética socialista. Seu engajamento político, seu nacionalismo, no entanto, podam a radicalidade de seus procedimentos formais, predominando certo naturalismo em sua cor e em seu uso recorrente de estereótipos imagéticos e mitos como o da mestiçagem.¹⁸⁸

Sua pintura busca construir paisagens sintéticas, simbólicas do mundo real. Construções racionais que sobreponham a preocupação política à preocupação estética, buscando retratar o Brasil como ele era, este país que não era preto, mas que também não era branco; que não era rico, mas também não era pobre, que gostava de música, de dançar; um país deitado, país feminino, país de história feminina, país central na construção de um novo humanismo e de uma nova racionalidade, que harmonizasse o lado apolíneo com o lado dionisiaco da existência. Di procura retratar os momentos heróicos e alegres da existência popular, de suas reivindicações e uma pintura em que não há lugar para o trágico, mas para os homens puros, autênticos, que, mesmo vivendo nas cidades, ainda a vêem com a mesma inocência e integridade atribuídas ao homem do campo. Para Di, o artista era

(187) Ver DI CAVALCANTI, Emiliano - Viagem de Minha Vida, pp. 109; ZILIO, Carlo - A Querela do Brasil, p. 85.

(188) Ver ZILIO, Carlo - A Querela do Brasil, pp. 85 a 90.

quem melhor conseguia expressar a verdade de uma época, por ser o mais humano de todos os seres, por ser capaz de expressar o sentimento de uma época. Para ele, cada obra, verdadeiramente, de arte era mais um passo para a verdade, para uma consciência cada vez mais direta e total da realidade; eram caminhos para se conhecer a verdadeira face da nação e de suas regiões.¹⁸⁹

A pintura de Di Cavalcanti se aproxima também da obra de Carybe, voltada para retratar a vida popular da Bahia, como uma vida alegre, folclórica, artesanal, festiva, colorida. Uma pintura em que também se ressalta o aspecto mestiço de nosso povo, de nossa raça, bem como o caráter sincrético de nossa cultura, de sua harmonia, cordialidade e humanismo. A Bahia de ascendência negra; a Bahia mestiça, mística, onde o amor teria unido as três raças formadoras da nação e formado esta cultura lírica e popular. Uma imagem do Nordeste popular e heróico. Nordeste do cangaceiro e do fanático. Espaço responsável pela formação da nacionalidade na luta contra holandeses e franceses. Região do barroco, do gordo e do redondo. Lugar da civilização açucareira, do cacau e do fumo, mas também do retirante magro e seco, dormindo no chão e pedindo a esmola salvadora. Região debruçada sobre o mar cheio de pescadores e mistérios. O Nordeste se balançando ou trabalhando à beira-mar; rezando para os orixás e para os santos, no qual os anjos barrocos e os santos de oratório convivem ao lado de Iemanjá, de Xangô, e merecem homenagem das filhas de santo.¹⁹⁰

Mas, dos pintores brasileiros é, sem dúvida, Cândido Portinari aquele que nas décadas de trinta e quarenta, terá maior influência na formação de uma visibilidade para o Brasil e para suas regiões. Pintor cuja obra tanto agradava a plataforma política da esquerda, como às preocupações modernizantes e sociais do populismo getulista. Um artista que, mesmo filiado ao Partido Comunista, pelo qual chegou a ser candidato a deputado federal em 1946, teve a obra praticamente elevada a condição de patrimônio nacional, já que seu trabalho se apoiava em categorias ambíguas como nação e povo, facilmente apropriadas pelo discurso oficial. Sua pintura, além de ambígua politicamente, também o é quanto à forma estética. Ele procura conciliar, misturar um espaço sensível com um espaço representativo, em que a unidade é mais figurativa que ótica. Ele mantém a ilusão de profundidade em seus quadros e suas figuras volumosas e harmônicas vêm se postar em primeiro plano como no quadro *Mulher Imigrante*, figura de pés e mãos gigantescas, como expressão da força de trabalho e da ligação telúrica do trabalhador com a terra. Portinari pensa a arte moderna, não como um sistema em si, como uma lógica independente, mas como uma atualização aparente de valores eternos e universais; como uma estilização do clássico.¹⁹¹

(189) Entrevista com Emiliano Di Cavalcanti, São Paulo, Museu da Imagem e do Som, 20/abr/1971; PEDROSA, Mário - Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília, São Paulo, Perspectiva, 1981, pp. 111 e segs; DI CAVALCANTI, Emiliano - Formação Artística, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 20/dez/1949, s/p.

(190) Ver AMADO, Jorge - O Capeta Carybé, 6 ed., São Paulo, Berlendis e Vertecchia Ed. Ltda, 1986; SILVA, Quirino da - Caribé (sic), São Paulo, Diário da Noite, 25/mar/1955, s/p.

Ver os quadros de Carybé: A Morte de Alexandrina (1939); Lampião (1940); Pensão São Bento (1940); Carnaval (1944); Retirantes (1945); Bahia (1951); Vaqueiros (1953); Os Pescadores (1955); Cangaceiros (1962); Lampião ou A Assombração do Cangaço (1968); Vaqueiros na Caatinga (1969); Nordeste (1972).

(191) Ver CASTRO, Silvio - Op. Cit., pp. 113 a 117; ZILIO, Carlo; LAFETA, João Luis e LEITE, Lígia Chiappini Moraes - Op. Cit., p. 16; ZILIO, Carlo - A Querela do Brasil, pp. 90 a 105.

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 sociedade brasileira. Ele 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, às suas imagens impregnadas de regionalismos e que remetiam a toda uma imagética literária ligada ao Brasil rural. Isto se deve à própria concepção realista para a qual a arte deveria expressar uma verdade preexistente à própria obra, que seria apenas um testemunho, uma formalização de idéias e valores morais, éticos e políticos.¹⁹²

Portinari caminha no sentido de produzir figuras-símbolo, figuras de homem integrado ao social, procurando, através da síntese, restaurar a prevalência do assunto, da temática social e da política sobre a pesquisa de linguagem, sobre a imagem modernista que tendia à fragmentação e ao detalhe. O olhar de Portinari está impregnado de uma memória visual de infância. Uma memória rural que marcará, principalmente, a primeira fase de seu trabalho, na década de trinta. Na década de quarenta, com a maior politização de sua obra, com a influência do muralismo mexicano e com sua cooptação pelo Estado, é escolhido para elaborar grandes painéis voltados para a exaltação da nação, do trabalho, da harmonia cultural e racial do país, assim como elabora o discurso imagético do nacional-populismo e monumentaliza-o em prédios públicos aqui e no exterior. Sua pintura se desliga, um pouco mais, de seu universo infantil, embora dele selecione pequenas imagens ícones, que serão tomadas como elementos formais reveladores de nossa essência nacional: a purungã, o baú de folhas, a gangorra, o espantalho, o mastro de São João.¹⁹³

Esse Brasil da primeira fase da obra de Portinari tem como matriz imagética o meio rural do oeste paulista onde nasceu. O Brasil sertanejo, do luar, da taloba, do pião e do monjolo. O Brasil dos espantalhos, do futebol, da mula-sem-cabeça, do caipora e do saci. Brasil dos pés disformes, confundindo-se com pedras e espinhos, pés semelhantes a mapas com montes, vales e sulcos como os rios. "Retalhos que, costurados vida à fora pelo fio mágico do pincel, pintaram ao Brasil e a nós todos". Brasil de volta à infância onde parece residir o contato mais direto e intensivo com a terra, com sua verdade e momento de maior liberdade de imaginação e expressão. Na fase da pintura social, Portinari deixa este olhar voltado para o sol do interior, esse caleidoscópio de retalhos de cor e luz, em que o homem brasileiro aparece como uma mistura harmoniosa do branco, do negro e do índio. Ao adotar a preocupação com as condições sociais do país, seu olhar se desloca do interior de São Paulo para o Nordeste, indo buscar nos romancistas nordestinos, da década de trinta, imagens que melhor pudessem expressar os dramas sociais do país. As formas arredondadas cedem lugar a membros duros

(192) Ver ZILIO, Carlo - A Guerra do Brasil, pp. 105 a 113.

(193) Ver PEDROSA, Mário - Op. Cit., pp. 7 a 25; ANDRADE, Mario de - O Baile das Quatro Artes, São Paulo, Martins, 1975, pp. 126 e 129; AMARAL, Aracy Abreu - Op. Cit., p. 103.

e ossudos. A desolação e a aridez tomam o lugar do fruto e da seiva. Os retirantes secos, enrugados, esqueléticos, que a pele mal cobre fazem a poesia de seus quadros virarem cólera, protesto, dor e miséria.¹⁹⁴

Nesmo em sua fase mural, em que realiza obras baseadas em temáticas universais em prédios como da UNESCO e da ONU, essas figuras esqueléticas, fantasmagóricas, de olhos tristes e vasados, retirados da imagética nordestina, servirão como inspiração. A mãe que carrega o filho morto, as crianças chorando, os cavalos esqueléticos como que saem dos quadros da série Os Retirantes e vêm ser os Cavaleiros do Apocalipse do grande painel A Guerra, na sede da ONU. Para se aquilatar a influência da imagética do romance de trinta, sobre esta pintura social quando tematiza o Nordeste, basta comparar o primeiro quadro da série Os Retirantes, feito ainda em 1930, na primeira fase de sua obra, com os quadros que deram continuidade a série, posteriormente na década de quarenta. Este primeiro quadro surge como mais uma de suas reminiscências de infância, quando os primeiros retirantes da seca, vindos da Bahia, se dirigiram ao oeste paulista para o trabalho nos cafezais. Isto é demonstrado pela predominância do marrom em sua composição, pelas figuras gordas e roliças, até sensuais, que compõem o primeiro plano do quadro. Elas não expressam nenhum sentimento de dor ou revolta, mas parecem apenas posar para o pintor. São bem diferentes das figuras expressionistas como: Enterro na Rede, Menino Morto, Família de Retirantes, da fase posterior. Figuras estas descarnadas, fantasmagóricas, com imensa expressão de dor e revolta em seus rostos, com as suas lágrimas compridas a denunciar a miséria humana. O drama regional da seca nordestina é elevado a condição de símbolo das injustiças sociais e da necessidade de construção de um novo mundo.¹⁹⁵

Os retirantes, vistos pelo olhar expressionista de Portinari, adquirem uma veemência emocional, externalizam a dor de suas almas. A deformação do desenho e da cor falam da deformação da própria sociedade e sua realidade perversa. Os retirantes vão aparecer novamente ao lado de toda uma imagética nordestina como a seca, a morte de crianças, as ossadas torradas ao sol, os urubus nas árvores murchas, o folclore nas roupas e músicas, no balé, cujos figurinos e cenários foram desenhados por Portinari, em 1942, o balé Yara, que tinha partitura de Francisco Mignoni e libreto de Guilherme de Almeida, considerado o primeiro balé brasileiro a trazer para o palco o folclore indígena e a miséria social do país, figurados por personagens "nordestinas". Isto mostra a profunda influência que o seu contato com a vanguarda literária dos anos trinta, em que se destacavam os nordestinos, exerceu sobre a passagem de sua obra, inspirada no primitivismo modernista, no qual se destacavam as imagens regionais paulistas para a adoção de uma imagética nordestina, destinada à produção de uma obra de caráter social e conteúdo político.¹⁹⁶

(194) Ver PORTINARI, João Cândido - Portinari: O Menino de Brodósqui, Rio de Janeiro, Livraria Editora Ltda., 1979.

(195) Ver MILLIET, Sérgio - Portinari, São Paulo, OESP, 14/dez/1948, p. 6, c. 7; MARTINS, Luis - Cândido Portinari, São Paulo, Gráficos Brummer Ltda., 1972, p. 82; AMARAL, Aracy Abreu - Op. Cit., pp. 103 e 104.

Ver os quadros de Portinari: Menino Morto (1944); Família de Retirantes (1944); Enterro na Rede (1944); Retirantes (1936); Os Retirantes (1944).

(196) Ver CAVALCANTI, Carlos - Lasar Segall: um pintor de almas, Rio, O Cruzeiro, 23/dez/1967, p. 24; SCHILD,

Sendo até hoje um dos mais famosos pintores brasileiros, e sendo a série Os Retirantes aquela que alcançou, no conjunto de sua obra, uma enorme repercussão, ele veio contribuir decisivamente para que as imagens do romance da década anterior viessem a ganhar materialidade e maior poder de impregnação. Estas imagens cristalizam uma visibilidade do Nordeste e do nordestino que serão agenciadas por outras produções imagéticas posteriores. O retirante esqueletico e de olho vasado 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 dela 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 os quadros de simplificação e de pobreza de cenários serão cristalizados como a realidade regional. Se Joaquim Pedro de Andrade abre seu filme Viramundo com os quadros da série Os Retirantes, de Portinari, era uma forma de garantir que as imagens que se seguiam, eram imagens "verdadeiras", eram imagens da realidade do migrante nordestino que se ia tratar. As imagens consagradas do pintor legitimam o filme realista, que tem o compromisso de expressar "o escândalo social e a tragédia que é a migração de nordestinos flagelados pela seca".¹⁹⁷

Mas não é só Portinari que participa da formação dessa visibilidade do Nordeste, e ao mesmo tempo, continua o trabalho realizado anteriormente pela sociologia freyreana e pelo romance de trinta. É interessante analisar aqui um texto de Di Cavalcanti, escrito na década de quarenta, chamado Coração Nordestino, onde o pintor, saído criança da Paraíba para morar no Rio de Janeiro, define o que seria ser nordestino, sentir nordestino e como se formou sua nordestinidade. Seu aprendizado de nordestino começara com sua avó, mãe velha que fazia renda de bilro, rendas que nunca terminavam e, assim como fiava a renda, fiava também uma teia de lembranças de sua terra, de sua vida, de sua infância, recriminando a cidade onde agora vivia, que lhe parecia cheia de misérias, de vícios e de horrores.¹⁹⁸

Atraves da avó, Di ia tomando contato com uma série de lembranças de uma terra que, mais tarde, foi se identificando como Nordeste, à medida que esta idéia se cristalizava. As histórias de vaqueiros atrevidos, de cangaceiros, de Antônio Silvino. Histórias de desgraças e heroísmos de morte, que se misturavam com imagens de uma terra quente e áspera. Histórias que a avó, por sua vez, ouvira contar nos cordéis, pelos cantadores de feira, pelos trabalhadores. Imagens, saídas das gestas medievais, de uma sociedade guerreira e feudal, que Di considerava ter ido lhe mostrando o que era o Nordeste e acordando dentro dele cada fibra de seu ser nordestino.

O nordestino aparece como um ser, dono de um destino cheio de mistérios e de revelações. Destino de guerreiros indomáveis, detentores de uma insatisfação orgânica e de uma sensibilidade ver-

Susana - A Longa Busca pelos Originais, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 28/jul/1991, p. 10, c. 1; MILLIET, Sérgio - Portinari, São Paulo, OESP, 14/dez/1948, p. 6, c. 7.

(197) Ver VIEIRA, André - Cândido Portinari: pintor de véspera, Rio de Janeiro, Revista Acadêmica nº 12, jul/1935, p. 10; MILLIET, Sérgio - A Paisagem da Moderna Pintura Brasileira, São Paulo, OESP, 26/mar/1941, p. 3, c. 8. Ver o Filme: Viramundo (Geraldo Sarno), 1965.

(198) Ver DI CAVALCANTI, Emiliano - Coração Nordestino, São Paulo, OESP, 17/set/1948, p. 6, c. 1.

riginosa. Terra das "taras ancestrais, dos crimes, desapontamentos e generosidades do vicioso alicerce feudal". O nordestino, como uma projeção de sua própria identidade, teria algo de felino em sua preguiça, algo da madorra, passando aos impetos violentos e devastadores, misto de bacharel de Recife e de cargaceiro. O nordestino traria uma "constante reivindicadora" que nasceria de sua condição marginal. Homens que, mesmo filhos das elites, se revoltavam com a situação do país, como Castro Alves, Joaquim Nabuco, Jorge Amado. Tal era o grau de cristalização da identidade nordestina, na década de quarenta, que Di Cavalcanti diz ser o nordestino o único a ter plena consciência de ser uma raça forte e uma comunidade completa, nascida de uma consciência de ser livre, de tudo realizar para benefício da coletividade, de ser o brasileiro que mais acredita na autenticidade do país, revelando o Brasil não só para o estrangeiro como para os próprios irmãos do Sul. Teriam sido a sociologia de Freyre e o romance de trinta que revelaram a verdadeira face do Brasil: a face miserável e injusta e conclamado à revolta.¹⁹⁹

Por fim, Di Cavalcanti coloca que a sua missão como a dos nordestinos em geral era migrar pelo Brasil, levando aos seus irmãos de sangue sentimentos brasileiros. O nordestino não se importava de construir o progresso alheio, as cidades do Sul, embora soubesse também construir o progresso em sua própria terra, cujo símbolo seria Campina Grande, orgulho de sua terra, a Paraíba, como do Brasil. Se o Nordeste servia para incorporar a imagem do país às conseqüências produzidas pela sociedade capitalista e industrial, era também motivo para mostrar as imagens idílicas de um Brasil pré-capitalista, onde a miséria não impedia o aflorar de uma rica cultura popular e de uma alegria de viver expressa em suas festas, danças, nas atividades artesanais etc. As imagens que esta produção pictórica fixam ligam o Nordeste a uma visibilidade anti-moderna; apannarão, em meio às cidades, aquelas manifestações ligadas à sociedade rural, as atividades marginais ao mercado, onde, mesmo as feiras, quando focalizadas, são como espaço folclórico, de manifestação das mais variadas formas da cultura popular, abstraindo-se o espaço urbano em que ocorre e o seu caráter mercantil.²⁰⁰

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 oferecerem 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 destruídos 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.²⁰¹

(199) Ver DI CAVALCANTI, Emiliano - Coração Nordestino.

(200) Ver os quadros de Di Cavalcanti: Pescadores (1950); A Quitanda da Rosa (1952); Bumba-Meu-Boi (1959); Baiana com Frutas (1950); Cenas da Vida Brasileira (1950).

Ver os quadros de Carybé: Vaquejada (1964); Cangaceiros (1964); Nino Safieiro (1940); Navio Negroiro (1965); Nordeste (1972).

(201) Ver os quadros de Portinari: Retirantes (1945); Enterro na Rêde (1944); Menino Morto (1944); Cabeça de Cangaceiro (1952).

5) IMAGENS QUE CORTAM E PERFURAM

Um galo escinho não tece uma manhã:
ele precisara sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos."²⁰²

João Cabral de Melo Neto nasceu no Recife, em 1920. Passou a infância nos engenhos "Poço do Aleixo" no município de São Lourenço da Mata, "Pacoval" e "Dois Irmãos", no município de Moreno. Estudou até o secundário no Recife com os Irmãos Maristas, não tendo feito curso superior. Foi para o Rio de Janeiro, em 1942, após ser funcionário do Departamento de Estatística do Estado de Pernambuco; a seguir, por concurso, tornou-se assistente de seleção do DASP, em 1943, e diplomata em 1945. Seu primeiro livro, *Pedra do Sono* (1941), é um livro atípico, em sua obra, pela forte atmosfera surrealista. Em 1943, ele faz uma incursão pelo poema em prosa, *Os Três Mai Amados*. Só com *O Engenheiro* (1945), sua poesia começa a adquirir as características de ordenação e rigor, de poesia cerebral, que se afirma em *Psicologia da Composição* (1947). Seguem-se os seus dois primeiros livros, totalmente voltados para a temática nordestina, *O Cão sem Plumas* (1950) e *O Rio* (1953), mas a obra com que ele atingira seu ponto alto é *Morte e Vida Severina* (1955). Neste mesmo ano, surge seu primeiro livro ligado à realidade espanhola, onde trabalha como embaixador, *Paisagens com Figuras* (1955) e o livro onde radicaliza a poética da depuração, *Uma Faca só Lâmina* (1955). Em *Quaderna* (1959) e *Serial* (1961) o poeta retoma a convergência Espanha-Nordeste e introduz o motivo feminino em seu trabalho. Publicou ainda: *Dois Parlamentos* (1960), *A Educação pela Pedra* (1965), *Museu de Tudo* (1975), *A Escola das Facas* (1980), *Auto do Frade* (1984).

João Cabral é a fronteira e também o paradigma da chamada geração de 1945, momento em que a luta contra o academicismo já havia sido vencida e o modernismo inicia uma fase de discussão interna de seus pressupostos, fazendo, principalmente, uma revisão do abandono da pesquisa estética e a submissão do discurso literário e poético ao discurso político, que caracterizara grande parte da produção da década anterior. Entre os romancistas da década de trinta, apenas Graciliano Ramos havia levado adiante a pesquisa de linguagem, a pesquisa formal, iniciada nos primeiros anos do modernismo, e é justamente este autor que exercerá grande influência sobre João Cabral, não tanto pelo que fala, mas pela forma como fala, por adotar o que o poeta chama de modelo da língua. Ambos trabalham a linguagem no sentido de alcançar uma adequação desta ao

(202) NETO, João Cabral de Melo - *Tecendo a Manhã* (*A Educação pela Pedra*). In: *Poesias Completas (1940-1965)*, Rio de Janeiro, Editora Sabia, 1968, pp. 19 e 20.

objeto que é tematizado: o Nordeste. Eles buscam uma linguagem que seja radicada na terra, que não seja uma tregua ou fuga da realidade, mas que seja sua expressão contundente. O Nordeste, mais do que ser dito pela linguagem, seria uma forma de falar, de dizer, de ver, de organizar o pensamento; seria o espaço da não-metafórica, da dicção em preto e branco, do não florido; seria um canto a paio seco.²⁰³

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 sustém a realidade. Denotar o Nordeste so 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 partira desta imagem do Nordeste, do seco, do deserto, e 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 raiz, 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.²⁰⁴

A crítica da linguagem como representação do real avança com João Cabral no sentido de percebê-la como constituinte da realidade, como sendo orientada por demandas de poder e pelos embates das forças na sociedade. Ele não consegue, no entanto, romper totalmente com a mimesis da representação e com o realismo, porque toda a sua crítica da linguagem, toda a sua desconfiança da palavra, ainda se pautam na busca de uma linguagem mais adequada à realidade; uma linguagem capaz de fazer ver mais claramente o objeto do seu discurso. A linguagem, para ele, deve ter uma relação específica e essencial com o objeto que é tematizado. Sua postura artesanal e construtiva busca ainda a imitação da forma e não sua invenção. Em sua poesia, a linguagem ainda não adquiriu independência absoluta do referente, assim, existe um Nordeste real, fora da linguagem e o que se quer é buscar a forma correta de expressá-lo, de torná-lo claro, cristalino, de trazê-lo em sua verdade. O próprio Nordeste fornecia o ensinamento de como fazê-lo, educando pela pedra, expondo a sua forma seca e não fluvial. Ele busca refazer a relação estreita entre palavras e coisas, operando um trabalho de depuração da linguagem daquilo que, para ele, constituía a alienação social.²⁰⁵

O Nordeste cabralino nasce do artesanato com as palavras. É uma região sem sonhos, sem fantasias ou evasões. Um espaço que quer se tornar palpável na própria linguagem. Uma poesia que quer dar a própria sensação de espessura deste espaço livre de todas as metafísicas. Uma região surgida da poda de toda uma folhagem discursiva que escondia a fraude, em busca do concreto e da verdade. Uma região nascida de uma linguagem que queria ser um despertador acre como o sol no olho, para iluminar consciências que também viviam como este espaço em estado de mingua. Um discurso que, como o

(203) Ver NEJAR, Carlos - João Cabral: Os favos do deserto (sem referências), Campinas, UNICAMP, Arquivo do CEDAE, Pasta João Cabral de Melo Neto; BARBOSA, João Alexandre - A Imitação da Forma, São Paulo, Duas Cidades, 1975.

(204) Ver BARBOSA, João Alexandre - Op. Cit., pp. 129 a 157; CHAMIE, Mário - A Linguagem Virtual, pp. 102 e segs.

(205) Ver BARBOSA, João Alexandre - Op. Cit., pp. 129 a 157.

sol, bate-se estridente nas pálpebras, como se bate numa porta a socos, obrigando os cegos a abrirem os olhos. Uma poesia que queria pôr em suspeita a própria linguagem, como veículo de dominação e de alienação, que podia retirar o homem do princípio da realidade. Seu texto pobre queria denunciar a retórica da falação e a astúcia de seu jogos. Ele busca a duplicação, na linguagem, do real pauperizado e tenta fazer, não uma metalinguagem, mas um realismo semiológico, que procura equilibrar construção e comunicação, rigor e clareza na forma; que permita a veiculação de uma mensagem política, sem que para isso seja necessário abrir mão da experimentação formal. A poesia cabralina rompe esta falsa oposição entre forma e conteúdo, ao mostrar a ligação inseparável entre estes dois momentos da criação artística. Se quer ferir o leitor com uma mensagem contundente, a forma também deve se-lo. O Nordeste é conteúdo e forma que ferem, que cortam, que perfuram, que doem e que fazem sangrar. É ferida exposta na carne da nação.²⁰⁶

Em sua poesia, o lirismo e a liberdade formal são substituídos pela construção rigorosa, pelo esquadro do engenheiro das palavras. É uma poesia das superfícies e não das profundidades d'alma. Uma poesia que nasce do trabalho de construção e não da simples inspiração. Ele trabalha as palavras como pedras brutas que precisam ser lapidadas; trabalha as imagens, procurando reduzi-las ao essencial, fazendo uma poesia mais de andaime que de emoção. Uma poética que busca ter uma voz enfática, impessoal, uma carnadura concreta, poética feita de fora para dentro, para machucar, não para refrigerar. Poesia, máquina perversa cujo cortar lhe aumenta mais o corte, que quer escapar da umidade enferrujante das salivas de conversas pegajosas, que quer ser tão cruel como a realidade que enuncia. Uma poesia que destila do nada a água e o vinagre, que carrega facas e balas para perfurar o véu dos discursos oficiais. Poesia nascida da contenção e não da explosão, discurso sem floreios, cão sem plumas. Poesia aberta para as flores pobres e pretas, para as flores sujas e mendigas. Poesia, um discurso que quer dar as costas para a prosa nascida de ovos gordos "das grandes famílias espirituais de Recife"; uma prosa filha da preguiça viscosa.²⁰⁷

Sua poesia quer ser como um rio que incomoda a vida, como o silêncio e o sono, que, no seu Nordeste, não tem espessura de sonho, mas de sangue. Poesia, preocupada que está com a objetivação de sentimentos, de idéias, de imagens, coisificando o abstrato, dando materialidade aos objetos da imaginação. A ênfase de seu discurso dá-se no objeto e não no sujeito, por isso ainda se prende à ilusão objetivista e à comparação, através da qual se poderia voltar ao sentido ou significado primeiro das palavras, ao seu núcleo de significação, ao seu miolo, para só assim lixadas de todos os sentidos vistos como arbitrários, voltarem a ser usadas. Para se recons-

(206) Ver MOISÉS, Carlos Felipe - João Cabral: Poesia e Poética II, São Paulo, QESP, 3/set/1966, p. 7, c. 2; NETO, João Cabral de Melo - Graciliano Ramos. In: Terceira Feira, Rio, Editora do Autor, 1981, p. 54; CAMPOS, Haroldo de - Arte Pobre. Tempo de Pobreza, Poesia Menos, São Paulo, Novos Estudos CEBRAF, jul/1982, p. 63; BARROSA, João Alexandre - Op. Cit., pp. 91 e segs.

(207) Ver HOLANDA, Sérgio Buarque de - Cobra de Vidro, pp. 29 a 45; MILLIET, Sérgio - Dados para a história da poesia modernista, São Paulo, Revista Anhembi nº 4, vol. II, mar/1951, p. 26; NETO, João Cabral de Melo - A Educação pela Pedra. In: Poesias Completas, p. 13; Catar Feijão. In: Poesias Completas, p. 21; Uma Faca só Lâmina. In: Poesias Completas, pp. 187 a 199; Cemitério Pernambucano (Paisagem com Figuras). In: Poesias Completas, p. 255; O Cão sem Plumas. In: Poesias Completas, p. 305.

truir a unidade entre mundo e linguagem seria preciso primeiro acentuar as fraturas, as rachaduras para se encontrar o ponto de contato interior sepultado pela fragmentação da modernidade; embora almeje a unidade, não encontra outra forma de recuperá-la a não ser pela multiplicação de sentidos e significados em versos e palavras. Por isso, a direção de sua fala e de penetração, e de descida, e de escavação, e de arqueologia das camadas discursivas que encobrem uma dada realidade nuclear submersa. Uma poética anti-memorialista, anti-confessional que quer ser a luz da razão, revelando o real, ultrapassando os filtros e as lentes negras; lentes de diminuir, de distanciar da ideologia.²⁰⁸

Para Cabral, a modernidade de sua poesia era requerida pelo próprio objeto: o Nordeste. Ele não era objeto de uma poesia clássica, ele era anti-poético, anti-lírico, era só uma poesia de vinte palavras, girando em torno do sol, que podia retratá-lo sem se constituir em mais um discurso-máscara a encobrir a sua verdade. Só assim ele poderia falar destas vidas calcinadas pelo sol, vítimas de constantes rapinas, de homens que viviam em condição caatinga. Sua poesia quer ser o canto novo que é surpresa, que é alegria, que corrompe o velho. É oásis no deserto; é vento na calmaria. Um contracanto, um discurso a contra-pelo, a contravento da poética regionalista e tradicionalista e do Nordeste nostálgico e idílico que ela construiu. Este Nordeste sentimental, derramado, açucarado devia ser posto pelo avesso com o trabalho da razão, na luta contra o indizível, domando a furia dos sentimentos, dos pensamentos, das palavras, devia fazer um discurso poético, fruto da lucidez. Devia fazer um trabalho de destruição das tradições inventadas para a região e submeter a crítica o feixe de imagens e textos que a constituiu como o espaço da saudade. Devia tentar, com sua poesia-só-lâmina, cortar 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.²⁰⁹

A poesia de Cabral, como a prosa de Guimarães Rosa se constituirão em instâncias críticas da relação de determinação que existe na produção literária regionalista entre pobreza material e pobreza cultural. Ambos procuram mostrar que a pobreza material pode vir acompanhada de riqueza cultural e de vivência individual, que o mundo é contraditório e misturado, onde nem todas as contradições se resolvem em síntese, mas se mantêm em tensão, tensão que pode levar à mudança, ao surgimento de um saber capaz de superar as condições presentes. A produção cultural popular é agenciada por Cabral exatamente pelo uso lógico e não pelo retórico que faz das palavras, a economia verbal, a musicalidade da palavra, a combinação eufônica ou gráfica das palavras, a necessidade de serem ditas mais do que ouvidas. Sua poesia buscará no cordel, nos autos de natal, formas de expressão mais diretas, mais comunicativas, ou seja, o contato

(208) Ver NETO, João Cabral de Melo - O Cão sem Plumas. In: Poesias Completas, p. 316; BARBOSA, João Alexandre - Op. Cit., pp. 91 e segs; NEJAR, Carlos - Op. Cit.; MOISÉS, Carlos Felipe - João Cabral: Poesia e Poética I, São Paulo, OESP, 27/set/1966, s/p; MENEZES, Adélia Bezerra - A Alquimia da Pedra, São Paulo, FSP, Folhetim, 11/nov/1984, p. 9; CARVALHO, Mário César - João Cabral explica como construir poemas, São Paulo, FSP, 24/mai/1988 (Ilustrada), p. 31; NETO, João Cabral de Melo - O Sol em Pernambuco. In: Poesias Completas, p. 35.

(209) Ver NETO, João Cabral de Melo - O Cão sem Plumas. In: Poesias Completas, pp. 305 e segs; Lição de Poesia (O Engenheiro). In: Poesias Completas, p. 355; Braciliano Ramos (Serial). In: Poesias Completas, p. 75; Morte e Vida Severina. In: Poesias Completas, p. 241; MOISÉS, Carlos Felipe - João Cabral: Poesia e Poética I.

insólito das palavras que as torna novas, as faz nascer de novo para a poesia, faz ganhar um sentido mais preciso. A estrutura do cordel, com seus recitativos e heptassílabos acentuados na terceira e sétimas sílabas, fornece uma forma de expressão, uma dicção perfeitamente adaptada para se falar desta região, onde todos os discursos lembram lamurias, cantilenas, incêndios, lamentos.²¹⁰

Partindo do pressuposto de que toda imagem, enunciado ou forma que surgem espontaneamente são repetição de alguém, Cabral parte do material popular para trabalhá-lo, para esculpir com ele o seu próprio discurso, a sua própria forma de apreensão da realidade. Desta literatura popular, Cabral agenciara também a própria ironia fina e cortante com que ridiculariza os discursos balofos da elite regional e o falar empolado dos doutores da região. Vendo na simplicidade, na rudeza e na secura da linguagem desta produção cultural não um limite, mas positividade, usando o seco não por resignação, mas por ser mais contundente. Usando a secura, a depuração não so como estratégias de linguagem, mas como estratégia política, já que estas não se separam. Esta linguagem aspera como que permite lixar a realidade, torná-la mais clara, retirar os excessos de retórica e de imagens que a encobrem, liberando a poesia do entulho acumulado das formas prontas, inventar uma nova linguagem capaz de falar de uma outra realidade. Uma poesia cortante, que secciona o hábito, o rotineiro, a lembrança, tentando desfazer todas as ilusões, restituir a realidade e a vida tudo o que ficou sepultado nos sedimentos de discursos, no pó das palavras, descobrindo o mundo.²¹¹

A poesia de João Cabral, nitidamente, estabelece um diálogo crítico com os enunciados e imagens da sociologia de Gilberto Freyre, com o Nordeste da tradição que este construiu. Ele parte sempre para inverter o sinal deste discurso, procurando reverter sua tela imagético-discursiva, dando-nos o avesso deste Nordeste freyreano. Ele buscara, no sertão, o espaço paradigma para construir o seu Nordeste em oposição ao Nordeste do litoral e da cana de açúcar. No entanto, seu discurso fica preso também à armadilha da identidade e da generalização, ao apagar as diferenças internas ao Nordeste e homogeneizá-lo a partir das imagens cristalizadas do sertão. Para Cabral, longe de ser a sociedade modelar, a sociedade da Mata é a responsável pelo atraso da região, pelo seu arcaísmo e miséria, e sociedade morta, de fachada, que esconde o verdadeiro núcleo do Nordeste: o sertão. O sertão, a verdade do Nordeste, da miséria, da fome, do latifúndio, da violência, da vida pouca, conquistada a retalhos. O Nordeste tradicionalista é uma região com cupim, se esfacelando. É uma região cujo núcleo de resistência é a dureza de seu homem: o sertanejo. Homem de natureza de cabra, a única coisa rija neste espaço bichado.²¹²

(210) Ver CARONE, Modesto - Severinos e Comendadores. In: O Homem Pobre na Literatura Brasileira (Roberto Schwarz - org.), São Paulo, Brasiliense, 1982, p. 165; BANDEIRA, Antônio Rangel - A Poesia como Conquista da Razão, São Paulo, OESP, 9/nov/1947, p. 6, c. 4; REBAUD, Jean-Paul - Tradição Literária e Criação Poética em Morte e Vida Severina, Maceió, Folha de Letras, 1980, s/p; SANTIAGO, Silviano - Cultura Brasileira: Tradição e Contradição, São Paulo, Jornal da Tarde, 29/mar/1986, s/p.

(211) Ver entrevista com João Cabral de Melo Neto, Campinas, Revista Pau-Brasil, nov/dez de 1986, pp. 28 e seqs; BARBOSA, João Alexandre - Op. Cit., pp. 157 a 211; CARONE, Modesto - Op. Cit., p. 167; BOSI, Alfredo - História Concisa da Literatura Brasileira, 3 ed., São Paulo, Cultrix, 1990, pp. 519 e seqs.

(212) Ver D'ANDREA, Noema Selma - A Tradição Redescoberta, Campinas, Ed. da UNICAMP, 1992.; NETO, João Cabral de Melo - Morte e Vida Severina. In: Poesias Completas, pp. 82 a 87; O Alpendre do Canavial (Serial). In: Poesias

João Cabral opera com as imagens opostas do seco e do líquido, para caracterizar as diferenças entre a realidade do Nordeste tradicionalista, que denuncia como fruto do engodo e da retórica, e o seu Nordeste, que pretende ser a representação da realidade. O mangue simboliza, em sua poesia, o espaço escorregadio, que estava afundando, dos grupos tradicionais da região. Nordeste do deslize, do discurso litorâneo, viscoso e poeire. Espaço onde se atolar mortos-vivos, os cassacos sem consciência e sem resistência. Sua poesia quer, pois, ressecar esse atoleiro, fazer aflorar, da lama enganadora das cidades, das suas relações sociais e de sua produção discursiva, o verdadeiro Nordeste, que queima e não o que refrigera, que fere para despertar e não o que acolhe molemente para afogar. Sua poesia denuncia o Nordeste dos comendadores dissolventes, que tudo transformam em lama, que tudo amolecem, que preferem viver na estagnação a perder os privilégios podres que conquistaram. Um Nordeste espesso, onde se sente cheiro e sabor de coisa extinta. Um espaço dominado pelo passado que teima em permanecer vivo, que, mesmo morto, teima em perambular entre os vivos.²¹³

A elite nordestina é sempre associada por Cabral às imagens do fofo, do balofo, do adocicado, do redondo de suas vidas e de seus discursos, como fazia Freyre. Só que esta via nisso uma positividade e Cabral denota, com as mesmas imagens, a negatividade. O Nordeste da alvenaria, do poroso, do mocambo, do sobrado, da casa-grande, que era elogiado por Freyre como expressão de nossa nacionalidade, se torna, em Cabral, a prova de nossa falta de consciência dos verdadeiros problemas nacionais. Este Nordeste é denunciado como o espaço onde não se faz nada de concreto, onde tudo é corrosão e diluição. A sua poesia quer, pois, materializar, concretizar outro Nordeste. O Nordeste nascido da corrosão crítica destes discursos de festas de casa-grande, destes discursos em ritmo de deputado, que vê o Brasil rosa e o rio azul. A própria visão das cidades de Olinda e Recife muda de foco, da evocação saudosa e nostálgica de Bandeira, em que se lamentam as alterações em seus perfis coloniais e surgem, em Cabral, como cidades se esfarelando na água, como territórios que desapareciam, se diluíam, como cidades perdendo a geometria, seus ângulos e suas retas; cidades inchadas, empanzinadas pelas águas que tudo corrompiam. Cidades, onde a visão dos comendadores suspensa entre o tradicional e o moderno, provocavam a morte lenta. Cidades onde o solene barroco ficava cada dia mais oco, assim como o vazio das atitudes de quem as dominava. Cidades e poderosos, em que o gesto pomposo e recondo eram véspera mesmo do escombros. Cidades onde, mesmo o aço industrial cedo enferrujava e não conseguia se opor ao podre que o mar-canavial trazia.²¹⁴

João Cabral, através da paródia e da ironia, busca inverter o sentido do discurso da seca, cheio de palavras-tumultos, de retórica florida, de orações barrocas para se falar do sertão, local como folha plana, desnuda, onde a vida não ora, mas fala com palavras agudas. Ele produz um contra-discurso à história doméstica, gasta; a

Completas, pp. 94 a 99.

(213) Ver NETO, João Cabral de Melo - Velório de um Comendador (Serial). In: Poesias Completas, pp. 82 a 87; O Alpendre do Canavial (Serial). In: Poesias Completas, pp. 94 a 99.

(214) Ver NETO, João Cabral de Melo - Duas Faces do Jantar dos Comendadores (A Educação pela Pedra). In: Poesias Completas, p. 46; Festa na Casa-Grande (Dois Paramentos). In: Poesias Completas, p. 112; Paisagens com Cupim (Quaderna). In: Poesias Completas, pp. 143 e 146.

historia da aristocracia e da sociologia "que se orgulha em dizer como palitava os dentes". Ele toma a região como um tecido que se devia adivinhar pelo avesso. Cabral cultiva o Nordeste como um pomar as avessas, como a severa forma do vazio. Como uma região que, para fazer poesia, requer palavras impossíveis de poema, poemas-íteses, poemas-cuspe. As imagens e enunciados ligados ao Nordeste são agenciadas como uma opção política, de usar aquilo que mais fere, para enfrentar a discursividade aguada, que liquefaz a verdade do real. Nordeste que almeja ser "verdade cristalizada", lapidada, diamante nem que seja opaco, que causa impacto de pedra, aresta e aço, que, incapaz de ser cristal raro, vale pelo que tem de cacto. Usando o mesmo processo de inversão, em *Morte e Vida Severina*, ele toma a forma do auto de natal para, em vez de afirmar a esperança na vida eterna, na vida após a morte, no nascimento do Salvador, afirmar a esperança na vida terrena, mesmo que esta seja severina. Seu Nordeste é, pois, criado contra a tradição dos discursos regionais centrados na morte. O seu discurso se centra na afirmação da vida em qualquer situação, na alegria de viver e não na tristeza, na lamúria e no choro.²¹⁵

João Cabral é o filho do engenho, de famílias tradicionais da Paraíba e de Pernambuco, que renega essa sua tradição, que busca ver o Nordeste com o olhar do cassaco de engenho, do sertanejo, da gente humilde que lhe contava histórias e lia folhetos de cordel que se impregnaram em sua memória de infância. Sua poesia quer acabar com a festa na casa-grande, seja do bangüê, seja da usina, onde a miséria era a mesma. Ele quer chamar atenção para a alienação do trabalhador da cana, um amarelo moral, de estado de espírito, um homem sem nada dentro. Ele repete aqui o mito do sertanejo, em contraposição ao homem do litoral, aquele sempre pensado como o homem valente, forte, capaz de revolta da região. Só o sertão seria território de revolta contra a Mata que tudo diluía, corroía, transformava em lama. O homem alienado da cana-de-açúcar é o símbolo do trabalhador na sociedade capitalista, onde seres brancos e alheios fazem e não entendem por que fazem, que não plantam, jogam fora; não colhem, derrubam e mutilam; homens separados radicalmente da natureza, que são inimigos desta, que a enterram, a despojam. Homens submissos, impotentes, incapazes de sonho, para quem tudo pesa e em que toca deixa nódoas. Já o sertanejo seria o núcleo de resistência regional; homem próximo à natureza, aparentado da cabra, de quem tem a alma, almas-caroco, alma arisca, rebelde, selvagem, o inconformado conformista, homem capaz de pedra, grosseiro, de mãos asperas, valentes, nunca contemplativo. Homem que faz de seu corpo couro, couraça, escarpado, nervudo, e da alma esqueleto, aço do osso.²¹⁶

A usina também surge, em sua obra, como símbolo da voragem capitalista, como mais uma força dissolvente da Zona da Mata, mais

(215) Ver NETO, João Cabral de Melo - Cemitério Paraibano (Quaderna). In: *Poesias Completas*, p. 142; O Rio. In: *Poesias Completas*, pp. 284 a 302; Psicologia da Composição. In: *Poesias Completas*, pp. 327 a 336; MENEZES, Adélia Bezerra de - Op. Cit.; RIBAUD, Jean-Paul - Op. Cit.; NETO, João Cabral de Melo - Congresso no Polígono das Secas (Dois Paramentos). In: *Poesias Completas*, pp. 103 a 111.

(216) Ver OLIVEIRA, Mariy - *Rápida Visão da Obra de João Cabral de Melo Neto*, Curitiba, Revista Nicolau (sem referências), Campinas, UNICAMP, Arquivo do CEDAE, Pasta João Cabral de Melo Neto; NETO, João Cabral de Melo - Festa na Casa-Grande (Dois Paramentos). In: *Poesias Completas*, p. 112; O Ovo da Galinha (Serial). In: *Poesias Completas*, pp. 64 e 65; Poema da Cabra (Quaderna). In: *Poesias Completas*, pp. 168 a 174.

uma força diluidora da região, de sua identidade de terra rija, seca, forte, rebelde, outra força com natureza de cupim, que se opõe à natureza da cabra do sertão: o verdadeiro Nordeste. A usina era a grande boca que devorava terras, canas, engennos, homens, vidas. Era ela que encurtava os espaços para o homem pobre, que tomava conta do mundo. Era o monstro que destruía a natureza e animalizava os homens, instaurava a luta dos homens contra a natureza, que na verdade encobriria a luta dos homens contra os homens. Por isso Cabral constantemente recorre à humanização de seres da natureza, como forma de inverter esta lógica burguesa de naturalização do homem e da sociedade. O sol da região é chamado a representar a razão, a capacidade iluminista desta de tudo clarear, de deixar toda a realidade a mostra, de descobrir a essência das coisas, a semelhança mais profunda entre os elementos que superficialmente parecem dispersos. Operando com a dialética marxista, Cabral constroi oposições que se resolvem em síntese: a sua grande obsessão. O uso constante de imagens que remetem ao choque, à penetração, se liga a este projeto de penetrar o âmago do real e revelá-lo, para isso, usando seus versos com o corte de faca, com o furar da agulha, com o ferir de bala e com o morder do dente.²¹⁷

Uma oposição central em sua obra é a que estabelece entre tempo e espaço. O tempo é uma dimensão que surge sempre trabalhada pelo homem. Tempo que deve ser vivido por ele na agulha de cada instante, descobrindo o passado como dimensão que da corpo e cor ao tempo que passa. Já o espaço, embora atravessado pelo tempo, surge, em sua obra, como a dimensão pétrea da realidade; a dimensão realmente concreta, cuja perda e diluição ameaçam a própria existência da sociedade. Esta estabilidade do espaço seria dada pelo trabalho com a memória, não um trabalho de conservação, mas de condensação, de lapidação, retirando as lembranças do esquecimento, fazendo-as duras e concisas. A memória, em Cabral, fala mais da dimensão espacial que da temporal. Ele a pensa, através de presenças corpóreas, de coisas, volumes, formas sólidas. Uma memória que se sente no tato, que se toca, mais do que se lembra; conseqüente, sua aversão a tudo o que ameaça as formas de ruína; aversão a todas as forças que ameaçam arruinar as formas que compõem a geografia regional e sua espacialidade. Se para os tradicionalistas a memória era mais subjetiva, sentimental, nostálgica, abstrata, retórica; para Cabral, a memória é objetiva, objetual, racional, concreta, anti-retórica; ela é o avesso da memória oficial, memória que dissolve a dureza do presente, dos problemas do presente, porque se funda na continuidade temporal. A memória, em Cabral, é atravessada pela história, e descontinua como pequenos grãos, como sedimentos que se dispõem em camadas, no espaço, ao passar do tempo. Uma memória fragmentária, que deve ser retrabalhada, reordenada no presente em nome de projetos de futuro.²¹⁸

Cabral, embora ressalte as fraturas de classe que atravessam esta sociedade nordestina, constroi um espaço submetido a uma

(217) Ver NETO, João Cabral de Melo - O Rio. In: Poesias Completas, p. 286; O Cão sem Plumas. In: Poesias Completas, pp. 305 a 320; MENEZES, Adélia Bezerra de - Op. Cit.

(218) Ver NETO, João Cabral de Melo - Bifurcados de "Habitar o Tempo" (A Educação pela Pedra). In: Poesias Completas, p. 31; Habitar o Tempo (A Educação pela Pedra). In: Poesias Completas, pp. 45 e 46; Coisas de Cabeceira (A Educação pela Pedra). In: Poesias Completas, p. 10; Escritos com o Corpo (Serial). In: Poesias Completas, pp. 57 e 58; Infância (Pedra do Sono). In: Poesias Completas, p. 378.

operação de homogeneização, onde parece só haver miséria, exploração e fome. Nele, a vida parece estar ardendo sempre com a mesma chama mortífera, seja no litoral, seja no interior. E, ao mesmo tempo que questiona a imagem harmônica, lírica e nostálgica do Nordeste tradicionalista, o repõe como espaço indiferenciado da miséria, da seca e do sertão. O Nordeste, homogeneidade saucosa do olhar senhoriai, se transmuta na homogeneidade da desgraça do olhar marxista. 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 as imagens gordas, verdes, oleosas, barrocas retiradas da sociedade canavieira, 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 rogado que vale a pena cultivar. Suas paisagens são compostas por figuras que possuem sempre um denominador comum: a miséria, a minquia, o vazio de coisas e homens. Paisagens anti-líricas, anti-poéticas, paisagens azuis, sem alegria, sem rosa e azul.²¹⁹

A visibilidade do Nordeste, em Cabral, é contruída por um olhar que busca uma visão de telescópio, que se fixa em detalhes, em cortes significativos da realidade, forma conquistada pelo poeta. fruto da vitória da essencialidade sobre a diversidade, da uniformização do objeto. O encontro do sentido último, derradeiro, "concreto" para o objeto, que, mesmo tendo várias manifestações, guarda sempre uma semelhança de fundo em seu núcleo. A visão de Cabral busca ser distanciada, capaz de apreender o cerne da realidade, suas formas sintéticas, como alguém que olha uma paisagem do avião, quando se perde a aparência da diversidade, para se ver as linhas de síntese. Embora perceba que esta distância com que se olha o espaço é social, política, ideológica e até regionalmente orientada. O Nordeste visto pelo sulista difere do Nordeste visto pelo nordestino, que, por sua vez, é diferente para o olho do homem da casa-grande e para o olho do cassaco de engenho. Mas, estas são visões turvadas pela ideologia, pela inconsciência; haveria uma visão clara e objetiva, dada pelo sol claro da razão objetiva. Por isso, se desconfia das palavras, Cabral parece confiar no olho, na sua capacidade de retratar a realidade, talvez por ter sua sensibilidade formada muito mais pela pintura e arquitetura, do que pela poesia e pela literatura.²²⁰

A prevalência da visão sobre a fala é nítida numa poesia que transforma as palavras em imagens, em que o objeto é lapidado até atingir a forma considerada mais simples, mais significativa, através de uma série de aparições, de figuras e de formas que são como que tateadas pelo olhar do poeta à procura do caroço sob a polpa, do osso sob a carne. O seu Nordeste também surge desta visibilidade tateante, que percorre a diversidade de suas formas, em busca de sua essência. Uma visão que quer fornecer a sensação aguda dos objetos

(219) D'ANDREA, Moema Selma - Op. Cit.; NETO, João Cabral de Melo - Morte e Vida Severina. In: Poesias Completas, pp. 203 a 244; Pregão Turístico do Recife (Paisagens com Figuras). In: Poesias Completas, p. 245; O Cão sem Plumas. In: Poesias Completas, pp. 305 a 320.

(220) Ver BARBOSA, João Alexandre - Op. Cit.; CARVALHO, Mário Cesar - Op. Cit.; NETO, João Cabral de Melo - De Um Avião (Quaderna). In: Poesias Completas, p. 136; A Voz do Canaviai (A Escola das Facas). In: Os Melhores Poemas, São Paulo, Global, 1985, p. 210.

que delimitam o espaço do homem moderno, praticando um verdadeiro geometrismo cubista, construindo a espacialidade do Nordeste pela redistribuição crítica de suas figuras, pela deformação de suas formas tradicionais, pela organização racional de suas diferentes manifestações imagéticas e discursivas. Um espaço depurado das imagens idealizadas; um espaço-espetáculo pobre, desarmonioso e pungente; um espaço que nasce da dor e do corte; um espaço anti-romântico, que suscita, por parte do poeta, uma posição mais ética do que política, no sentido de que nunca o toma como ponto de partida para a militância, para o panfleto ou para a atitude reivindicatória e utópica. Ele o apresenta como o espaço cruel e cru que clama por si só as consciências.²²¹

Cabral não evoca ou revive um tempo e um espaço perdido, não se identifica com a sociedade nordestina, seja patriarcal, seja burguesa. A construção do futuro, para ele, passa pela destruição das ilusões, trazidas pela memória e pela afirmação do presente como momento transformador; passa pela construção de uma imagem cartesiana, lógica, arquitetural, do espaço; passa pela ação concreta e construtiva de transformação da vida, bem de acordo com a sensibilidade coletiva no país, após a Segunda Guerra, momento de otimismo, de crença no desenvolvimento, na construção, na concreção dos sonhos de sua população, momento do qual só o Nordeste parecia não participar. Só o Nordeste parecia seguir sua via crucis, sua ladeirinha: o espaço da repetição, da rotina, da destruição e não da construção; o espaço da abstração e não da concreção; um espaço do nada, do vazio. Espaço unificado pela miséria, hierarquizado até na morte, nos cemiterios, onde a natureza traduzia as mesmas desventuras humanas; onde os rios, como os homens fogem para não morrerem de sede e, ao correrem por esta paisagem, vão fazendo a cartografia da sua condição de semelhança absoluta na ruína; vão desfiando o rosário onde as diversas contas somadas dão como resultado nada, este narrador-rio termina por afogar e diluir as diferenças, em nome da afirmação da mesma oração da semelhança.²²²

João Cabral, como Guimarães Rosa, no entanto, pode ser visto como quem iniciou o processo de "desregionalização da região", ou seja, fazendo emergir o caráter de construção discursiva, de invenção pela linguagem do regional; fazendo emergir a percepção da região como formada por diversas camadas de imagens e enunciados, como fruto de visões e leituras diferenciadas, denunciando a textualidade que a construiu anteriormente, embora permaneça preso a ilusão da possibilidade de construção de uma imagem e de um texto que correspondessem plenamente a sua realidade, que fossem expressão de sua verdade. Ele 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 não só pelo discurso regionalista nordestino para ferir seus adversários a nível nacional. Por querer concretizar o Nordeste, atingir as suas imagens e palavras nucleares, ele termina por reafirmar imagens e enunciados

(221) Ver BARBOSA, João Alexandre - Op. Cit.; BGSJ, Alfredo - História Concisa da Literatura Brasileira, p. 525; CARONE, Modesto - Op. Cit.

(222) Ver HOLANDA, Sérgio Guarque de - Op. Cit.; NETO, João Cabral de Melo - O Sol de Pernambuco (A Educação pela Pedra). In: Poesias Completas, p. 35; Morte e Vida Severina. In: Poesias Completas, pp. 203 a 244.

cristalizados pelo discurso do poder; por encontrar cristais já lapidados. Ao querer reconstruir o Nordeste, ao invés de destruí-lo, por querer encontra-lo em sua verdade, ao invés de denunciá-lo como uma impostura e que a radicalidade de sua poesia fez água. Ao não tomar o Nordeste como uma 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.²²³

E por lidar com um universo imagético-discursivo já consagrado, que suas imagens parecem saltar à vista, parecem uma fotografia de fácil reconhecimento por todo mundo, em que a invenção fica limitada pela necessidade de comunicação com o público. Um espaço despersonalizado, construído pela visão de humilhados e ofendidos, sem qualquer retórica ideológica, que produz um forte efeito de verdade, por ser colocado como produto da visão de testemunhas oculares, fruto do sentido que ocupa o topo da hierarquia dos sentidos na modernidade. É esse olhar ora afetivo e comovido, ora irônico e cruel, que dá forma ao Nordeste cabralino. O lugar do calcário, do mineral, do pedregoso. Terra esturricada e esterilizada por um sol abrasante, que tudo queima e amolda. Terra onde a morte é a medida da vida e até ela é desigual, tem classe social. Para os pobres, ela é coletivista, geral, sem profundo e sem mistério, morte escancarada, pública, instituída, que se distribui em ondas por estas camadas sociais sempre convocadas. Só ela possui padrão industrial, vem em série, impessoal, produz defuntos funcionais, da mesma classe, da mesma raça, quase irmãos, tão rotineiros que perdem sua eloquência. Nordeste da vegetação intratante, agressiva, que tudo corta, fura: pedras, luz do sol, espinhos, cactos. Nordeste, espaço que rala, que lixa; espaço em erres, ninho farpado do homem esqueleto, homem ôco, pele e osso, homem amarelo de corpo e alma, ocupando pouco espaço. Nordeste do preto, do pobre, do pouco; negro de poeira, de feiura, de sujeira. Lugar onde até os rios são secos, estagnados, não renovam suas águas, como suas elites que não renovam suas idéias. Tudo nele é carência, nele as únicas operações conhecidas são as de dividir e subtrair.²²⁴

Nordeste: cemitério que produz privilégios e mortos-vivos. Nordeste, onde o discurso da seca transforma a morte em frias estatísticas para servirem as artes retóricas de quem está no Parlamento, representando a região ou outras regiões. Região onde os defuntos são de todos, onde a região consagrada cemitério é a grande astúcia que alimenta, e bem, algumas vidas privilegiadas e um equívoco dos discursos de esquerda, porque mortes tão comuns e generalizadas, sempre mostradas só esvaziam o morto, cada vez mais, de significado. Sejam os comendadores, ou seja quem a eles combate, ao

(223) Ver NETO, João Cabral de Melo - O Rio. In: Poesias Completas, pp. 273 a 305; BARBOSA, João Alexandre - Op. Cit.; ANDRADE, Mario de - Aspectos da Literatura Brasileira, 5 ed., São Paulo, Martins, 1979, pp. 27 e segs.

(224) Ver MOISÉS, Carlos Felipe - Op. Cit.; CHAMIE, Mário - Op. Cit.; NETO, João Cabral de Melo - Dicas das Festas de Norte (A Educação pela Pedra). In: Poesias Completas, p. 8; O Urubu Mobilizado (A Educação pela Pedra), p. 12; Aquilhas (A Educação pela Pedra). In: Poesias Completas, p. 25; "The Country of the Houynhnms" (A Educação pela Pedra). In: Poesias Completas, p. 27; O Reino do Amarelo (A Educação pela Pedra). In: Poesias Completas, p. 34; O Automobilista Infundioso (Serial). In: Poesias Completas, p. 52; Pescadores Pernambucanos (Serial). In: Poesias Completas, p. 76; Chuvas (Serial). In: Poesias Completas, p. 79; Norte e Vida Severina. In: Poesias Completas, pp. 203 a 244; Festa na Casa-Grande (Dois Parlaamentos). In: Poesias Completas, p. 112 a 126; SECCHIN, Antônio Carlos - João Cabral: A Poesia do Menos, São Paulo, Duas Cidades; Brasília, INL/Fundação Pro-Memória, 1985, pp. 107 e segs.

usarem a morte como argumento, se esquecem da vida, que, mesmo severina, deve ser afirmada, cantada. Nenhuma morte traz melhoria de vida: mesmo revoltada ou heróica. A morte não é saída, eis a grande mensagem da poesia de João Cabral, que, embora tenha pontos em comum com a visão da esquerda brasileira neste momento, dela se afasta ao romper com o tom sacrificial e salvacionista do discurso militante. Seu canto à vida só é limitado pelo mal do avesso, o de ficar preso a mesma trama que produziu o direito.²²⁵

6) NOVOS PLANOS DO OLHAR

A) *Ver a Própria Imagem*

O cinema, como é uma arte que requer a adoção de um padrão industrial, terá enormes dificuldades em desenvolver uma produção contínua no país. A tônica da história do cinema brasileiro é a descontinuidade, os ciclos regionais isolados, de cinco ou seis filmes como: os de Campinas, Recife e Cataguases, ou filmes isolados, de boa qualidade, mas praticamente desconhecidos do público, como: Limite, que Mário Peixoto realizou em 1930, e Ganga Bruta que Humberto Mauro realizou em 1933. Isto faz com que até a década de quarenta, a realidade brasileira praticamente não tivesse existência cinematográfica, por não existir o desenvolvimento de formas de expressão e técnicas nacionais. Enfrentando um predomínio absoluto do cinema norte-americano, grande parte da produção brasileira, que se inicia nesta década, procura copiar formas de expressão de sucesso, como o western, o policial e o musical, com isso pretendendo conquistar o mercado nacional. Na década de quarenta, com o avanço da industrialização no país e com o crescimento da classe média que se torna paulatinamente um grupo consumidor de cultura, surge, inicialmente, no Rio de Janeiro, e, na década seguinte, em São Paulo, a tentativa de se implantar, no país, uma produção cinematográfica que copiasse os padrões hollywoodianos. Fundam-se a Atlântida, chamada a "Metro Tropical" e a Companhia Vera Cruz, respectivamente, onde se procura imitar até a maneira de andar, de falar, a linguagem, as cores, a luz, os ambientes cenográficos dos filmes de Hollywood, o que, dada a enorme diferença técnica e de condições de produção, transforma, muitas vezes, os filmes em simples caricatura dos filmes americanos. O único gênero de relativo sucesso do cinema nacional deste período é justamente aquele que assumiu a caricatura do cinema americano como fórmula, trazendo, do rádio e do teatro de revista, a maioria de seus artistas e textos, as chanchadas da Companhia Atlântida produziam uma imagem farsesca, quando não ridiculizava dos tipos cinematográficos americanos, bem como dos chamados "tipos nacionais".²²⁶

(225) Ver NETO, João Cabral de Melo - Congresso no Polígono das Secas (Dois Parlametos). In: Poesias Completas, pp. 103 a 111; Morte e Vida Severina. In: Poesias Completas, pp. 203 a 244.

(226) Ver BERNARDET, Jean Claude - Brasil em Tempo de Cinema, pp. 11 a 25; AUGUSTO, Sérgio - Este Mundo e um Pandeiro, São Paulo, Cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1989.

A educação do olhar, da sensibilidade produzida, em grande parte, pelo cinema americano, rejeitava as imagens do próprio país na tela. A pesquisa da realidade nacional, de seus problemas, que encontrava lugar em outras áreas das artes e da cultura, parecia não se adaptar ao cinema, lugar de busca da pura ilusão. Como o cinema pressupõe a criação de um espaço autônomo, fragmentário, ele parecia não se prestar a uma ênfase realista e incapaz de se tornar um meio de representação da realidade. Nas chanchadas, por exemplo, os cenários, mesmo quando procuravam retratar realidades locais, como a favela, o faziam de forma acritica, como um simples pano de fundo para uma trama que não a tomava como problemática. Eram cenários que se assumiam como tal, lembrando a sua vinculação ao teatro de revista. O cinema nacional era visto, principalmente, pela crítica, como uma cópia mal feita e de mau gosto do cinema estrangeiro. Convencidos de que cinema era apenas diversão, qualquer realismo com seu verismo provocava uma reação de estranhamento e rejeição na platéia. Desacostumado de se ver na tela, o espectador brasileiro não se identificava com as personagens que pretendiam ser a expressão de seu próprio rosto; não se via nestes personagens. Estes não funcionavam como pontos de passagem dos fluxos desejantes das platéias; não serviam de modelos a serem subjetivados, a não ser aqueles que fossem produzidos, segundo a economia de tipos já vistos no cinema estrangeiro. Era esta imagem do outro que legitimava o personagem cinematográfico nacional.²²⁷

A chanchada constitui-se como gênero desde o fim dos anos trinta e surgiu da evolução dos chamados filmes revistas e dos filmes sobre o carnaval, realizados, desde o início desta década. Tais filmes eram a única oportunidade das platéias verem seus ídolos do rádio, antes que fossem criados os programas de auditório, e de ficarem conhecendo o repertório de músicas para o próximo carnaval. *Alô, Alô, Brasil!* de 1933, e *Alô, Alô, Carnaval!*, de 1936, podem ser vistas como precursoras da primeira chanchada, que alguns consideram ter sido *Banana da Terra* de 1939. Portanto, o carnaval está na origem das chanchadas e elas participam, por sua vez, da criação de visibilidade do Brasil como o país do riso, o país habitado por um povo feliz, que vivia em um cotidiano permanente de festas; um povo sem problemas, que acreditava no futuro e só pensava no próximo carnaval, no namoro, no bar e não tinha preconceitos. Condizentes com a formação discursiva nacional-popular, as chanchadas participaram, principalmente, durante o Estado Novo, da veiculação de uma imagem aproblemática do país e de seu povo, que era pobre, mas feliz com sua pobreza, que ria de seu subdesenvolvimento e, ao mesmo tempo, exaltava a riqueza de sua natureza e de sua cultura popular.²²⁸

A visibilidade do país e de seu povo, elaborada pela chanchada é, no entanto, cheia de contradições e ambiguidades, que são características da carnavaalização. Ao mesmo tempo que se tenta ler o país e sua realidade, a partir de modelos e tipos importados do cinema americano, ao fazê-lo deficientemente, de forma deliberada ou não, provoca um rebaixamento e uma relativização do próprio modelo e do tipo que se está tomando por referência. O riso paródico, que

(227) Ver BERNARDET, Jean-Claude - Brasil em Tempo de Cinema, pp. 11 a 25.

(228) Ver AUGUSTO, Sérgio - Op. Cit., pp. 95 e segs. Ver os filmes: Alô, Alô, Brasil! (Wallace Downey, João de Barro, Alberto Ribeiro), 1933; Alô, Alô, Carnaval! (Adhemar Gonzaga), 1936; Banana da Terra (Rui Costa), 1939.

caracteriza as chanchadas, principalmente, da década de cinquenta, é um procedimento de imitação irônica e deformante, inversora de valores, que apesar de repetir um modelo, o faz com distanciamento crítico. Podemos considerar as chanchadas como produto do que Oswaldo de Andrade chamou de nossa incapacidade de copiarmos bem. As chanchadas, embora pudessem até pretender ser cópias de Hollywood, terminam por produzir simulacros do cinema americano, com a produção de uma imagem muito mais crítica do que aquelas que serão produzidas, por exemplo, pelos filmes da Vera Cruz, que procurou copiar "a sério" o padrão de produção europeu.²²⁹

Em 1952, realiza-se o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, quando se discutem os caminhos para que o nosso cinema também se voltasse para a abordagem "séria" dos problemas da nação e de seu povo. No Boletim Noticioso nº 1, do recém-fundado Instituto Nacional do Cinema, promete-se tudo fazer para que o cinema reflita de fato a cultura nacional e as aspirações do povo, em seus desejos de paz, progresso e liberdade. Debatem-se questões como a concorrência com o filme estrangeiro, a questão de mercado e da técnica de produção. O INC adotará o caminho de incentivo a digestão dos padrões internacionais como forma de produção do que seriam os padrões nacionais e considerará popular o filme que tenha mercado, que conquiste o público, tendo a industrialização do cinema como grande preocupação, já que, dominado por intelectuais ligados a burguesia paulista, tinha uma visão mais voltada para a implantação de uma cultura de massas no país, reelaborando assim a questão do nacional e popular.²³⁰

A precariedade da produção de um espaço cinematográfico para o país se evidencia, não apenas pela subserviência a uma imagem cinematográfica importada, mas também pela necessidade que o filme nacional terá de buscar na produção de outras áreas da cultura, principalmente, na literatura, no teatro, no rádio e na pintura, as imagens e enunciados com que monta o que seria a realidade do país e de suas regiões. Não tendo uma produção imagética capaz de se auto-referenciar, o cinema recorrerá a imagens e enunciados cristalizados sobre o país, principalmente, 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.²³¹

Os tipos "nordestinos" do pau-de-arara, do coronel, do cangaceiro, do jagunço faziam parte da coleção de tipos que a chanchada agencia dos programas de humor de rádio e leva para a tela, já na década de quarenta. O nordestino se aproxima muito da imagem do matuto ou do caipira. Ele é sempre mostrado como a inversão da figura do cidadão, do grã-fino, do bem educado, do civilizado, do

(229) Ver AUGUSTO, Sérgio - Op. Cit., pp. 131 e seqs. Ver, por exemplo, as paródias de filmes de Hollywood: Nem Sansão e nem Dalila (Carlos Manga), 1954; Matar ou Correr (Carlos Manga), 1954.

(230) Ver Cinema Brasileiro (Boletim Noticioso) nº 1, Rio/São Paulo, Comissão Permanente de Defesa do Cinema Brasileiro, 1952.

(231) Ver LEAL, Wills - Op. Cit.

polido. Ele é a negação da figura do cosmopolita, porque atesta a nossa pobreza física e mental. Era sempre uma figura de gestos, comportamentos, valores e falas disparatadas com o mundo urbano, com o glamour do mundo burguês; era o símbolo da precariedade nacional. Nas paródias aos filmes de Hollywood, o tipo "nordestino" é o próprio disparate dentro de um mundo cheio de frivolidades, estrelas glamourosas; de um mundo industrial. Mas, por outro lado, o tipo "nordestino" quando não era o coronel tacanho, machista, mulherengo, valente e ridículo, podia ser o tipo contraposto à frivolidade burguesa, contraposto ao apego às aparências e à esperteza para subir na vida. Podia ser o protótipo do homem honesto, inocente e simples. Podia também representar a honestidade e astúcias nacionais contra o estrangeiro aproveitador, explorador, mau caráter.²³²

O Nordeste, no entanto, passa a ser tema de filmes, só a partir da década de cinquenta, inicialmente com *O Canto do Mar*, de Alberto Cavalcante, produzido em 1953, e ainda, neste mesmo ano com *O Cangaceiro*, filme de Lima Barreto, que se tornou o primeiro sucesso internacional do cinema brasileiro. Estes dois filmes são exemplares da forma como se olha e como se vê o Nordeste, na produção cinematográfica não ligada ao movimento do Cinema Novo. Estes dois filmes feitos na Companhia Vera Cruz, se constituem em verdadeiros modelos que darão origem a uma série de filmes, seja nesta década, seja na seguinte. Ambos reproduzirão imagens e enunciados clichês, ficarão presos ao típico, além de denotarem uma enorme dependência das formas de expressão importadas dos Estados Unidos. É um olhar já duplamente preconcebido, tanto do ponto de vista estético, como do ponto de vista da visibilidade e dizibilidade do regional que se quer construir.²³³

O Canto do Mar já é aberto por uma série de imagens clichês que visam localizar o filme. A câmera passeia sobre cactos, caveiras de boi, terras rachadas, covas e se ergue para mostrar urubus e arvores secas. Para reforçar a identidade destas imagens, surge um mapa da região, onde se destacam os Estados da Paraíba e de Pernambuco. Uma voz em off ainda reduplica a mensagem das imagens, reforçando-as, e, com uma empostação retórica, fala um texto onde se sobressaem os lugares comuns: "Há muito tempo não chove, a terra seca rachá, o céu sempre azul, os homens abandonam tudo o que construíram, as longas caminhadas, os entes queridos já mortos, a casa ficara de recordação." Voz e imagens tentam recriar a "dramaticidade da seca e das retiradas". O uso da voz em off parece denunciar a dependência do cineasta em relação a uma imagética literária, a sua insegurança quanto à capacidade das imagens por si só "expressarem esse drama" sem que fosse necessário essa voz que se sobrepõe às próprias imagens e que faz com que o filme quase prescindia delas. Estas imagens se tornam ilustração do que é dito, mostrando a dependência ainda existente no país do visível em relação ao dizível. Uma imagem, como a de um homem saindo junto com um cachorro de um casebre e se dirigindo à estrada é, imediatamente, seguida de uma narrativa que antecipa as próprias imagens e delas prescinde: "Na estrada ficarão aos poucos todos os pertences, os filhos, eles próprios.

(232) Veja, por exemplo, a figura do coronel Fulgêncio no filme: *Fogo na Canjica* (Luiz de Barros), 1947 ou a do motorista de táxi no filme: *Rico Ri é Toa* (Roberto Farias), 1957.

(233) Ver LERL, Willis - Op. Cit., pp. 47 a 59. Ver o filme: *O Canto do Mar* (Alberto Cavalcanti), 1953.

(234) Ver o filme: *O Canto do Mar*.

Caminharão aos tropeços nas estradas do sertão em busca da Zona da Mata". Só neste momento, surgem as imagens anunciadas reforçando a sensação do já visto. Imagens que nos lançam de encontro a qualquer narrativa sobre retirantes da seca: um grupo de pessoas com roupas rasgadas e cabaças de água na cabeça, com chapéus de couro ou de palha, mulheres com trouxas de pano à cabeça, arrastando meninos magros e de ventre inchado pelo caminho, são sobrevoados por urubus, a medusa que caminham sob um sol ardente. E o narrador ainda surge para dizer: "Marcham em busca do Sul".²³⁴

Este filme tenta, de forma clara, trazer para o cinema toda uma visibilidade e dizibilidade do Nordeste, construída pelo romance, pelas narrativas jornalísticas e pelo discurso da seca. A ênfase na construção de um espaço "naturalista" torna o filme recheado de lugares comuns, reproduzindo, como realidade, o já visto e o já dito. Feito no momento em que mais uma seca assolava o Nordeste e grande número de nordestinos se deslocavam para o Sul, o diretor vai à região e seleciona aquelas imagens que já eram esperadas pelo público, que reforçam a identidade do Nordeste como o espaço do sofrimento, da miséria; o espaço, vítima da natureza e, em contraponto, reforçava nas plateias do Sul, para a qual o filme é dirigido, a identidade deste espaço, como o lugar da "maravilha", do desenvolvimento. Mas, em meio a tanta desgraça, não podia faltar, para caracterizar a região, um grupo dançando frevo em plena praia, já que Nordeste sem folclore não é Nordeste. Praia que, de grande esperança para o sertanejo, se torna sua desgraça. O canto do mar é um engodo, porque a cidade destrói os últimos bens do sertanejo, seus valores tradicionais. A problemática relação entre valores culturais rurais e urbanos, questão muito debatida, desde a década de quarenta, e, que estava no cerne das chanchadas, surge no filme, como nestas, através de um olhar urbanizado que procura ressaltar o caráter primitivo da cultura do homem do campo. Imaginam-se cenas que tornam estas manifestações culturais sem sentido, quando não ridículas. Como a cena de um velório de criança, onde todos chegam cantando com candeieiros nas mãos em lugar de velas; onde a mãe diz que não chorará muito para o filho não entrar no céu com chuva, então escreve e coloca nas mãos do menino morto uma carta endereçada a Nosso Senhor, recomendando que ele tomasse conta do menino como ela tomara.²³⁵

O filme é saturado de manifestações do folclore regional, totalmente desligados da trama, como meras ilustrações, da mesma forma que funcionava a apresentação de cantores nordestinos nas chanchadas. Em meio ao tom melodramático que a narrativa impõe ao filme, estes elementos, ao mesmo tempo que provocam uma certa distensão, parecem inverossímeis, porque, como é possível que em meio a tanta "miséria e dor" uns toquem rabeca e pandeiro, outros cantem na praia, outros façam um desafio e cantem um galope à beira-mar, outros dançam bumba-meu-boi e outros, frevo e maracatu. As personagens são primárias e esquemáticas, acreditam na "ilusão do Sul" sem qualquer sombra de espírito crítico. São crianças vivendo num mundo de fantasias: "Vida boa é lá no Sul, vamos esquecer a miséria. Um dia eu volto com a mão cheia de dinheiro e ajudo todo mundo, a gente vai ser muito feliz". O Nordeste seria, pois, uma

(234) Ver o filme: O Canto do Mar (Alberto Cavalcante), 1953.

(235) *Ibidem*, *Ídem*.

região subdesenvolvida pelo primitivismo de sua população, pela sua falta de racionalidade, pelo povo que em tudo acredita, que possui uma religiosidade arcaica, uma cultura popular rica, festiva, colorida, mas que serve apenas para evasão da miséria, para o alheamento da realidade que o cerca. Ou seja, para Alberto Cavalcante, parecem ser a natureza e o próprio nordestino os responsáveis por sua miséria e subdesenvolvimento.²³⁶

O Cangaceiro, de Lima Barreto, pela própria repercussão que alcançou foi fundamental para a fixação de uma dada imagem do Nordeste, notadamente entre a classe média das grandes cidades do Centro-Sul. Este filme que se esmera exatamente em mostrar a distância existente entre o homem da cidade e o homem do sertão, entre o civilizado e o primitivo, e o Nordeste visto a partir da estética do western, estética voltada para mostrar o distanciamento entre estes dois pólos da sociedade americana: o da civilidade, representado pelo mundo urbano-industrial e o da barbarie, representado pelo oeste. Sociedade que, se constituiu o passado da nação e sua identidade, estava agora definitivamente superada pela sociedade da lei, da ordem e da disciplina. Constrói-se um espaço fora do tempo, um espaço mítico, usando clichês imagéticos para, por oposição, validar a sociedade do presente e seus códigos de valores. Para construir o espaço do Nordeste, em um filme rodado em São Paulo, o autor buscara alguns estereótipos imagéticos da região, impregnados da própria visibilidade do Oeste americano. O filme se inicia por uma imagem típica do cinema americano: a silhueta de um grupo de cavaleiros em fila sobre uma montanha, colocados contra o pôr-do-sol. Surgem então os cactos, as pedras, o sol, as ossadas que remeterão ao Nordeste.²³⁷

A perspectiva do filme de Lima Barreto caminha na direção da política que se desenhava, desde a década de trinta, de construção da nação pela absorção de suas diferenças, pela generalização das relações e da ética burguesas, pela dissolução dos códigos de valores tradicionais. Um filme em que o cangaço aparece sem qualquer análise sociológica, cujo maniqueísmo separa as forças do bem contra as forças do mal. O homem do sertão devia ser resgatado por sua identificação telúrica com a terra, embora fosse esquivo, triste, revoltado por não ter acesso às benesses da civilização. O mito do sertanejo como aquele que está na raiz de nossa nacionalidade, de nossa identidade, é reformulado, a partir da perspectiva da integração deste a nova identidade da nação que se construía, a partir do mundo urbano e do desenvolvimento industrial.²³⁸

Outro filme de temática nordestina ainda vinculado aos modelos expressivos do cinema industrial paulista, que obteve grande projeção ao ganhar o primeiro prêmio internacional para o cinema brasileiro, a Palma de Ouro, em Cannes, foi O Pagador de Promessas, de Anselmo Duarte, baseado em peça de Dias Gomes. É um

(236) Ver o filme: O Canto do Mar (Alberto Cavalcante), 1953. Diante do sucesso do baião, considerado ao lado do samba como músicas populares e nacionais, nas décadas de quarenta e cinquenta e da presença crescente de migrantes nordestinos nos cinemas das grandes cidades do Sul, é constante a presença de músicas e cantores nordestinos nos filmes, principalmente as de Luiz Gonzaga e Doryval Caymmi. Ver, por exemplo, Este Mundo é um Pandeiro (Watson Macêdo), 1946, em que Gonzaga canta Que Mentira que Lorota Boa e Abacaxi Azul (Wallace Downey), 1944, onde Caymmi canta Acontece que eu sou Baião.

(237) Ver o filme: O Cangaceiro (Lima Barreto), 1953.

(238) Idem, *Ibidem*.

filme preocupado em caracterizar o espaço de forma clássica, naturalista; o espaço do sertão é significado pelas imagens de cactos, terra gretada, vaqueiros, transitando para imagens de chuva, dos pés pisando na terra encharcada, de coqueiros e do mar, quando quer significar o litoral. A focalização constante dos pés doromeiro e de sua esposa enfatiza o sacrifício da caminhada, da peregrinação. Mais uma vez a dicotomia entre a cultura rural e a urbana é focalizada, nela, salienta-se a ingenuidade do camponês que em tudo acredita e o espírito arguto, a esperteza do cidadão que dele tenta se aproveitar. A visão do povo é paternalista e preconceituosa; ele é sempre visto a partir do olhar do narrador, que mostra sua estranheza diante da cultura popular, ao mesmo tempo que reivindica a sua integração a um patamar mais alto de cultura, que fosse aceita e compreendida pela cultura oficial e pelas instituições. Uma visão ecumênica da identidade nacional, do caráter sincrético e harmônico de sua cultura. Esta presente, neste filme, como estivera na chanchada, a reivindicação populista de se integrar paternalisticamente o povo à imagem do país, desde que o caráter irruptivo, a diferença e estranheza dessa cultura fossem destruídas. A institucionalização da cultura popular como mecanismo de dissolver o seu potencial contestador.²³⁹

Toda a luta de Zé do Burro é no sentido de ser reconhecido e aceito pela ordem, de ser acolhido e integrado numa ordem reformada com a sua presença. O filme é muito rico, no sentido de mostrar como uma série de discursos transformam um fato em vários fatos, conforme o significado que lhe atribuem. Como o elemento da cultura popular pode ser agenciado por diferentes demandas de poder e pode adquirir sentidos diversos, como um simples ato "primitivo" de fé pode ser transformado em ato rebelde contra as instituições, ato sacrilego, ato subversivo, até ato de loucura. A problemática relação entre cultura popular e erudita é nele trabalhada no sentido de ter suas fronteiras rompidas, em nome da produção de uma cultura nacional e popular, gestada por cima, com a aceitação do popular, desde que dentro das regras ditadas pelo erudito. O Nordeste, a Bahia, aparecem em todo o seu exotismo, as atitudes de seus habitantes, como Zé do Burro parecem resistir a todas as grades de interpretação da realidade, por ser tão simples, por não ter maior significado do que atender uma promessa feita a uma santa para salvar seu jumento da morte, fato que parece ser difícil para todos aceitarem. A radical falta de comunicação entre estes códigos culturais dilacerava a nação; não permitia a generalização dos padrões culturais mais avançados, aqueles vindos da cidade. O encontro entre uma sociabilidade complexa como a da cidade e a simplicidade do campo causava um curto-circuito na comunicação, estabelecendo a falta de entendimento entre as diferentes partes e realidades que compunham a nação.²⁴⁰

Mas até a cidade do Nordeste é construída com o típico: uma escadaria de igreja barroca que se torna palco para desencontradas manifestações da cultura popular baiana: vendedores de comidas, de folhetos de cordel, capoeiristas, sambistas, jogadores de cartas, procissões, candomblés. Todo um mundo de figuras aparentemente descoladas da racionalidade da cidade. Figuras desconhecidas pela cultura oficial, das instituições, que olham o povo à distância e de

(239) Ver o filme: O Pagador de Promessas (Anselmo Duarte/Dias Gomes), 1962.

(240) *Ibidem*.

cima. O que se reivindica é esta ida ao povo, e a abertura dos templos da cultura oficial para permitir a entrada do elemento popular, visto como mais nacional, mais autêntico, evitando que a marginalidade desta cultura termine por servir de base a manipulações políticas de extremistas, que a use para pleitear uma mudança radical na ordem. Este filme expressa bem a ilusão populista da conquista paulatina pelo povo de espaços institucionais, pela institucionalização de suas demandas como uma paulatina conquista do poder. O fim da diferença cultural, da alteridade entre cultura popular e cultura oficial como caminho de libertação para o povo, não sendo mais necessário matar os Iês do Burro por não entendê-los, por não ser capaz de articular um discurso racionalizador de toda a cultura, por não ser capaz de apagar qualquer zona de sombra, de dotar o saber erudito da capacidade de entender a cultura popular, é a grande questão deste filme. O Nordeste surge, pois, como esta área culturalmente atrasada que precisava ser integrada à cultura nacional, aproveitando o potencial de sua cultura popular e da "brasileiridade" de suas manifestações culturais.²⁴¹

Este olhar "urbano-industrial" sobre o Nordeste só começa a ser contestado com o surgimento do Cinema Novo, que praticamente inverte os pressupostos que regiam a produção cinematográfica industrial da Vera Cruz e renegará a produção cinematográfica de Atlântida, como alienada e pouco "séria", colocando pelo avesso esta visibilidade que tinha o mundo da cidade, da indústria e do burguês como referência. Um olhar educado pelas cidades e, principalmente, pelo cinema americano.

B) A Estética da Fome

Os filmes *Rio, 40 Graus e Rio, Zona Norte*, realizados, na década de cinquenta, por Nelson Pereira dos Santos são considerados, por alguns, como aqueles que iniciam o movimento chamado Cinema Novo. Para outros, teria sido a exibição do filme *Aruanda*, de Lindornte Noronha, por ocasião da Convenção de Crítica Cinematográfica, realizada pela Cinemateca Brasileira, no Rio de Janeiro, em 1960, que teria dado o pontapé inicial na discussão de como fazer cinema no Brasil, em que condições produzi-lo e que realidade mostrar. Além de *Aruanda*, produzido em João Pessoa, um documentário etnológico, realizado na comunidade negra de Olho D'Água da Serra do Talhado, dois outros documentários são considerados iniciadores do Cinema Novo: o realizado por Luis Paulino dos Santos, sobre o mercado de Salvador, chamado *Um Dia na Rampa*, e o documentário realizado, no Rio, por Paulo César Sarraceni e Mário Carneiro sobre a vila de pescadores de Arraial do Cabo, todos tendo em comum a preocupação em mostrar o que seriam sistemas sociais subdesenvolvidos e suas primitivas relações de produção. Mas o movimento só é nomeado e lançado por três artigos escritos e publicados em jornais neste mesmo ano, um de Glauber Rocha, publicado em jornais da Bahia e no *Jornal do Brasil*, e os de Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernardet no *Suplemento de O Estado de São Paulo*. Em seu artigo, Glauber afirmava que o nosso cinema era novo, porque o homem brasileiro era novo, a problemática do Brasil era nova e a nossa luz era nova e isto garantia que

(241) Ver o filme: *O Fagador de Promessas* (Anselmo Duarte/Dias Gomes), 1962.

nossos filmes fossem diferentes dos filmes europeus e americanos.²⁴²

O Cinema Novo tem início, portanto, em três lugares distintos: na Paraíba, com Linduarte Noronha, na Bahia, com o grupo que se reunia em torno do Clube de Cinema, fundado por Walter Silveira, e no Rio de Janeiro, com o grupo que passa a gravitar em torno de Nelson Pereira dos Santos. Embora tenha se caracterizado por uma unidade, em termos de postura política e de pontos de vista estéticos, estilisticamente, o Cinema Novo nunca constituirá uma unidade, dada a liberdade de criação individual que era um dos seus pressupostos. Esteticamente inspira-se em diferentes movimentos internacionais como: o neo-realismo italiano, o cinema revolucionário russo, o cinema americano e a nouvelle vague francesa, notadamente, os trabalhos de Antonioni, Eisenstein, John Ford, Resnais e Godard. Internamente o Cinema Novo vai buscar no modernismo, no "romance de trinta", as imagens e enunciados que falavam da "realidade social do país", do seu miserabilismo, que vinham ao encontro de sua proposta estética e política. O Cinema Novo sera, em grande medida, uma releitura imagética de um Brasil e, principalmente, de um Nordeste literário. O estilo cinematográfico da literatura nordestina já havia chamado a atenção do crítico de cinema Flávio de Campos, ainda na década de trinta. Para ele, livros como Vidas Secas de Graciliano Ramos, e Pedra Bonita de José Lins do Rêgo traziam os elementos que uma cinematografia requer: "movimentos, tipos, cenários, intensidade dramática, beleza e verdade".²⁴³

É certo que, só com o Cinema Novo, a sensibilidade modernista chegou ao cinema brasileiro, levando a superação da visão naturalista que predominava na construção das espacialidades pelo cinema até então. So que o Cinema Novo terá um desenvolvimento oposto ao modernismo. Enquanto este passou de uma estética não realista, na década de vinte, para uma estética realista, o Cinema Novo parte de uma mimesis realista, no início da década de sessenta, para, ao longo desta década, abandonar esta postura. Abandona-se, paulatinamente, uma linguagem simbólica para se adotar uma linguagem alegórica, na qual a postura racionalizante anterior dá lugar a uma visão mágica e mítica do concreto. Podemos dividir, assim, a história do Cinema Novo em dois momentos: um que antecede o golpe de 1964, quando a formação discursiva nacional-popular ainda não entrara em crise e a produção cinemanovista se pauta pelas problemáticas, pelos temas, pelas estratégias e conceitos que esta fizera emergir. É um segundo momento, posterior ao movimento de 1964, quando esta formação discursiva entra em crise, seus pressupostos começam a ser questionados e, desta crise, emerge a produção tropicalista.²⁴⁴

O Cinema Novo retoma a problemática modernista da necessida-

(242) Ver ROCHA, Cláudio Bueno - Cinema Novo: o que é, quem faz, para onde vai, Rio, O Cruzeiro, 31/jun/1965, p. 13; GOMES, Paulo Emilio Sales - Perfis Baianos, Salvador, A Tarde, 20/abr/1962, p. 2 (Arquivo Glauber Rocha - Cinemateca Brasileira), Cx. BA 1, Doc. 13; CAPOVILLA, Maurice - Cinema Novo, São Paulo, Revista Brasiliense nº 4, mai/jun de 1962, p. 182; ROCHA, Glauber - Revolução do Cinema Novo, Rio, Alhambra/Embrafilmes, 1981, p. 15.

(243) Ver NEVES, David - Cinema Novo Brasil, Petrópolis, Vozes, 1966, pp. 30 e seqs; GOMES, Paulo Emilio Sales - Op. Cit.; GERBER, Raquel - Glauber Rocha, Rio, Paz e Terra, 1977, pp. 11 e 12; JOHNSON, Randal - Macunaima: do modernismo na literatura ao Cinema Novo, São Paulo, T. A. Gueiroz, 1982, pp. 43 e seqs; M/A - Com o Cinema Novo surgiu um novo público (sem referências), São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. BA2, Doc. 14; ROCHA, Glauber - Revolução do Cinema Novo, pp. 24 e 25; CAMPOS, Flávio - Cinema e Literatura, São Paulo, OESP, 21/jun/1938, p. 4, c. 7.

(244) Ver CASTRO, Silvio - Op. Cit.; JOHNSON, Randal - Op. Cit.; p. 23.

de se conhecer o Brasil, de se buscarem suas raízes primitivas, de desvendar o inconsciente nacional através 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, "descobrirando 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.²⁴⁵

No momento em que a cultura é vista como um dos meios privilegiados de transformação da realidade, como a materialização de sonhos e, no momento em que o tema da revolução tomava conta de todo o Terceiro Mundo, com a luta pela libertação das colônias europeias desde o pós-guerra e, principalmente na América Latina, com a vitória da revolução cubana, o Cinema Novo se assumirá como um discurso político com uma estratégia social definida. Um cinema, feito por intelectuais de classe média que teriam adotado a perspectiva de classe do operariado, que se colocavam ao lado das forças "progressistas" contra as "reacionárias"; que buscavam resgatar o potencial de rebeldia da cultura popular. Paternalisticamente, eles se propõem a fazer cultura para e pelo povo, se propõem a constituir uma vanguarda, na luta contra o latifúndio e o imperialismo, identificados como os principais obstáculos a um desenvolvimento autônomo do país. Estas forças da reação serão encarnadas, principalmente, pelas oligarquias, pelos "coronéis" nordestinos. Elas seriam a face mais exposta de nosso subdesenvolvimento, do nosso sistema social mais primitivo, que deveria, pois, ser exposto em sua verdade para o restante do país. Região onde a intensa mobilização política em torno da terra, parecia tornar a repetição de uma nova Cuba iminente, na América Latina, por isso as câmeras do Cinema Novo se voltam para a nossa região "feudal" e subdesenvolvida por excelência: o Nordeste.²⁴⁶

Os filmes: *Cinco Vezes Favela* e *Bahia de Todos os Santos* expõem as contradições da estratégia política das esquerdas brasileiras, da qual faziam parte estes cineastas. Como o pacto populista previa a aproximação com a burguesia industrial e nacionalista, os filmes procuram evitar a problematização das relações entre patrões e empregados nas grandes cidades, já que esta burguesia fazia parte do "povo", termo vago e mítico, que deveria fazer as transformações no país. Partindo de um novo dualismo, entre regiões desenvolvidas e subdesenvolvidas, regiões com restos feudais e regiões capitalistas, esta filmografia tomará o Nordeste, mais uma vez, como um dos pólos da oposição, colocando São Paulo no outro extremo, mantendo, pois com nova terminologia a dicotomia que atravessa a construção da

(245) Ver CHAMIE, Mario - Op. Cit., pp. 83 e seqs; CAPOVILLA, Maurice - Op. Cit.; JOHNSON, Randal - Op. Cit.

(246) Ver JOHNSON, Randal - Op. Cit.; BERNARDET, Jean-Claude - Op. Cit., pp. 35 a 39.

identidade do país, desde o início do século. De São Paulo e do Sul saíria a revolução; do Nordeste, a reação, mas também a rebeldia popular encarnada pelo mito do cangaceiro, que se tornara, desde o filme de Lima Barreto, uma imagem nacional no exterior e um arquétipo da nacionalidade. O Cinema Novo, assim como ocorria nas chanchadas da Atlântida, oscila entre a abordagem de personagens marginais ao mundo do trabalho, numa postura constantemente ambígua diante da ética burguesa e da ética da malandragem, porque ao tomar a cultura popular como meio de resistência à dominação, muitas vezes, o cineasta se depara com esta aversão à ética do trabalho que é contrária à sua postura ideológica marxista, vacilando ante mostrar simpatia pela malandragem, como comportamento de enfrentamento à sociedade, ou condená-la em nome de uma nova ética: a ética revolucionária e socialista.²⁴⁷

Esta não-adequação, entre realidade a ser filmada e seus esquemas políticos e sociológicos prévios, será uma grande dificuldade enfrentada por estes cineastas. Filmes que pretendiam ser anti-burgueses, 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, e que 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 parias 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.²⁴⁸

O Cinema Novo surge no momento em que o desenvolvimentismo juscelinista, baseado na industrialização, era o caminho para a libertação nacional. O cinema devia participar desta construção de um novo rosto para o país, denunciando aquelas realidades que não se coadunavam com uma sociedade desenvolvida. O cinema devia se tornar um veículo de produção da cultura popular desalienada, que era reivindicada pelas formulações tanto de intelectuais ligados ao ISEB, como daqueles ligados ao Partido Comunista e aos Centros Populares de Cultura da UNE. Estes últimos, aliás, sempre fizeram restrições a

(247) Ver BERNARDET, Jean-Claude - Op. Cit., pp. 29 a 31; BASTIDE, Roger - O Brasil em Andreza, São Paulo, Revista Anhembi nº 65, vol. XXII, abr/1956, p. 27; AUGUSTO, Sérgio - Op. Cit., pp. 131 e segs. Ver os filmes: Cinco Vezes Favela (Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman), 1962; Bahia de Todos os Santos (Trigueirinho Neto), 1960; Este Mundo é Um Pandeiro (Watson Macedo), 1946.

(248) Ver BERNARDET, Jean-Claude - Op. Cit., pp. 67 a 72 e 112 a 117.

produção do Cinema Novo por aquilo que consideravam ser a sua debilidade no contato com o povo: o hermetismo de sua linguagem, além de que consideravam o cinema de autor "individualista", não um cinema "revolucionário" que deveria ser feito pelos órgãos representativos da classe operária e do movimento popular, veiculando teses políticas predefinidas. Tal postura continuava ainda presa a uma visão realista extremamente simplificadora, em que o trabalho estético com a linguagem era visto como despolitizador. O Cinema Novo, no entanto, partilha com os CPCs a visão terceiromundista, na qual a luta de classes é transmutada na luta entre espaços colonizados e colonizadores, homogeneizando internamente a realidade socio-política das nações. O internacionalismo se reduz à solidariedade com os espaços coloniais e, principalmente, na busca de uma visão homogeneizadora de seus problemas e situações.²⁴⁹

Um cinema que se propõe a representar a realidade em sua essência, em mostrar a realidade do tempo e do espaço e não inventá-los, limitando o trabalho com a linguagem à busca de formas de maior capacidade de impacto, de choque junto ao público. Eis a busca da violência, o choque das imagens, como um caminho para provocar a desalienação. O campo seria o palco privilegiado desta procura por uma violência primitiva, quase instintiva, em que as formas de "rebeldias primitivas" e de "messianismos religiosos" podiam rapidamente ser redirecionadas no sentido de um projeto revolucionário. Era revolver a camada de esquecimento produzida pelo discurso dominante, recuperar para a história estes mitos, fazê-los viver novamente, reencarnar, tendo agora um objetivo claro para perseguir. Era reacender a chama da revolta domada por anos de dominação. Os Fuzis é exemplo de uma verdadeira apologia da violência, das armas como caminho de libertação, ao mesmo tempo que denuncia a subserviência popular ao poder, na sua forma mais discricionária simbolizado pelo coronel. Os temas do romance nordestino são retomados como ponto de partida para a construção de uma imagem avessa do país desenvolvido, do país civilizado e burguês. Não importava se não existiam mais no Nordeste cangaceiros e fanáticos, se o que se chamou de coronelismo há muito se transformara, o que importa é a retomada destes mitos que permaneciam vivos na memória popular, na região e fora dela, e recoloca-los em outra estratégia discursiva, para servir a outro fim político, chamar atenção para a necessidade de transformação social, e para isso era necessário mostrar que nada mudara no Nordeste.²⁵⁰

Um cinema que queria acabar com o comodismo das plateias, mas que se debatera com a grave questão de mercado para o cinema nacional, vivido por eles como a maior prova de nossa alienação cultural e de nosso estado colonial. Comunicar-se com uma plateia que não estava acostumada a se ver nas telas, que rejeitava o filme falado em português, que não achava nem um pouco divertido se deparar com uma imagem do país que quase sempre queria ignorar, será o grande desafio do Cinema Novo, ocasionando, no pós-64, enormes contradições, inclusive políticas, principalmente, de seu principal expoente, Glauber Rocha, que ao ver criada a Embrafilme e reservada por lei uma parcela do mercado ao cinema nacional, faz elogios ao

(249) Ver GERBER, Raquel - *Op. Cit.*, pp. 14 e 15.

(250) Ver CORRÊA, José Guilherme - Cinema Brasileiro Sincrônico, São Paulo, Correio da Manhã, 26/jun/1966 (Segundo Caderno), p. 4, c. 1; ROCHA, Glauber - Revolução do Cinema Novo, p. 109. Ver o filme Os Fuzis (Rui Guerra), 1965.

regime e é acusado de conivência com a ditadura militar. Um cinema que busca se tornar a grande expressão da problemática nacional, que consegue enorme sucesso internacional, que internamente empolga apenas os setores da classe média, identificados com seu projeto político ou seus aliados estéticos. Por ter uma visão extremamente preconceituosa em relação à cultura de massas, estes cineastas enfrentarão a questão do mercado com muitas vacilações, polemizam principalmente com os cineastas ligados ao INC, que consideravam popular não o cinema engajado politicamente e voltado para a conscientização do povo, mas aquele cinema que vendia, que conquistava plateias. As questões estética, política e comercial, que o cinema envolvia, constantemente se chocam, notadamente, num cinema em que, ao mesmo tempo se afirma nacional, mas tem que lidar não só com a internacionalização da economia, da política, como também dos próprios fluxos e demandas culturais e populares, mas, que não consegue conquistar um público maior, além de ter restrições crescentes ao próprio povo e considerar sua cultura como alienada e incapaz de produzir a mudança social e cultural esperada.²⁵¹

Esteticamente, o Cinema Novo se propunha a ser a expressão de nosso subdesenvolvimento e de nossa miséria. Um cinema que teria de romper com a concepção industrial do cinema americano e europeu, importado entre nós, pela Atlântida e pela Vera Cruz. O olhar brasileiro era ainda artesanal, pobre, com fome de sua própria imagem, por isso devia ser experimental e não serial e engajado politicamente, em busca de nossa autenticidade. Era preciso encontrar a nossa própria imagem, encarar nosso rosto bárbaro e primitivo, nosso corpo e almas subdesenvolvidos, para podermos dialeticamente dar o salto de qualidade em direção ao futuro. Um cinema que levasse o país a sério, que não ficasse preso aos tipos superficiais e à imagem alienada do país que nos dera a chanchada. Uma estética da fome, da violência, em oposição ao otimismo desenvolvimentista do cinema paulista. Um cinema que buscará, no Nordeste, as imagens de um país de rosto roto e esmulambado. Um rosto cruel e violento, em oposição ao rosto polido e civilizado da estética hollywoodiana da Vera Cruz e a mascarada carnavalesca das chanchadas cariocas. Cineastas que pretendiam fazer com que o cinema deixasse de ser a porta aberta para o sonho com outras terras, com outras identidades; para ser a porta escancarada para a realidade de nosso cotidiano, para o encontro com nós mesmos, para só aí podermos sonhar com uma nova terra para nós. Finalmente, para o desejo da construção de novos territórios surgir, era preciso primeiro derrubar todos aqueles construídos com as imagens e textos de "outros".²⁵²

Um olhar orientado inicialmente por certezas políticas que paulatinamente são abaladas. Um país e um povo, que inicialmente pareciam ter uma realidade simples e esquematicamente fácil de ser abordada, mas que parece, cada vez mais se complexificar para estes cineastas, à medida que deixam as construções literárias e ideológicas anteriores e, com uma câmera na mão e uma idéia na cabeça, se deparam com uma multiplicidade de realidades, de situações sociais, culturais e políticas, que colocam a sua geografia inicial em ruínas. Assim, como ocorrera com o "romance de trinta", os cinemano

(251) Ver BERNARDET, Jean- Claude - A Origem e a Utopia, São Paulo, FSP, Folhetim, 22/ago/1982, p. 9; ROCHA, Glau-
ber - Revolução do Cinema Nyo, pp. 26 e segs.

(252) Ver AUGUSTO, Sérgio - Op. Cit., pp. 85 e segs; JOHNSON, Randal - Op. Cit., p. 65.

vistas buscarão na produção cultural popular e no folclore, linguagens que permitam melhor se comunicar com o povo e melhor expressar a nação em sua originalidade. Como o Nordeste é considerado a região folclórica do país, cuja cultura popular é muito rica, o Cinema Novo buscará nele grande parte de sua imagética e as fontes para o estabelecimento de uma linguagem nacional de cinema. O cinema de Glauber, por exemplo, lançará mão da estrutura narrativa do cordeiro, de seus temas e mitos, bem como da sua atmosfera, entre o real e o sonho, para produzir sua visibilidade e dizibilidade do país. As metáforas do cordeiro permitiriam a manifestação do inconsciente coletivo e o rompimento com o fluxo do texto analítico oficial. Elas permitiriam atender à grande questão do cinema nacional que era a da verdade e não a da fotografia ou a do estilo narrativo.²⁵³

Um cinema que não deveria dar ao público o que ele queria, porque, assim, nunca se romperia com uma sensibilidade formada pelo cinema americano, uma forma hollywoodiana de ver e dizer, mesmo que fossem temas nacionais, como ocorrera com Lima Barreto em *O Cangaceiro*. Em vez de olhar o subdesenvolvido, a partir do desenvolvido, o sertão, a partir do mar, pretende-se olhar a cidade, a partir do sertão, o desenvolvido, a partir do subdesenvolvido, como fizera Guimarães Rosa. Pretendia-se olhar o Brasil, não a partir da sociedade urbano-industrial, sociedade burguesa que se queria superar. Não olhar o Brasil, a partir de São Paulo como fizera a Vera Cruz, ou, a partir da Praça Tiradentes como fizera a *Atlântida*, mas, queria-se olhá-lo a partir do Nordeste. Mudar a posição do olhar, olhar o país pelo avesso, fazendo um cinema tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, sociologicamente imperfeito como a própria sociologia nacional e politicamente revoltado, agressivo e inseguro como as próprias vanguardas políticas do país. Queria traduzir uma cultura na sua relação com a história, invertendo os critérios de produção da imagem no país, superando o complexo de inferioridade e o medo do espelho desta cultura. Buscando a coincidência entre sensível e inteligível, entre significante e significado, buscando a emergência de um sentido último para esta cultura e para sua história. Uma visão mais diacronológica do país do que sincrônica, mais representativa do que produtora da realidade do país.²⁵⁴

Só no final da década de sessenta, o Cinema Novo passa a abordar a realidade urbana do país, superando a visão dualista que orientara sua produção anterior, ao constatar que o subdesenvolvimento também estava nas cidades do Sul, que não era apenas o campo e o Nordeste o espaço da miséria e da fome nacional. Que os próprios bairros grã-finos, as boutiques da burguesia paulista podiam ser signos de nosso subdesenvolvimento. De qualquer forma, o Cinema Novo veio repor e dar materialidade a uma visibilidade e uma dizibilidade do Nordeste já previamente construída pelo romance de trinta, pela pintura modernista, bem como pela própria cultura popular da região. Sua postura crítica, detendo-se apenas no conteúdo político, termina

(253) Ver JOHNSON, Randal - Op. Cit., pp. 65 e segs; XAVIER, Ismail - Op. Cit., pp. 89 e 94; Entrevista de Glauber Rocha concedida a Paulo Francis, Rio de Janeiro, Status (s/d), p. 13, São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. GR1, Doc. 21.

(254) Ver ROCHA, Glauber - *Revolução do Cinema Novo*, pp. 26 e segs; GERBER, Raquel - *Glauber Rocha e a Busca da Identidade* (see referências), São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. GR2, Doc. 4; CHNAIDERMAN, Miriam - *Nelson e Graciliano: Memória do Cárcere*, São Paulo, FSP, Folhetim, 2/set/1984, p. 11.

por reproduzir a visibilidade do Nordeste, como o lugar da fome, da miséria, do folclore, do cangaço, do messianismo, do coronelismo e da seca. Um Nordeste épico, da impotência e da revolta sem significado, um mundo mítico, retórico, grandiloquente, cru, dramático e infeliz. Um espaço, parábola da miséria nacional, a encarnação estética da fome, da alienação e do subdesenvolvimento cultural do país, da miséria moral de sua burguesia. Uma realidade crua, capaz de violentar a sensibilidade burguesa das plateias do Centro-Sul. O Nordeste é pensado como este avesso da realidade "civilizada" das cidades, como um espaço que surge parado no tempo, um espaço em suspenso entre o sonho e o pesadelo.¹⁵⁵

O Nordeste seria uma realidade, marcada pela ausência de musicalidade, de sons, de linguagem; seria um espaço do desolamento, da tristeza, do lamento expresso no ranger monocórdio de uma roda de carro de boi, como no filme *Vidas Secas*. Um mundo em preto e branco, de luz crua e causticante, quase amorfo; um anti-espetáculo do patrimônio cultural da miséria, do aboio triste e repetitivo, entorpecido ao som de uma incelência, ou, pelo contrário, o Nordeste verborrágico, barroco, grandiloquente, de Glauber Rocha. Espaço, onde a natureza devastada, de amplos cenários garranchentos, era ainda a personagem central, onde o homem, de tão servil, beirava a animalidade. Um universo insano a girar diante do espectador. O Nordeste do Cinema Novo aparece como um espaço homogeneizado pela miséria, pela seca, pelo cangaço e pelo messianismo. Um universo mítico quase que desligado da história. O sertão abstrato de Guimarães Rosa, síntese do mundo, 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 de 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 perquirição da lógica interna da cultura sertaneja, a exploração de suas ambiguidades, as questões "existenciais" dos personagens sertanejos de Guimarães Rosa são abandonados em nome de um sertão cuja falta de lógica e sentido é ressaltada, já que toda a lógica, a consciência e a capacidade de racionalização da realidade vem de fora, da cidade, do litoral, e para o Sul ou para o mar que seus personagens correm em busca da verdade e da consciência.¹⁵⁶

O que se busca, no Nordeste, é encontrar as raízes primitivas de nossa nacionalidade e do nosso povo, mas, mais do que isto, era buscar o nosso inconsciente de revolta com a dominação, com a opressão e com a colonização. Era resgatar as forças messiânicas e rebeldes que ficaram adormecidas com a história, para fundamentar um processo novo de transformação da realidade. Como estabelecia a teoria da revolução, com que os cinemanovistas liam a realidade, era dos camponeses, dos homens mais pobres e violentados que se podia esperar a transformação social, desde que superado o estado de alienação pela intervenção da vanguarda intelectual. O Nordeste continuava sendo uma realidade aguda, capaz quase de falar por si,

(155) Ver ROCHA, Glauber - *Revolução do Cinema Novo*, pp. 95 e segs; NEVES, David - *Op. Cit.*, pp. 21 e segs.

(156) Ver os filmes: *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos), 1963; *Grande Sertão* (Gilberto e Renato Santos Pereira), 1963.

capaz de estremecer as consciências nacionais. Era o avesso do que se queria para o povo, para o país e para a humanidade.

O Glauber Rocha

Glauber Rocha nasceu em Vitória da Conquista, Bahia, em 1939, numa família presbiteriana de classe média. Seu pai era comerciante e engenheiro prático, construtor de estradas, a quem Glauber acompanhava nas suas viagens ao sertão, onde entraria em contato com o cenário de alguns de seus filmes. Mudando-se para Salvador, faz o ginásio no Colégio Dois de Julho, onde encena sua primeira peça, O Príncipe de Ouro. O final dos anos cinquenta se caracteriza em Salvador por uma efervescente vida cultural, cujo centro é a Universidade da Bahia: Lina Bo Bardi dirigia o Museu de Arte Moderna e preparava a criação do museu de Arte Popular; Ianka Rudska estava na escola de dança e Koellreuter dirigia a escola de música. Glauber, então no colegial, dirigiu a chamada "Jogralesca", reunião de atos teatrais com influência brechtiana, que consistia na recitação de versos e discursos. No período de 1955 a 1957, trabalhou em rádio, teatro, imprensa, fazendo inclusive crítica de cinema e participava de movimentos políticos. Em 1957, ingressa na Faculdade de Direito, que abandona três anos depois. No ano seguinte realiza o seu primeiro curta metragem, O Pátio, marcado pela influência do construtivismo e do concretismo que logo abandona para fazer cinema político e social, o que requeria o abandono do "esteticismo". No início da década de sessenta, faz o seu primeiro longa metragem assumindo um roteiro de Luis Paulino dos Santos, Barravento (1962), que ganha o festival de Karlov Vary na Tchecoslováquia. Seguem-se Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), Terra em Transe (1967), Câncer (1968), O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969), Cabeças Cortadas (1970), História do Brasil (1973), Claro (1975), Di Cavalcanti (1977) e a Idade da Terra (1980).

A análise da contribuição da filmografia de Glauber Rocha, para a construção de uma dada visibilidade e dizibilidade do Nordeste, coloca para o historiador uma dificuldade inerente ao próprio discurso cinematográfico, que é a de ter sempre um caráter histórico e a-histórico, que é contruir um espaço e um tempo totalmente autônomo, montados. Os símbolos expressos audiovisualmente são constituídos por sínteses e são multifacéticos, falando a consciência pela emoção. O cinema tem a capacidade de materializar outros tempos e outros espaços; de materializar sonhos, fluxos desejantes, de se comunicar diretamente com temporalidades e espacialidades inconscientes. Cada filme define um modo particular de produzir um discurso sobre a experiência, sendo fruto de múltiplos fluxos sociais e séries discursivas. Minha análise se prenderá, pois, a identificar neles as características de imagem e som que se põem como respostas a demandas que vêm da esfera da formação discursiva dominante e as relações sociais e de poder que a enformam. Enfatizam-se, principalmente, as convenções imagéticas e enunciativas que são mais recorrentes em seus filmes, quais aquelas que são abandonadas em sua trajetória e por que isso ocorre, que estratégias discursivas estão orientando estes agenciamentos signícos. E preciso, no entanto, às vezes, mergulhar dentro dos próprios filmes, analisar como

imagens e sons se constituem, numa análise imanente, para caracterizar o trabalho de linguagem interno à obra e que, ao mesmo tempo, fornece pistas para a análise do contexto histórico da produção dos filmes.²⁵⁷

A temporalidade nos filmes de Glauber é bem característica destas singularidades do discurso cinematográfico. Os seus personagens e a trama de seus filmes oscilam entre a temporalidade da história, descontínua, múltipla, em movimento, e a temporalidade do mito, cíclica, repetitiva, cósmica. A fala dos personagens, o som, a narrativa tendem a falar de um tempo que as imagens tendem a desmentir; são sons que falam de um tempo e imagens que parecem intemporais. Como Glauber lida com uma temporalidade sintética, que busca ser a essência de outras temporalidades, ele tende a enfatizar mais as continuidades do que as descontinuidades. Seus personagens parecem sempre presos a um tempo sufocante, repetitivo, em que presente e passado se imbricam e o futuro parece não existir. Estes parecem se debater para romper a prisão a este tempo cíclico e, finalmente, ir ao encontro do fluxo da história. Um tempo menos espesso, menos pesado. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo, há o abandono da função temporalizante da consciência, para lidar com o caráter intemporal do inconsciente, dos arquétipos da nação e do Nordeste. Ele buscara na psicanálise elementos para configurar esse caráter nacional intemporal, como produto de uma sociedade patriarcal, rural e sertaneja. Ele busca um tempo fora do tempo, um momento em que todos os reais pulsam; um momento-síntese, totalizador da história regional, nacional e até do Terceiro Mundo. Seus filmes, mais do que representação de um tempo, são invenção de outro tempo, resumo das memórias e do devir.²⁵⁸

Os espaços que ele constrói também remetem mais ao mito que à história. São espaços fechados, com fronteiras que não continuam o exterior. São mundos construídos como resumo de muitas espacialidades. Mundos que só existem como a concentração de muitos tempos e muitos outros espaços. Ele compõe estes espaços, através de imagens emblemáticas, criando um espaço-impacto, violento, rude e cruel. Na primeira fase de seu trabalho, até o filme *Terra em Transe*, nos deparamos com a organização de um espaço totalizador de diferentes experiências históricas; um espaço exemplar, retórico. A partir deste ocorre um crescente dilaceramento espacial em seus filmes, e, principalmente, adquirem, cada vez mais, um caráter abstrato, uma perda crescente de quaisquer referências, de identidades. A construção de territórios saturados de sentidos e significados, de um primeiro momento dá lugar a territórios em contínua dissolução, em transe, que parecem remeter à própria desterritorialização sofrida pelo próprio autor e sua geração. O paralelismo entre natureza e personagens, entre meio e ação e o estilo de narração que parece querer reproduzir a psicologia dos personagens são abandonados progressivamente, levando a um distanciamento cada vez maior de seus personagens com o meio. Seu estilo narrativo passara a falar de uma complexificação crescente desta relação e da própria interioridade

(257) Ver GERBER, Raquel - Glauber Rocha e a Busca da Identidade; XAVIER, Ismail - Op. Cit., pp. 9 a 17.

(258) Ver XAVIER, Ismail - Op. Cit., pp. 69 a 82; ROCHA, Glauber - A Miséria de uma Filosofia (sem referências), São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. 6R1, Doc. 10; GERBER, Raquel - Glauber Rocha e a Busca da Identidade; GERBER, Raquel - Glauber Rocha, pp. 57 e seqs.

de seus personagens.²⁵⁹

Seus filmes oscilam, pois, entre o mítico e o histórico, já que ele utiliza os mitos regionais, para exercer sobre eles uma crítica em nome de uma visão da história. Porém, muitas vezes, seu estilo narrativo e suas imagens concedem ao mito tal força que este termina por veicular um contra-discurso as suas declaradas posturas ideológicas. Ao mesmo tempo que isto contribui para retirar qualquer linearidade à narrativa de seus filmes, os torna confusos, ambíguos. Ao aderir à "visão de mundo" de seus personagens populares, para depois dela se afastar bruscamente e veicular sua própria visão, tornam-se opacos certos episódios de suas histórias. Em *Barravento*, apesar de investir contra os mitos presentes no folclore e nos rituais negros da Bahia, em nome da lucidez, da consciência e da razão, transforma-os, no entanto, em imagens de tal beleza e se deixa envolver pela própria comunidade de pescadores de forma a tornar o filme ambíguo, tenso, entre sua condenação ideológica ao candomblé e a própria adesão das imagens à beleza dos rituais e dos mitos desta cultura popular. 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 este mundo mítico é atingido pela presença da história trazida de fora pelo intelectual de vanguarda, é que volta a se mover.²⁶⁰

Como Glauber busca reduzir a história a seus elementos essenciais, seus temas, seus processos e suas personagens tendem a ser simbólicos, emblemáticos, de dada situação social ou de classe. São personagens, no entanto, que transcendem a sua própria temporalidade, que remetem a situações universais, por isso são personagens depurados, que transcendem a história imediata. Seus filmes tendem, pois, à sacralização da história, a lançá-la num tempo e num espaço desterritorializados, a lançá-la numa reflexão sobre as origens da história e da cultura da nação, feita através do mundo dos símbolos; é lá que ele buscara o inconsciente barroco nacional. A verdadeira essência do real estaria além do que o realismo poderia apanhar, porque este ficava preso apenas às aparências burguesas que deviam ser desmascaradas. O olhar de Glauber queria desvendar, através dos mitos populares, a verdadeira essência de nossa sociedade e do nosso povo, indispensáveis para a transformação social. Estes mitos eram metáforas das forças subterrâneas da revolta e da libertação, soterradas por camadas de discursos dominantes e submetidas à alienação e à dominação. Ele queria um trabalho psicanalítico de massas, libertar as nossas forças inconscientes de revolta, abafadas por uma civilização burguesa castradora; queria revelar nossos impulsos de morte, de violência, nossa libido: forças dissolventes do conservadorismo da sociedade. Esses mitos libertos revelariam a falsidade da história do Brasil, paralisada pelo status quo e esterilizada

(259) Ver XAVIER, Ismail - Op. Cit., pp. 43, 54 e 94 a 102.

(260) Ver XAVIER, Ismail - Op. Cit., pp. 39 a 43; *Barravento no Cinema Brasileiro* (Entrevista de Glauber Rocha a Walter Lima Jr.), sem referências, São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. 5A3, Doc. 19. Ver o filme: *Barravento* (Glauber Rocha), 1961.

pela retórica. Ao mesmo tempo, a imaginação mítica materializa aspirações suas e revela a discrepância entre a realidade construída pelo mito e aquela construída pela história, dessacralizando o próprio mito, revelando sua falsidade.²⁶¹

Encarnar os mitos na história era decretar, ao mesmo tempo, a morte destes e o fim da história também como mito. O mito mantém viva a possibilidade de se fazer a história, afinal o que seria das utopias sem eles. Eles remetem a nossos desejos e paixões mais profundos, aos anseios mais reprimidos, por isso fazem parte de um cinema que queria ser instrumento de análise histórica, que queria construir uma visão totalizante da sociedade brasileira, que queria buscar sua essência miserável e esfomeada, subdesenvolvida. Não podemos esquecer que a produção glauberiana se inscreve, inicialmente, na formação discursiva nacional-popular, expressando uma vinculação política ao marxismo, pretendendo criar uma estética terceiro-mundista, capaz justamente de ser a expressão de nosso subdesenvolvimento e de nossa fome. O mergulho nas raízes primitivas do inconsciente nacional, buscadas na cultura popular nordestina, e uma retomada da questão modernista de nossa identidade nacional e cultural. Conseguir expressar a verdadeira alma do país, era a sua pretensão, por isso seu discurso fica preso à questão da identidade e do nacionalismo, reagindo ao processo de integração do país à cultura de massas, vista como alienante e destruidora de nossa autenticidade, inclusive emasculando nossa capacidade de revolta. A busca das raízes, fruto de um olhar voltado para o chão, para baixo, parece reproduzir a nossa própria condição de colonizados sempre em busca de nós mesmos. Como diz Luiz Nazário, os que vão em busca de raízes, acabam cobertos de lama e de pedregulhos. O caminho da grande arte nunca foi o das raízes, mas, o das estrelas. Glauber continua a procura desesperada por nosso rosto sempre fugidio, mesmo que para isso tenha que se chafurdar na lama.²⁶²

Seus filmes pretendem ser a recriação da verdade da sociedade, na própria textura da linguagem, no uso da câmera, do som. Eles teriam uma linguagem própria, nascida de nosso miserabilismo e de fome como uma forma de ver e dizer. Para isso, ele considerava necessário não apenas agenciar formas populares e a memória das camadas despossuídas da sociedade, mas fazer uma crítica dialética desta cultura vista como alienada, como veiculadora da dominação. Olhar para o mundo, através do popular, não era garantia de um olhar avesso ao dominante, de acordo com o que teorizavam intelectuais ligados ao CPC da UNE, mas era necessário produzir uma cultura popular revolucionária, através da incorporação crítica do elemento cultural popular à cultura nacional, através de um trabalho de vanguarda intelectual de esquerda. O tom doutrinário de seus primeiros personagens segue esta função pedagógica que deveria ter a produção cultural nas formulações da esquerda, visto que eles são verdadeiros profetas que possuem a miragem da verdade. Seus filmes são atravessados por uma enorme contradição quando se referem a

(261) Ver XAVIER, Ismail - Op. Cit., pp. 72 a 121; GERBER, Raquel - Glauber Rocha e a Busca da Identidade; ROCHA, Glauber - Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, Rio, Civilização Brasileira, 1963, pp. 69 e 70; TAVARES, Zulmira Ribeiro - Os Confinos da Ignorância, São Paulo, OESP, 26/jul/1969 (Suplemento Literário), p. 4, c. 1.

(262) Ver ROCHA, Glauber - As Aventuras de Antônio das Mortes, o Matador do Sertão (Roteiro inicial com diálogos), São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. DR1, Doc. 1; BERNARDET, Jean-Claude - A Origem e a Utopia.

imagem do povo, este grande mito do discurso populista. Por um lado, sua postura política o levava a esperar do povo a conquista do poder e a revolução, mas por outro lado sua visão pessoal era a de que "o povo gostava de chefe". Para despertá-lo da alienação, Glauber coloca, em seus filmes, cenas em que os personagens, olhando fixo para a câmera espicacem o povo, veiculando descredito e até desprezo por ele, fora de suas abstrações doutrinárias.²⁶³

Seus dois primeiros filmes participam da crença generalizada da esquerda do país, no início dos anos sessenta, de que a revolução social era iminente, era inexorável. As condições objetivas estavam dadas, só faltando as condições subjetivas, ou seja, a elevação do grau de consciência do povo. A produção cultural devia contribuir para esta elevação. Para isto, apresenta as situações sociais de forma esquemática, depura as situações apresentadas, visando caracterizar os momentos essenciais desta totalidade social, conferindo às imagens um tom emblemático e retórico. São filmes que partem de um mundo confuso, estático, sem linguagem, míticos, e que caminham no sentido da conquista da lucidez, do desmascaramento da realidade, questionam a metafísica em nome da libertação do homem, sujeito da história. A teleologia, que preside os dois primeiros filmes de Glauber, termina por fundar uma outra metafísica e a história parece se tornar profecia. Talvez a sua própria formação protestante tenha contribuído para esse apelo salvacionista, presente em seus filmes, porque a história parece se impor aos personagens e não ser feita por eles. Suas vidas, como a de seu mundo, os próprios filmes ficam presos a esta dialética evolucionista, que os leva de encontro à iluminação da razão e da consciência, que os traz do sertão, grande metáfora da alienação e da exploração, para o mar, grande metáfora do encontro com a civilização transformada. A libertação parece ser, pois, um destino do qual seus personagens não podem fugir. São instrumentos da astúcia da razão.²⁶⁴

No início da década de sessenta, os extremos ideológicos se tocam na forma paternalista, como integram, paulatinamente, as camadas populares ao mundo da política. Os espaços seriam concedidos e não conquistados. Estas vanguardas de classe média buscam controlar a participação popular de forma a impedir mudanças no caso dos setores conservadores ou orientar e dirigir as mudanças no caso das esquerdas, mantendo ambos a distância ao olhá-los. Se o intelectual tradicional feticizava a tradição popular, o intelectual de esquerda a lia de forma esquemática como falsa consciência, como cultura alienada. A política se assenta na atuação de líderes que buscam, através do carisma, se antecipar ao povo, fazer por ele, apontar o caminho certo, ditar verdades sobre a revolução. Só estes seriam capazes de induzir à secularização do mundo popular, mostrar as relações sociais de produção como a verdadeira essência da exploração e fonte de todas as misérias, fomes e violências de que eram vítimas estes homens. Se o povo não sabia de onde vinha a fome, se o povo estava fora do poder, já que o poder era visto, a partir das instituições, só a revolução, tendo como vanguarda os setores mais

(263) Ver XAVIER, Ismail - Op. Cit., pp. 17 a 21; BERNARDET, Jean-Claude - A Origem e a Utopia; ROCHA, Glauber - A Ira de Deus (Roteiro inicial do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol), São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. DD1, Doc. 1.

(264) Ver XAVIER, Ismail - Op. Cit., pp. 102 a 106; SENNA, Orlando e ROCHA, Glauber - Roteiros do Terceiro Mundo, Rio, Alhambra/Embrafilme, 1975. Ver o filme: Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha), 1964.

conscientes, poderia superar este estado de fragmentação, de alienação. Ela era a retotalização do mundo, era o encontro com um sentido definitivo para todas as coisas, só nela o mundo de delírio em que pareciam viver seus personagens seria rasgado pela consciência plena.²⁶⁵

Os seus filmes se constroem entre uma atitude de contemplação e de defesa da identidade da cultura tradicional, de permanência dos vínculos comunitários e uma atitude crítica da necessidade de transformação desta identidade, de sua tradução para um nível mais elaborado de racionalidade. Ele simpatiza com esta cultura no que ela tem de resistente à invasão dos valores da indústria cultural, no que ela tem de ataque ao cosmopolitismo, à medida que esta lhe fornece matérias e formas de expressão que permitem romper com o padrão industrial do cinema, já que, para ele, a identidade de nossa cultura residia no seu caráter artesanal. Seu olhar não se pauta pela dicotomia civilização versus barbárie, nem privilegia os imperativos da ordem, mas da violência, como meio de justiça; a rebeldia era o imperativo, não condenando abstratamente o "mal", mas discutindo as condições sociais reais que produziram a "maldade". Tomando a cultura como um nível de resistência política, ele buscará os elementos de revolta presentes na cultura popular, opondo-os aos elementos de passividade, destacando, nesta dialética, a forma como a política se expressa entre estas camadas populares, mais pelo sentimento e pela moral do que pela razão e pela ética. O povo parece sempre estar fugindo dos olhos de Glauber, que busca materializá-lo, entendê-lo. Povo que se dá por uma ausência e uma presença sempre invocada. Esse povo parece se encontrar apenas num futuro, quando este for capaz de se reconhecer e ser reconhecido, para tomar posse de sua identidade. Povo que, desalienado, reencontraria a intemporalidade tão buscada por Glauber.²⁶⁶

O povo, como a nação, é, na verdade, uma utopia a ser construída a partir da violência libertadora, da violência 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 a 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 manterão vivos. Incomoda a Glauber a violência ou a morte do cangaceiro e do fanático, por

(265) Ver XAVIER, Ismail - Op. Cit., p. 183; BERNARDET, Jean-Claude - Brasil em Tempo de Cinema, p. 85; ROCHA, Glauber - La Estética de la Violencia (sem referências), São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. DE7, Doc. 6; ROCHA, Glauber - Revolução do Cinema Novo, p. 65; MACHADO JR, Rubens - O Espaço de Terra em Transe, São Paulo, FSP, Folhetim, 22/ago/1981, p. 10; CANIZAL, Eduardo Peñuela - A Função Política no Cinema Novo, São Paulo, DESF, 24/abr/1977 (Artes nº 28, Ano I), p. 3; TORRI, Bruno - Poesia e Política nel Cinema Novo Brasilense, Roma, Formazioni Cinematografiche, abr/1969, p. 1, São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. DE7, Doc. 11.

(266) Ver XAVIER, Ismail - Op. Cit., pp. 94 e 102; ROCHA, Glauber - Revolução do Cinema Novo, p. 31; GERBER, Raquel - Glauber Rocha, pp. 46 e seqs.

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 buscara, no Nordeste, o espaço cristalizado, como o lugar da violência, do sangue, da morte; buscara 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 véu, uma forma de comunicar a verdade cruel da sociedade burguesa. Nele, o poder é visto de forma negativa, como instância produtora de violência, que se deve combater com outra, em sentido contrário. A resistência e a revolta são vistas por Glauber como o avesso do poder e que não fazem parte de sua própria trama.²⁶⁷

A preocupação de fazer com que a sua própria estética fosse uma expressão da realidade, faz do olhar de Glauber um olhar objetivante, distanciado, organizador. Um olhar, em suma, analítico que pudesse produzir essa adequação da linguagem cinematográfica à essência dos processos sociais tematizados por ele. Recursos como o uso da câmera na mão e os movimentos circulares que esta faz em torno dos personagens, permite, por um lado, uma maior liberdade criativa no contato com os atores em cena e, por outro, serve para simular a verdadeira vertigem em que vivem os seus personagens; serve para dar ilusão de movimento a personagens que são eminentemente estáticos e teatrais. O movimento, de acordo com sua própria visão, vem de fora, os personagens não se movem, são movidos. Eles parecem seres perdidos, alienados, girando sempre no mesmo lugar, presos a uma espiral que os arrasta por um destino do qual não têm controle. É uma câmera, pois, orientada, nesse momento, por uma postura política definida, por isso seus espaços e seus tempos são montagens, quebram-se com qualquer pretensão naturalista ou realista, tanto é que seus filmes têm os roteiros iniciais totalmente reformulados durante a filmagem, mas esta aparente abertura para o acaso e a improvisação, cede lugar a uma rigorosa montagem, na qual ele realiza diferentes combinações de som e imagem, mas atravessada, claramente, pela proposta ideológica que o filme deve veicular. A chamada montagem dialética einsteiniana tira do filme qualquer espontaneidade, afirmando a presença do autor como construtor do produto final. Só em *Barravento*, teremos uma objetividade realista em que o suporte da ação é uma naturalização do espaço; em que as cenas não sofrem solução de continuidade; em que a trama não permite ver os cortes, onde se privilegia a relação horizontal entre as cenas, o que não ocorre em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de relações transversais entre as cenas, em que os cortes são nitidos e fazem parte da construção da própria trama.²⁶⁸

A câmera na mão com seu andar desequilibrado, com sua trepi-

(267) Ver XAVIER, Ismail - Op. Cit., pp. 153 a 167; WOLF, José - *Morrer como Poeta*, Rio, Jornal do Comércio, 28/mai/1967, p. 6, c. 1; ROCHA, Glauber - *A Ira de Deus* (Roteiro inicial do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*); TORRI, Bruno - Op. Cit., p. 16; GERBER, Raquel - *Glauber Rocha*, pp. 33 e segs.

(268) Ver CAPOVILLA, Maurice - Op. Cit.; XAVIER, Ismail - Op. Cit., p. 74 e segs. Ver os filmes: *Barravento* (Glauber Rocha), 1962; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha), 1964.

dação, desnaturaliza e objetiva, denuncia a presença de um sujeito que a manipula; de um sujeito da própria história. Sua palpação, sua vacilação, sua oscilação na relação com os personagens e seu espaço remetem a própria diversidade dos pontos de vista com que se pode abordar a história. Ele assume, pois, o cinema como uma pesquisa de técnicas e de formas de expressão, capazes não apenas de representar o real, como de materializar aqueles aspectos não materializáveis, quebrando a aparência de real, que é visto por ele como construção ideológica da classe dominante. A espontaneidade da imaginação, da criação deve, por isso, estar subordinada à consciência como instância organizadora da vida, da realidade e do próprio trabalho cinematográfico, cujo instante criativo, aparentemente caótico das filmagens se subordina à lógica organizativa da consciência e da mensagem no processo de montagem. Seus filmes iniciais se organizam, quase sempre, em torno de uma dialética entre forças opostas, que termina por se resolver pela intervenção de uma terceira força, que põe fim ao próprio caos do mundo inicial, trazendo para ele racionalidade.²⁶⁷

O cinema de autor significava a ruptura com uma série de convenções narrativas da indústria do cinema, a procura de uma dizibilidade própria para exprimir uma realidade considerada ainda pré-industrial. Ele enfatiza o corte em descontinuidade, o desequilíbrio nos enquadramentos, a percepção da existência da câmera, assumindo o fato da representação, o caráter de ficção da obra, o desenvolvimento aleatório da situação. Valoriza as lacunas, incorporando o acaso, o acidental, o imprevisto, tornando o filme menos controlável, mais sujeito à pulsação da experiência. Esta dizibilidade é considerada como aquela capaz de falar a verdade em oposição ao cinema comercial que veicularia a mentira. Assim, a grande contradição de uma obra que, ao mesmo tempo que se assume como ficção, quer ser veículo de verdades. A montagem em flashes, artesanal, tendo o cordel como fonte inspiradora da forma de expressão faz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* uma das tentativas mais bem sucedidas de buscar uma forma cinematográfica nacional. Aqui a pulsação da narrativa tem a intenção de reproduzir o ritmo próprio dos personagens, a lentidão, a repetição quase exasperante em alguns momentos, se precipita em ações rápidas, criando, no filme, momentos de tensão e distensão, momentos em que a mesmice desse mundo e destas vidas, parece se romper bruscamente num salto, e como se a história se precipitasse de repente, fazendo aquele mundo estático se movimentar. Imagem e som nos oferecem a evidência de uma imobilidade, e esta parece ser, na verdade, um momento de acumulação de energia, momento em que movimentos subterrâneos preparam o salto futuro. Os tempos fracos não são neutros, pura extensão, são intensidades, que participam da geração de tempos fortes.²⁷⁰

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, no entanto, o uso das imagens, textos e personagens simbólicos, símbolo totalizador, didático, já se vê invadido pela alegoria de sentido moderno, figura de dilaceramento, que dá ao filme certa ambiguidade. Neste filme Glauber tira partido da construção clássica da tragédia grega e da estilização operística, o coro ora comentando a ação, ora se adian-

(269) Ver ROCHA, Glauber - *Revolução do Cinema Novo*; XAVIER, Ismail - Op. Cit., pp. 82 a 87; BERBER, Raquel - *Glauber Rocha e a Busca da Identidade*; BERBER, Raquel - *Glauber Rocha*, pp. 27 e segs.

(270) Ver XAVIER, Ismail - Op. Cit., pp. 74 a 86.

tando a ela para acelerá-la, assim como o determinismo cego do destino e da conduta de seus personagens que, como ocorre no teatro brechtiano, adquirem tonalidades operísticas, excelência retórica, buscando estabelecer uma certa comunicação entre ator e plateia. Glauber consegue negar aquela oposição entre gongorismo e cinemática feita por Oswald de Andrade. Ele faz um cinema gongórico, retórico, indo buscar na própria tradição oral do cordel, narrado em voz alta, sua forma de narrativa, bem como uma nova forma musical, com outra sofisticação sinfônica, um canto agreste, mas com arranjos modernos. Glauber descobriu que o cantador de cordel era, em grande medida, um ator brechtiano, à medida que não apenas interpreta a história, mas é, em grande parte, o seu autor e condutor. Glauber valoriza a palavra no cinema, o gesto, o grito, o diálogo entre os personagens e a própria câmera.²⁷¹

Uma filmografia, centrada na luta entre o pensamento mágico e o pensamento materialista, na busca de uma linguagem que pudesse afirmar o nacional e o popular do ponto de vista da luta de classes. No cordel, Glauber encontrará o realismo mágico com que expressava o "surrealismo" da realidade nacional. Ao incorporar os mitos do cordel, ele elaborou uma espacialidade anti-naturalista de grande inventividade imagética, projetando, no entanto, no espaço, o seu desejo do essencial, do eterno, do absoluto, da compreensão total, como se procurasse um sentido eterno para seus tipos e espaços. Ele lança mão da metáfora para aprofundar o real, reintegrando passado, presente e futuro, o conhecido e o não conhecido, espaços do presente e do futuro, numa totalidade significativa. Totalidade atravessada apenas por grandes segmentações, representadas por personagens simbólicos das forças que partilham o campo político, de um lado, os que representam os possuidores, os proprietários ou detentores do poder, e, de outro, os que representam os deserdados, submissos ou revoltados, mistificados e explorados. Ao lado destas, emerge uma terceira força: a dos revolucionários que tentariam inverter esta ordem. Personagens que oscilam entre o mongolitismo e o dilaceramento, como a própria imagem da sociedade.²⁷²

No primeiro momento de seu trabalho, quando ainda está vinculado a formação discursiva nacional-popular, Glauber fará dois filmes, Barravento e Deus e o Diabo na Terra do Sol. Em Barravento ele discute a questão da alienação presente na cultura popular, o fatalismo do homem pobre, bem como a própria questão da divisão de raças na sociedade baiana. O filme é centrado na oposição entre as figuras de Firmino e de Aruan. Firmino é o elemento que vem de fora, que vem da cidade, elemento que figura a resistência a se incorporar àquele mundo tradicional, mas também à própria sociedade capitalista, já que renega o trabalho e se pauta pela ética da malandragem. Ele é a figura desestabilizadora do equilíbrio daquela sociedade, daquela comunidade subdesenvolvida, alienada e submetida a relações de exploração vis. Enquanto que Aruan representa a possibilidade de continuidade da rotina daquela sociedade, ele é o futuro líder, sendo preparado pelo antigo mestre, que representa o elo de ligação da comunidade com o mundo exterior e reproduz sua subordinação. O

(271) Ver XAVIER, Ismail - Op. Cit., pp. 94 a 102; N/8 - Arte Popular no Cinema do Brasil com Deus e o Diabo, Rio, Diário de Notícias, 25/mar/1964, s/p., São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. DE2, Doc. 4; GERBER, Raquel - Glauber Rocha e o Cinema Brasileiro Hoje, São Paulo, FSP, Folhetim, 22/ago/1982, p. 6.

(272) Ver GERBER, Raquel - Glauber Rocha, pp. 61 e seqs.

filme se estrutura numa tensão crescente entre estas forças e na procura de Firmino por inviabilizar a reprodução económica e simbólica da comunidade, na esperança de que o acirramento das condições de miséria levasse ao desvendamento da exploração e a revolta contra aquele estado de submissão. Firmino, ao sair da comunidade de pescadores e ir para a cidade, consegue adquirir um olhar de fora, desmistificador. Glauber reafirma assim a prevalência do mundo urbano como o lugar da racionalidade, de onde se deve esperar a transformação social, o farol capaz de guiar a transformação da vida de pessoas ainda presas ao ritmo da natureza e a seus mitos religiosos.²⁷³

A deusa Iemanjá é mostrada como uma força tão discricionária e dominadora quanto o empresário que compra toda a produção dos pescadores e é dono de suas redes. Uma comunidade, portanto, duplamente tiranizada pelas forças terrenas e pelas forças sobrenaturais que se encarnariam na própria natureza. O discurso alienado de seus personagens é contraposto às imagens que produzem um segundo discurso o qual torna inverossímil o primeiro. Ao mesmo tempo, a poesia das próprias imagens, a forma como mostra seus personagens também produzem um contradiscurso às intenções ideológicas, a grande metáfora da revolução que organiza todo o filme. A beleza dos rituais de candomblé, filmados com maestria por Glauber, termina por criar em quem assiste uma identificação com aquele mundo mágico e não a identificação com a figura de Firmino que quer desencantá-lo. Até porque Firmino, apesar de provocar o rompimento com a rotina da comunidade, o faz usando meios ilícitos, não se capacitando a liderar a comunidade. O verdadeiro caminho só será descoberto por Aruan, ao final do filme, quando este se dirige para a cidade, para se tornar operário.²⁷⁴

Deus e o Diabo na Terra do Sol já se inicia com as imagens-clichê do sertão: a seca, o gado morto, o vaqueiro, o beato seguido por homens e mulheres que rezam pedindo chuva, que pedem o milagre para o Senhor da Boa Vida. A vida camponesa é representada pelo alheamento de Rosa e pelo delírio de Manuel. É uma vida parca, miserável, triste, vida de pessoas presas a relações de produção primitivas e a uma exploração violenta e discricionária. Este mundo estático é, de repente, movimentado pela revolta de Manuel, ao romper a subserviência ao coronel, após ter sido explorado até às últimas consequências e a dominação se materializado numa bofetada. Ao esfaquear o coronel, Manuel parece readquirir parte de sua humanidade. O derramamento de sangue traz a história para aquelas vidas que se viam precipitadas num movimento que pareciam não desear. A perda de seu território, a quebra da rotina levam Manuel a procurar outro sentido para vida, outro caminho entre os seguidores do beato Sebastião, que se revela uma força também opressiva, dominadora e alienante. O mundo mítico, o espaço sagrado construído pelo beato, embora incomodem os poderosos, não são a solução para a vida de Manuel, como desde o início Rosa já suspeitara.²⁷⁵

Glauber, invertendo o enunciado de Antônio Conselheiro: "o

(273) Ver BERNARDET, Jean-Claude - Brasil em Tempo de Cinema, pp. 58 a 67; VELOSO, Caetano - Um Filme de Montagem (sem referências), São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. BA3, Doc. 30. Ver o filme: Barravento (Glauber Rocha), 1962.

(274) Ver o filme: Barravento (Glauber Rocha), 1962.

(275) Ver o filme: Deus e Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha), 1964.

sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão", o transforma na metáfora central do filme, a teleologia da revolução, da transformação da humanidade. Ele procura extrair do mito popular aquilo que seria a sua essência transformadora, a sua mensagem para o presente. Embora reproduza uma visibilidade e uma dizibilidade tradicionais dos movimentos messiânicos, dele extrai significados novos. Sebastião serve não só para denunciar a insanidade do passado, mas a própria continuação desta no presente, porque ainda vivíamos no sertão e época dos mitos, dos santos e do sagrado. Mas a exploração que faz da beleza dos estandartes, das bandeiras, do próprio cenário de Monte Santo mostra, mais uma vez, o dilaceramento de um intelectual que admira os rituais da cultura popular, mas abomina a sua lógica, visto que é fascinado por suas imagens, por sua forma, embora queira renegar seu conteúdo; como esta separação não é possível, ao explorar e atualizar estas formas, ele termina por produzir uma ambigüidade a nível de sua mensagem ideológica.²⁷⁶

O surgimento de Antônio das Mortes, personagem inspirado nos vingadores do western é a terceira força que vem desestabilizar este mundo cindido entre o bem e o mal, entre Deus e o Diabo, entre o beato e o cangaceiro. É a força revolucionária, humanizadora; é um homem dilacerado entre estas polaridades, que traz na dúvida a possibilidade de superação daquele mundo de certezas e verdades fechadas. Seu aparecimento é que detona mais um salto na trama, que havia sido levada até a exasperação do espectador, na ênfase e alienação e subserviência de Manuel, ao carregar uma pedra na cabeça, de joelhos, subindo uma escadaria sem fim, imagem simbólica da opressão do santo e de sua crença messiânica. Ha novo derramamento de sangue, realizado por Rosa, única pessoa a manter a racionalidade e, com isto, ela rompe com esta situação de servilismo a uma figura carismática. Deus parece não ser a saída. Matar seus santos era uma forma de libertação do povo. Como a antítese de Deus, o Diabo, figurado pelo cangaceiro, parece, para Manuel, ser o caminho a seguir. Só que Manuel se depara com o cangaço em seus extertores, em que Corisco, em verdadeiro transe, se diz representante da ira divina, mas que em suas atitudes se revela humano, com medos, indecisões. Sua violência parece, cada vez mais, ser sem sentido, gratuita; violência não humanizadora, mesquinha. O cangaceiro, ao mesmo tempo, que é tomado como símbolo do uso da violência contra as injustiças cometidas pelos poderosos, é desmistificado como um homem cuja violência não é fundadora de um novo mundo, mas é fruto de um mundo agonizante.²⁷⁷

A dialética, entre forças do bem e do mal, do céu e do inferno, se resolve pelo assassinato de ambos, pelo aparecimento de Antônio das Mortes, que mata para libertar o povo do sertão de seus mitos. Mas este parece figurar a própria má consciência dos setores médios da sociedade que, mesmo tendo conhecimento das causas da dominação e da exploração, continuava a servir aos poderosos. A corrida de Manuel para o mar conclui a metáfora que atravessa todo o filme. Ele encontra a saída para a superação daquele espaço fechado, estático, fora do tempo, girando em sua insanidade: a mensagem transformadora que vem do mar. A ambigüidade deste mundo, entre bem e mal, violência e poesia, torna-o impossível de racionalização e o

(276) Ver o filme: Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha), 1964.

(277) *Idem*, *Ibidem*.

autor o vê como um mundo sem saídas. O esquematismo de seu projeto político não consegue dar conta da complexidade deste mundo, gerando uma duplicidade de mensagens em seu filme. Seus personagens são nele tipos fechados, entre heróis e anti-heróis, figuras-símbolo de mensagens previamente elaboradas, razão porque neles um certo tom voluntarista.²⁷⁸

Glauber diz, em entrevista, que o cinema teria nascido para ele a partir da consciência dos problemas primários da fome e da escravidão regionais. Mostra-las, através do cinema, era seu ponto de partida. Sua obra já nasce assim presa à mesma estratégia prevalecente nos discursos regionalistas nordestinos, a de mostrar sua miséria e sua escravidão, embora com objetivos diversos. Glauber subordina o regional ao movimento mais global de transformação revolucionária da sociedade, tornando o Nordeste um espaço exemplar para falar da realidade de todo o Terceiro Mundo. Nele, Glauber valoriza, no entanto, de forma contraditória aqueles elementos culturais populares, resistentes à internacionalização, como o espaço que se opunha à lógica da modernidade vista como burguesa. Um mundo mágico, de uma realidade intensa, em que tudo é essencial, em que o tempo não se perde, em que os homens vivem sempre o último instante antes da morte. Um mundo desesperado, de realidade que violenta a todos, onde a mudança se opera no plano do delírio. Ele busca recontar a história do Nordeste, através dos olhos e bocas populares, revertendo a história oficial, mas também desmistificando a própria forma de ver e contar dos homens pobres.²⁷⁹

Embora a memória regional se revele e se questione, ela encontra, na filmografia de Glauber, um canal para se reelaborar, segundo diferentes pontos de vista. Como a narração do cantador, os comentários musicais, o discurso explícito do autor, o trabalho de câmera, a montagem e a encenação nem sempre estão em sintonia. Seus filmes abrem brechas para que a visibilidade e a dizibilidade cristalizada da região se reponha, se afirme como um foco narrativo, como uma perspectiva. Seus filmes oscilam entre o afastamento do universo de imagens e enunciados que construíram a idéia de Nordeste e a identificação completa com eles. O Nordeste, visto pelo direito ou pelo avesso, se toca, se unifica, em um mundo sem horizontes: um mundo dos mortos-vivos, dos destinos condenados. Um espaço em estado de ruína, de desagregação; um espaço condenado à morte, à fome e à miséria. Ele não consegue romper com a imagem do regional, com suas fronteiras, porque termina por atualizar os mitos, os temas, os enunciados e as imagens que construíram a região, subordinando-a a uma outra estratégia política, a de servir como espaço-denúncia, espaço-vítima da sociedade capitalista e da dominação e alienação burguesas, mas também a de ser espaço de onde se esperava o futuro, o território da revolta que já havia entusiasmado Jorge Amado, que já havia sido sonhado por Graciliano Ramos, por João Cabral de Melo

(278) Ver LEITE, Maurício Jonas - Violência e Coragem na Terra do Sol, Rio, Tribuna da Imprensa, 24/mar/1964, s/p., São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. DE2, Doc. 3; N/a - Nova Face da Mística Nordestina, Recife, Diário de Pernambuco, 6/set/1964, p. 15, c. 5; CHAMIE, Mário - As Metáforas da Transigência, São Paulo, OESP, 8/jul/1967 (Suplemento Literário), p. 4; ROCHA, Glauber - Revolução do Cinema Novo; SENNA, Orlando e ROCHA, Glauber - Roteiros do Terceiro Mundo, pp. 261 e segs. Ver o filme: Deus e o Diabo na Terra do Sol.

(279) Ver XAVIER, Ismail - Op. Cit., pp. 140 e segs; BERNARDET, Jean-Claude - Brasil em Tempo de Cinema, pp. 25 a 29; ROCHA, Glauber - A Ira de Corisco (Roteiro inicial do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol); SILVA, Carlos Alberto - Meu Sol, Meu Diabo, Vosso Senhor, Nosso Nordeste, Salvador, Debate, Ano II, out/1964, p. 16.

Neto. O Nordeste, ao discurso dos intelectuais de esquerda, termina por estar preso à mesma trama imagética e enunciativa da visão conservadora, saudosa e romântica que o constituiu; termina por atualizar imagens e enunciados há muito tempo usados pelas oligarquias locais no seu discurso de seca, para conseguir a piedade nacional. A máquina imagética e discursiva que é o Nordeste, termina por tornar este discurso de esquerda, mais um a tomar este espaço como o lugar da construção da autenticidade cultural da nação; o lugar da preservação das tradições; o lugar da luta contra a constituição de um espaço burguês no país; o lugar da luta contra a modernidade.

CAPÍTULO IV

CARTOGRAFIAS DA ALEGRIA

1) DESEMENTANDO O NACIONAL-POPULAR

A) O Esgarçar da Nacionalidade

Desde a Segunda Guerra Mundial, que se anuncia, de forma mais nítida, a crescente crise do dispositivo das nacionalidades. Ela trará a chamada Guerra Fria, que opõe agora não mais as nações, mas blocos político-ideológicos e econômicos diferenciados. A formação dos blocos militares, como a OTAN, reunindo as principais potências capitalistas, e o Pacto de Varsóvia, reunindo o bloco socialista, que emergira da Guerra, deslocarão a política internacional do jogo entre nações, para o jogo entre sistemas e alianças militares. O próprio surgimento da Organização das Nações Unidas mostra a necessidade da existência de um órgão de arbitramento das questões internacionais, adaptado a esta nova realidade de completa internacionalização, não apenas da economia, como também dos fluxos culturais e mais, principalmente, das questões políticas. Os acontecimentos políticos, em qualquer lugar do globo, passam a ser agora imediatamente de interesse internacional.

Os agora chamados países do Terceiro Mundo, como o Brasil, passam obrigatoriamente a gravitar em torno de um destes dois blocos econômicos e político-militares. A internacionalização da economia destes países, cada vez mais submetidos às determinações do capital monopolista, contribui para a progressiva crise das posturas nacionalistas na política, que tendem a se ver sem apoio entre os setores dominantes destas sociedades e altamente comprometidos com os interesses dos monopólios. Emergem com mais força questões como a da dependência externa, da soberania política, colocando a questão nacional em outro patamar, à medida que esta tende a adquirir uma coloração ideológica mais voltada para a esquerda, tornando-se, paulatinamente, associada à idéia de revolução e de implantação do socialismo, em detrimento do imperialismo, que caracterizava a economia capitalista. A questão nacional desloca-se de seu lugar inicial, deixa de ser entendida como a formação de um espaço burguês, de um espaço onde se generalizariam os valores e relações burguesas, para ser tomada agora como a supressão deste espaço burguês, caminho que vinha sendo trilhado por várias nações que surgiam após a Guerra, nascidas da independência das ex-colônias européias.

A década de sessenta inicia-se com a questão nacional no Brasil, ganhando uma conotação mais esquerdizante, à medida que o

nacional-populismo tinha que encarar, não apenas a questão da localização do país diante da nova correlação de forças internacionais, mas, principalmente, diante de um processo nítido de internacionalização de nossa economia, acentuado, no período desenvolvimentista juscelinista, que levava a uma alteração na própria composição dos grupos sociais, dispostos a apoiar esta política. A questão nacional é reposta com maior ênfase, mas denotando de modo crescente os seus limites, a sua impossibilidade dentro da ordem capitalista. A internacionalização da economia, da cultura e da política, embora tornassem o nacionalismo e as nações, paulatinamente, um anacronismo, estes terão, justamente nos setores ditos progressistas e revolucionários, os seus maiores defensores. Questões, como a da origem da nação, das relações desta com o mercado internacional, com a política internacional e com a cultura de massas, passam a ser lidas constantemente, a partir das polarizações ideológicas que atravessavam o mundo. A arte será chamada a se engajar ao lado dos defensores da nação, contra as forças dissolventes do mercado e da cultura de massas, que ameaçavam destruir a pureza nacional. A questão nacional no Brasil, como já ocorrera antes na Europa, se acirra no momento em que a nação está morta, não existe mais.

A luta, entre setores nacionalistas e setores atrelados aos interesses internacionais, se liga diretamente à própria confrontação entre os dois sistemas e os blocos econômicos e ideológicos. A vitória de uma revolução em Cuba, que adere ao bloco socialista, coloca a América Latina como um importante espaço de confrontação destas forças e torna países como o Brasil de fundamental importância estratégica. A política reformista e dúbia de alguns governos populistas os colocam em permanente estado de suspeição, em relação a que lado desta batalha defendiam. Estes governos enfrentarão a oposição crescente dos grupos econômicos burgueses, ligados ao capital estrangeiro e mesmo dos grupos tradicionais temerosos de verem solapados os seus privilégios, o que nem a maior racionalização da economia e a industrialização conseguira fazer de forma definitiva. Estes setores tradicionais conseguiram deter o processo de solapamento de seus privilégios, imprimindo ao processo de transformação capitalista de nossa sociedade, um ritmo mais lento e, que, em alguns casos, até reforçou as hierarquias existentes. Este processo de desenvolvimento capitalista excluía setores inteiros de nossa sociedade, como a massa de trabalhadores do campo, que ao emergirem, com maior força, na cena política, desde o final dos anos cinquenta, coloca o próprio pacto de forças que sustentava a política populista em crise, obrigando a uma rearrumação de forma a incluí-los no mundo da política de forma subordinada e controlada, como se fizera anteriormente com o operariado.

O reformismo populista começa a mostrar a sua debilidade, à medida que não consegue mais dar respostas às várias demandas que partem da sociedade, sem acirrar o nível de conflito entre os diferentes grupos sociais. O mito da nação já não empolga boa parte dos grupos dirigentes que, preocupados com os desdobramentos de uma política populista, que se via cada vez mais próxima dos setores de esquerda da sociedade, notadamente, dos setores médios radicalizados, dos setores que cresciam de importância, à medida que a própria sociedade urbano-industrial se ampliava, bem como do sindicalismo trabalhista, gestado desde os anos trinta, apoiará as conspirações golpistas que, desde a década de cinquenta, se espalha-

va no seio das Forças Armadas, acirradas com o fantasma da revolução, que os próprios discursos das esquerdas fazia acreditar estar muito próxima e ser quase inevitável, ao que a conjuntura da Guerra Fria ajudava a dar credibilidade. A própria influência americana na formação dos quadros dirigentes, principalmente do Exército, no pós-Guerra, preparou o ambiente, para que o golpe militar de 1964 fosse gestado, como um meio de defesa da nação contra a ameaça dissolvente do comunismo internacional. Ou seja, o discurso nacionalista é mais uma vez manipulado para legitimar um movimento que veio exatamente consagrar o processo de internacionalização de nossa economia e de nossa política, agora atrelada claramente à hegemonia americana.¹

O golpe de 1964 é o marco do início do processo de desmantelamento do dispositivo nacionalista, armado desde a década de vinte, em nosso país, que, embora tivesse sofrido inúmeros rearranjos, se manteve, enquanto não colocou em perigo a dominação, enquanto conseguiu reproduzir as relações de poder imperantes em nossa sociedade. A radicalização do início dos anos sessenta, a captura do discurso nacionalista por amplos setores da esquerda e sua vinculação ao tema da revolução, provocam a mudança de estratégia de amplos setores dos grupos dirigentes nacionais, que passam a denunciar os limites do projeto nacionalista; além de que, as práticas econômicas destes setores já não se coadunavam com um discurso nacionalizante. Com a repressão que se abate sobre as organizações populares, após o golpe, o nacionalismo tornar-se-á a bandeira de setores médios, que reagem ao golpe, ao mesmo tempo que têm de rever o equívoco de suas posições no período anterior.²

A esquerda que operava com suas segmentações binárias, com suas oposições maniqueístas, com seus tipos fixos, com suas identidades fechadas, com seus dogmas, vê-se jogada num doloroso processo de desterritorialização, de crise de identidade, de busca de explicações para o que ocorrera e para o que estava ocorrendo. Os intelectuais de esquerda, a maioria de classe média, que viveram a ilusão da proximidade do poder, no período anterior, tendem agora a assumir a identidade de marginalizados, de oprimidos, reforçando a própria identificação com os setores populares, agora silenciados, adotando em muitos casos, uma atitude supletiva em relação a eles. Outros setores, no entanto, procurarão problematizar a esperança populista, revendo a atitude de negação do presente e de viver a partir da esperança no amanhã. Problematizarão os próprios mitos da nação e do povo, que foram nucleares no dispositivo das nacionalidades e na formação discursiva nacional-popular. O povo, como sujeito histórico, será desmascarado como um equívoco, o peso do fantasma de Vargas e de seu trabalhismo começa a ser exorcizado, numa verdadeira rebelião edipiana contra a presença castradora do pai.³

A mudança, a nível do Estado, e este visto, até então, como

(1) Para uma crítica à visão da esquerda no período ver: VELOSO, Caetano - Alegria, Alegria, Rio de Janeiro, Editora Pedra & Ronca, s/d.

(2) Ver SCHWARZ, Roberto - O Pai de Família e Outros Estudos, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, pp. 61 e seqs.

(3) Ver CHAMIE, Mário - A Linguagem Virtual, São Paulo, Edições Quirón/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, pp. 87 e seqs; VASCONCELLOS, Gilberto - Música Popular: de olho na fresta, Rio de Janeiro, Graal, 1971, pp. 64 e seqs; BERNARDET, Jean-Claude - Brasil em Tempo de Cinema, 2 ed, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, p. 85; DECCA, Edgar Salvatori de - 1930: O Silêncio dos Vencidos, São Paulo, Brasiliense, 1981, pp. 81 e seqs. □

o único local do poder que devia ser conquistado, coloca para os intelectuais a tarefa de repensar a sua própria identidade e o seu papel social, que tinha sido, até agora, gestado num verdadeiro mimetismo com as políticas culturais e o saber emanados do Estado populista. O próprio engajamento da arte e sua subordinação a projetos políticos começam a ser revistos, como um indício da ingenuidade destes setores intelectuais e do mundo povoado de mitos, pelos quais tinham pautado sua participação até então. Os intelectuais como que perdem a inocência e tomam consciência do próprio fosso que os separava, não só das classes dominantes, mas, principalmente, do povo; também tomam consciência da própria precariedade das fronteiras nacionais e do nacionalismo, diante dos grandes processos globais, que vinham transformando o mundo. A questão da relação com o internacional, com o mercado de massa, com uma cultura internacionalizada pelos meios de comunicação, cada vez mais modernos, se coloca como problema para a reflexão de uma esquerda e de uma intelectualidade traumatizada pela crise geral de seus paradigmas, de suas interpretações, de suas elaborações imagético-discursivas, em torno destes temas e dos temas centrais da nação, do povo e da revolução. Todos os territórios e espaços que pareciam ter sido conquistados por estas forças, pareciam ruir.⁴

A realidade brasileira, que parecia tão bem e facilmente explicada, no período anterior a 64, surge como outra realidade, que não cabe mais facilmente nos esquemas destes intelectuais. Com a ruína destas grades de interpretação, destes projetos, com a crise desta formação discursiva, a realidade, a verdade construída anteriormente parecem se desfazer. Parece que o mundo gira, rodopia, entra em transe. A riqueza de processos e acontecimentos e a aceleração do processo de transformação parecem trazer o caos. O Brasil e seu povo se tornam complexos, o que parecia explicado torna-se novamente objeto de luta pela instauração de uma nova verdade. Busca-se novamente a identidade do país, de seu povo, como forma inclusive de encontrar a própria identidade. A questão da cultura, seu caráter nacional e popular são repostos como problemas que podem ser respondidos, ainda, a partir dos mesmos pressupostos do período anterior, por setores que não conseguem descolar de sua antiga máscara e simular novos territórios. Eles insistem na percepção da mudança, como uma superficialidade, como uma aparência e como a manutenção da mesma essência das questões anteriores. Já o movimento tropicalista tentará dar novas repostas a estas questões, procurando, a partir da sensação da mudança e da descontinuidade, construir uma nova forma de cartografar a realidade, o país e seus componentes culturais.⁵

O processo de industrialização e modernização passa a questionar a própria dizibilidade e visibilidade do país, pautada até então, na ênfase dada ao artesanal, ao tradicional, ao folclórico, levando à revisão dos pressupostos que embasavam a relação entre arte e consumo, arte e mercado, não só a nível nacional, como internacional. A chamada contracultura, fenômeno que tomava conta dos

(4) N/a - Di Cavalcanti: a Avenida Atlântica precisa ser filada, Rio de Janeiro, Pasquia, ago/1969, p. 2; LEMOS, Tete de - A Guinada de José Celso (Entrevista), Rio de Janeiro, Revista Civilização Brasileira, jul/1968, p. 7; N/a - As Marcas da Inocência Perdida, Rio de Janeiro, Visão, 1/mar/1968, pp. 38 e segs; DECCA, Edgar Salvatori de - Op. Cit., pp. 44 e segs.

(5) Ver N/a - Da ilusão do poder a uma nova esperança, Rio de Janeiro, Visão, 11/mar/1974, pp. 35 e segs; N/a - Guarnieri fora do plano, São Paulo, FSP, 2/jun/1979, p. 7, c. 1.

Estados Unidos e da Europa, anunciava a segunda geração da era burocrática, após a geração das disciplinas impositivas, que é a da personalização, da escolha e da liberdade combinatória. É a era da multiplicação e descentramento dos modelos, dos sentidos, dos significados, da diversificação das séries, da produção de diferenças opcionais. Ela anuncia a transição para uma nova lógica do poder, do arranjo das forças, que se vê bloqueada no país, pela ascensão de um regime ditatorial, que, ao mesmo tempo que quer introduzir o país definitivamente na economia internacional e na cultura de massas, pretende ainda manter uma dominação capaz de uma previsão sem falhas, de uma coerção imperativa, impessoal e total, bloqueando as amplas margens de criação dos indivíduos, quando liberados de suas fronteiras e identidades fixas e imutáveis. O Brasil caminha novamente para um impasse, ao assumir processos de mudanças globais, e, ao mesmo tempo, bloquear a sua radicalidade, no que tange a uma alteração profunda nas relações de poder que elas implicavam. A chegada da contracultura no país se chocará, portanto, com este Estado, que busca ser moderno em algumas áreas, mas, profundamente, reacionário em outras. Enquanto esta contracultura ou cultura jovem exalta o não-conformismo, exalta valores de expressão individual, de descontração, de humor e de espontaneidade; o novo regime, bem como as forças que o apoiavam, sonham com o conformismo, com a massificação e com a serialização dos comportamentos no seu pior aspecto e buscam o totalitarismo. Enquanto o regime se prende às convenções, a pactuar com o que havia de mais regressivo em nossa sociedade, a contracultura impulsionará a emergência de movimentos como o tropicalismo, baseados na agressividade das formas, na produção cultural centrada no jogo, na ironia, na emoção, no choque, na liberdade de maneiras.⁶

A interpenetração entre a política e a estética, uma marca já do período anterior, tende a se acentuar com o Golpe, numa reação a este, feita, no entanto, inicialmente, ainda com os mesmos paradigmas anteriores. O desenvolvimento de uma indústria cultural, vista como algo estranho ao país, como indício de desnacionalização, de submissão ao imperialismo internacional, é uma das questões a ser re debatida e revista, já que, inegavelmente, ela se torna muito popular e consegue influenciar e formar a sensibilidade de enormes camadas da população, notadamente a população urbana, que crescia em ritmo bastante acelerado. A rejeição "in totum" do elemento cultural internacional, seu desconhecimento, se torna impossível, já que este começava a deslocar e colocar, em outro patamar, a própria questão do popular. A criação e distribuição de produtos culturais tendiam a reproduzir o próprio modelo econômico de desenvolvimento capitalista, internacionalizado, concentrado em algumas áreas do país e dirigido para camadas específicas da população. A cultura se segmentava cada vez mais, deixando mais distante o projeto de construção de uma cultura nacional, que prescindisse dos meios de comunicação mais modernos e das técnicas de massificação vindas do exterior. O próprio Estado pós-64 retoma este projeto de construção de uma cultura nacional, no sentido, no entanto, da generalização de valores, costumes, hábitos, modos de pensar, para amplas camadas da po-

(6) Sobre a contracultura ver: LIPOVETSKY, Gilles - O Império do Efêmero, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp. 265 e segs; HOLANDA, Heloisa Buarque de e GONÇALVES, Marcos A. - Cultura e Participação nos Anos 60, 8 ed., São Paulo, Brasiliense, 1982 (Tudo é História nº 41).

pulação e, independente de região, usando para isso, não apenas elementos e técnicas importadas de massificação, mas, lançando mão de meios de comunicação modernos, como a televisão e a criação de poucas e grandes redes nacionais, formadoras de opinião.

A contradição deste projeto de produção de uma cultura nacional moderna, a partir do Estado, é que este só consegue contar, para sua formulação, com os intelectuais tradicionais, não comprometidos com a esquerda. Esses intelectuais têm, em sua maioria, uma visão regionalista de cultura e vêm com muita desconfiança, as generalizações culturais, notadamente aquelas ditadas por modelos estrangeiros. Chamados a comporem o Conselho Federal de Cultura, intelectuais como Gilberto Freyre, Miguel Reale Jr., Manoel Diegues Jr., Ariano Suassuna, retomam a formulação da identidade brasileira como fruto da diversidade cultural e regional, que devia ser respeitada, bem como põem em questão a própria internacionalização do país. Eles encaram a cultura ainda, a partir da qualidade e não da quantidade, que a nova realidade do mercado de massas trazia à tona. Será, a partir do Ministério da Educação, que o Estado procurará implementar uma política de cultura, que contemple a questão da produção e do consumo, e, ao mesmo tempo, se contemporize com as demandas tradicionalistas. Procura criar uma identidade para o próprio golpe como um movimento que visava, ao mesmo tempo, impedir a descontinuidade com a tradição nacional e com sua memória, ligando passado e presente como momentos indissolúveis e contínuos e procura modernizar o país, colocando-o em dia com a história do mundo ocidental. Procura fazer as transformações seguindo nossa tradição cristã, de não violência, de povo pacífico e amante da ordem.

A questão do regional se vê, pois, colocada em cheque, diante da própria crise do dispositivo das nacionalidades a que estava intrinsecamente ligada. A generalização crescente das relações econômicas capitalistas, a política de integração regional encabeçada pelo Estado e a generalização dos fluxos culturais pelo país, tornarão muito mais complexa a questão das regiões e dos regionalismos, até então colocados e gestados. A forte centralização econômica e política que o regime propiciará, acentuando as próprias características de nosso processo de desenvolvimento econômico, esvaziará as regiões de maior significado político e complexificará ainda mais as diferenças internas a cada espaço. O processo de industrialização e modernização a que foi submetido o Nordeste é um exemplo disto. Ao mesmo tempo que esta região era integrada a todo mercado nacional, seja econômico, seja cultural, e era esvaziada politicamente, tinha internamente aguçada as suas contradições, a sua diferenciação. A política e a retórica de supressão das desigualdades regionais só as aprofundou, incluindo inclusive a própria discrepância interna a cada área, que explode com os dualismos que fundamentara, até então, a construção da identidade nacional e regional.

A própria identidade do Nordeste, inventada, na década de vinte, se esgarça como a da nação. Ela é incapaz de satisfazer a uma realidade totalmente diversa daquela. O Nordeste da miséria, rural, artesanal, folclórico se vê confrontado com outro Nordeste, cada vez mais urbanizado, metropolitano, industrial, participe da indústria cultural, servido pelos mais modernos meios de comunicação e transporte, dominado por grupos sociais extremamente ricos e com a presença de uma classe média e um operariado em expansão.

B) A Ruptura com o Nacional-Popular

A reorganização das forças que compunham a sociedade brasileira, com a crise do dispositivo nacionalista, as profundas mudanças ocorridas na sociabilidade e na sensibilidade social, desde a década de quarenta, fazem emergir fissuras na teia das regras de enunciação, na economia discursiva, que sustentava a formação discursiva nacional-popular. Embora sua crise definitiva só se instaure na década de sessenta, após o Golpe Militar, ela já começara a ser contestada desde o momento que a geração de 1945 questionara alguns de seus pressupostos, ao fazerem uma retomada crítica do modernismo da década de vinte, em oposição ao caminho seguido por este movimento no pós-trinta.

Se foi possível o surgimento, no final da década de sessenta, de um movimento como o tropicalismo, isto se deve à progressiva crise da linguagem nacional-popular para dar conta da realidade do país e de suas regiões, que mudara aceleradamente, nas duas décadas anteriores. Se a visão realista, nacionalista e populista, que se apoiava na idéia da existência de uma cultura nacional, de uma identidade e de uma soberania nacional a serem defendidas, só mostrou todas as suas contradições e fissuras nesta década, movimentos como o concretismo, que retomara a obra modernista de Oswald de Andrade, já questionava muitos de seus pressupostos, desde a década de cinquenta.

Este movimento já ensaia a instauração de uma nova dizibilidade, de um novo olhar sobre o país. Um olhar mais sintonizado, não só com a transformação de nossa sociedade em uma sociedade regida cada vez mais pelos padrões urbanos e industriais, onde as pessoas têm seus sentidos educados pelo mundo urbano. Um olhar que tenta sintonizar o país com as grandes mudanças que estavam ocorrendo no campo cultural internacional. Neste momento surge uma nova fala que se esboça sobre nossa cultura; um novo olhar sobre nossos espaços. Uma nova forma de sentir, que desse conta da incerteza, da provisoriidade, da instantaneidade do mundo urbano, muito influenciado pelos meios de comunicação de massa. Uma sensibilidade que colocasse o país em dia com o incremento da velocidade, com o fim da linha de divisões rígidas, um mundo de interações múltiplas. Sensibilidade que já se anunciava e que requeria uma nova forma de ver e dizer. A própria internacionalização da cultura, que se anunciava com a cultura de massa, impunha que fosse retomada pelo país a busca da modernidade cultural, iniciada pelos modernistas e que, graças a conciliação com o tradicionalismo, na década de trinta, perdera sua radicalidade. O concretismo será o primeiro movimento a retomar a linha de modernização de nosso panorama cultural, de nossa forma de ver e dizer, bloqueadas pelas regras de enunciação dominantes no nacional-popular.⁷

Os concretistas paulistas retomam a antropofagia oswaldiana como a forma de expressão mais adaptada ao nosso dilema cultural: o dilema de sermos uma cultura colonizada, que devia procurar seu próprio caminho, sem abdicar de estar em dia com as mudanças que se

(7) Ver FAVARETTO, Celso - Tropicália: Alegoria, Alegria, São Paulo, Kairós, 1979, pp. 17 e segs; Depoimento em vídeo de Gilberto Gil, São Paulo, Museu da Imagem e do Som (MIS), abr/1990; Depoimento em vídeo de Celso Favaretto sobre o Tropicalismo, São Paulo, Museu da Imagem e do Som (MIS), mai/1990.

operavam no campo da cultura, a nível internacional. Eles a retomarão como a melhor forma de atender à necessidade de monumentalizar as nossas inconsistências culturais, a cultura viva, dentro da cultura colonizada, bricolando referências culturais, quebrando as verdades monolíticas acerca da nação, da cultura, da arte e da política. Para os concretistas, instaurar a modernidade no país, significava a descoberta de nossa diferença, não na negação do outro, mas no seu processo de inclusão. Incluir, diferencialmente, o elemento cultural estrangeiro, degluti-lo como nosso, submetê-lo à lógica de nosso processo cultural. Era deixar de procurar a origem da nacionalidade ou de sua modernidade cultural, porque esta requer o trabalho com o presente, tratando a tradição não como elemento diretor do processo cultural e sagrado, mas apenas como mais uma matéria de expressão a ser utilizada, como mais um ingrediente a ser colocado no grande caldeirão de nossa cultura.⁸

Para os concretistas, a modernidade podia ser pensada sem a brasilidade, ou seja, sem o nacionalismo. Esta vinculação entre modernidade e brasilidade, gestada pelos modernistas, será um dos primeiros pressupostos do nacional-popular a ser questionado pelos concretistas. A retomada de Oswald se deve ao registro diferenciado com que ele leu esta questão, colocando a modernidade como preva-lente sobre a brasilidade. Ao invés de assumir o nosso subdesenvolvimento e a pobreza, tanto Oswald como os concretistas, já não querem reconhecer este lugar para o país e sua cultura. Eles querem fazer do desenvolvido, do internacional, do rico, um elemento a ser deglutido, sem fronteiras, a ser pensado como também possível para nós. Era preciso transmutar este elemento, resignifica-lo, inventa-lo, a partir de dados culturais, independente de sua procedência. Era preciso submetê-lo a uma nova configuração cultural e, ao mudá-lo, mudar também. Era mister não imitar, não querer ser igual, mas, querer produzir igual, produzir o diferente. Era mister superar o nosso complexo de inferioridade, o sentimento de culpa da intelectualidade de esquerda que parecia se envergonhar de ser diferente, de ser inteligente num país pobre. Era mister não fazer também uma simples apologia do desenvolvimento, como ocorrera com o discurso isebiano, por exemplo, mas qualificar este desenvolvimento e explorar as suas contradições e descaminhos.⁹

O concretismo será um movimento que já questiona a cisão feita, entre forma e conteúdo, pela produção nacional-popular. Neste movimento, a crítica da linguagem constitui em si um projeto político. O ataque às maneiras de dizer, se identifica ao ataque às maneiras de ver, de ser e de conhecer de uma época, já que é pela linguagem, que os homens externalizam sua visão de mundo: justificando, explicitando, simbolizando suas relações com a natureza e com a sociedade. Investir, pois, contra o falar de um tempo é investir contra o ser deste tempo. Os concretistas retomarão o caminho da crítica da linguagem, buscando uma síntese entre significante e significado; buscando uma comunicação verbo-voco-visual, que é a radicalização da poesia plástica, imagética, colorida do modernismo, notadamente, a poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade. O concretismo chamará atenção para a dimensão plástico-acústica da poesia e o rom-

(8) Ver Depoimento em vídeo de Celso Favaretto sobre o Tropicalismo, São Paulo, M16, mai/1990.

(9) Ver N/a - Glauber Rocha, Rio de Janeiro, Pasquim, 30/set a 6/out de 1970, p. 3; TASSINARI, Alberto - Nós e o Pó, São Paulo, FSP, 11/dez/1985 (Caderno B), pp. 5 e segs.

pimento com o império da frase, fazendo jogos fonemáticos, que proliferam os sentidos dos sons e os duplicam, pela localização imagética no papel. Ao contrário dos modernistas, os concretistas não separam sua produção poética-ficcional de sua produção analítico-reflexiva como local para produção e análise das metamorfoses da linguagem e das mudanças históricas.¹⁰

Esta preocupação com a forma, com a linguagem, isolará o movimento concretista dentro da formação discursiva nacional-popular, como um movimento formalista, elitista, alienado e reacionário. Destaque-se sua preocupação com a racionalização do processo de produção artística, combatendo o "irracionalismo" da vanguarda modernista, dotando a produção poética de um método rigoroso, substituindo a inspiração e o espontaneísmo pela razão e pela construção, procedimentos que, na década de quarenta, já estavam presentes na poesia de João Cabral de Melo Neto e na prosa de Guimarães Rosa, dois precursores não só deste movimento, como da nova forma de ver e de dizer o país, após a ruína do nacional-popular. A cisão no movimento que deu origem, no Rio de Janeiro, ao movimento neo-concretista, se deveu à subordinação que estes fizeram das conquistas formais concretistas às preocupações estéticas e políticas do nacionalismo e do populismo. Estes movimentos se separam, à medida que os neo-concretistas terminam por reafirmar a prevalência da mensagem sobre o trabalho com a forma, por reafirmar a validade de uma linguagem nacional para a arte, para a poesia e por assumir a mitificação do popular, como o repositório das formas de expressão genuinamente nacionais. Os neo-concretistas contribuem para isolar, ainda mais, um movimento que navegava contra a maré, nesta formação discursiva.¹¹

Enquanto, para os neo-concretistas, a forma era tomada, ainda, como meio de expressão de uma mensagem, de um referente, de uma realidade externa a ela; para os concretistas, a forma era a expressão em si mesma e a sua perfeição e seu significado são encontrados, ao mesmo tempo, que se encontra ela mesma. Para eles, o código, ou seja, a linguagem, devia ser renovada para se fazer dela uma estrutura perceptiva das comunicações de massa, privilegiando o universo do trabalho, da técnica e das tensões imagético-discursivas que operavam no âmago da história. A linguagem, em sua própria textura, devia ser capaz de instaurar uma nova forma de criação, transmissão e recepção do texto, verbivocovisualmente, o que exigia a formação de um novo leitor e espectador, participe direto da própria construção da mensagem e não um receptor passivo e doutrinado, como queria o nacional-popular. A ênfase do concretismo se dá na própria dimensão espacial do verso, uma síntese espacial, explorando as camadas materiais do significante, dando materialidade à poesia, em seus sons, linhas, cores, palavras e disposição gráfica.¹²

Os concretistas tomam a arte como técnica, como produção,

(10) Ver SCHNAIDERMAN, Boris - Modernismo: Literatura e Ideologia, Rio de Janeiro, Movimento nº 9, 1/set/1975, p. 3; D'ELIA, Antônio - De Poesia (quase concreta) e de Ficção (quase tradicionalista), São Paulo, Revista Anhembi, Ano X, nº 117, vol. XI, out/1960, p. 366; CAMPOS, Haroldo de - Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação, São Paulo, FSP, Folhetim, 7/out/1984, p. 4.

(11) Ver RAMOS, Péricles Eugênio da Silva - O Neo-Modernismo, São Paulo, OESP, 20/jan/1948, p. 6, c. 7; MAYRINK, Geraldo - Cultura Brasileira, um Silêncio Cheio de Promessas, Rio de Janeiro, Diário de Notícias, 15/out/1961, p. 10.

(12) Ver GULLAR, Ferreira - Etapas da Arte Contemporânea, São Paulo, Nobel, 1985; BOSI, Alfredo - História Concisa da Literatura Brasileira, 3 ed., São Paulo, Cultrix, 1990, pp. 528 e seqs.

como fábrica de significações, como invenção e não como representação passiva do subliunar, retirando todo objeto de seu lugar tradicional, tomando-o como matéria de expressão para a montagem de novos textos, de novas imagens, de novos significados. Mas, para eles, a linguagem é também veículo de poder, objeto de política e o engajamento social do poeta não se concentrava no tema, no assunto ou na mensagem política veiculada, mas no trabalhar a linguagem, descobrindo nela um veículo de reprodução ou de descontinuidade das relações de dominação. Sem forma revolucionária não haveria arte revolucionária, como dizia Maiakovski. O espaço gráfico não seria apenas agente cultural, mas histórico, por ser um objeto de invenção, que nasce do estabelecimento de relações novas entre os significantes e os significados e este espaço pode ser uma descontinuidade com a dizibilidade e a visibilidade dominante, consagrada pelo poder.¹³

Não é apenas a poética concretista, no entanto, que contribuirá para a abertura de fissuras na formação discursiva nacional-popular e permitirá o surgimento da dizibilidade e visibilidade tropicalista, nos anos sessenta. O concretismo também teve expressão na pintura, que contribuiu decisivamente para a crise do espaço nacional-popular, para a crise da visibilidade dominante até então, a qual tinha em Portinari, a sua maior expressão, com sua obra suspensa entre a visibilidade moderna e a clássica. Ivan Serpa, Lígia Clark, Hélio Oiticica farão, na pintura, o mesmo trabalho empreendido, na poesia, por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, radicalizando o espaço moderno, abstraindo-se de qualquer comprometimento com a representação, com o nacionalismo e com o populismo. Na década de cinquenta, estes pintores trarão para o Brasil, o abstracionismo geométrico, que está na base da "Pop Arte" da década de sessenta. Eles também se preocupam mais com o estudo da linguagem da arte como um processo de significação, do que em questionar a ordem social. Eles consideravam que a instauração de uma nova ordem visual contribuiria para a mudança da sociedade, superando seu olhar subdesenvolvido, alinhando nossa sensibilidade com a produção industrial e com a produção de objetos que possuíssem significação em si mesmos.¹⁴

O abstracionismo seria a radicalização da sensibilidade moderna, com a sua desindividualização, com a perda da identidade e do referente, com o espaço pictórico, deixando de estar preso a qualquer semelhança, passando a ser diferença em si. A pintura passa a fazer parte das preocupações arquitetônicas, coletivas, radicalizando a função da pintura mural e subtraindo o seu objetivo político imediato. A pintura torna-se realmente concreta, pois nada é mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície. As formas-natureza são substituídas pelas formas-arte. O espaço do quadro torna-se um espaço totalmente autônomo do seu exterior. Um espaço inventado, trazendo à tona o próprio caráter construtivo das

(13) Ver BOSI, Alfredo - Op. Cit., pp. 328 e segs; CAMPOS, Augusto de - Poesia, Antipoesia, Antropofagia, São Paulo, Cortez e Moraes, 1978, pp. 55 e segs; AMARAL, Aracy Abreu - Plano Piloto para a Poesia Concreta. In: Projeto Construtivo na Arte Brasileira (1950-1962), São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 78 e 79; Manifesto Neo-Concreto. In: Projeto Construtivo na Arte Brasileira (Aracy Abreu Amaral - org.), pp. 80 e 81.

(14) Ver GULLAR, Ferreira - Op. Cit.; ZILIO, Carlo; LAFETA, Luis e LEITE, Lígia Chiappini Moraes - Artes Plásticas e Literatura. In: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira, São Paulo, Brasiliense, 1982, pp. 21 e segs.

espacialidades, na sociedade moderna.¹⁵

Hélio Oiticica e Lígia Clarck prosseguem seu trabalho, na década de sessenta, problematizando, não apenas o fim ou o dilaceramento da perspectiva em pintura, mas também o próprio dilaceramento da identidade da arte numa sociedade industrial e de mercado. A relativização que empreendem do espaço pictórico é também uma relativização das próprias espacialidades tradicionais, como a da nação e das regiões. Onde é o Brasil? Ou o que é o Brasil? Estas perguntas modernistas pouco importam, porque, todo lugar é lugar de ver e não de ser. Em suas obras tropicalistas, eles procurarão enfatizar a interpenetração dos espaços, a superação das fronteiras entre espectador e obra de arte. O espectador não apenas vendo o quadro, mas, penetrando-o. A interpenetração de formas espaciais, que já estava presente no cubismo, se radicaliza. O dilaceramento do objeto dadaísta é retomado; o quadro é superado enquanto limites, enquanto fronteiras para a pintura e esta busca se livrar de seu espaço enclausurado. A pintura deixa de estar presa a fronteiras nacionais. A pergunta se ela representa um estilo nacional perde o seu sentido. Os objetos relacionais de Oiticica e Clarck, como os Penetráveis e Parangolés, explicitam o fato da arte ser feita de relações que não podem ser limitadas a um ambiente ou a um "eu" individual ou nacional. Esta pintura é bem diferente da pintura descritiva de João Câmara, por exemplo, que, neste mesmo momento, tem seus quadros expostos e premiados no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, em Brasília. Sua temática nordestina, visivelmente ligada ao Movimento de Cultura Popular desta região, continuava presa a mesma imagética que construiu este espaço, que lhe deu visibilidade. Uma pintura que, ao invés de dilacerar o espaço nordestino, o reproduz, na própria textura da linguagem, mesmo sendo uma pintura explicitamente politizada. Suas Cenas da Vida Brasileira reafirmam a visibilidade de um Nordeste-espaço-miserável e subdesenvolvido.¹⁶

Para o concretismo, assim como, posteriormente para o tropicalismo, o subdesenvolvimento não devia ser assumido nem como detrimento ou glória-condição, mas, como consciência para vencer as paranóias, a repressão, a impotência, a consciência crítica, criativa, ativa. Assumir não a condição de submundo, mas de mundo subterrâneo, desconhecido, como condição única de criar do Brasil para o mundo, para germinar, para culminar ou fulminar como a fênix que renasce das cinzas. Estes movimentos vão se considerar gritos do Brasil para o mundo, assumindo todas as suas indiossincrasias, assumindo o caráter farsante e surreal da cultura nacional, de nossa identidade. Eles dirão que somos muitos e todos, somos o não do não.¹⁷

2) A DISSONANCIA DOS SENTIDOS

(15) Ver MILLIET, Sérgio - Uma Conferência na Lapa, São Paulo, OESP, 24/jul/1949, p. 6, c. 7; AMARAL, Aracy Abreu - Op. Cit., pp. 85 e segs.

(16) Ver TASSINARI, Alberto - Op. Cit.; AMARAL, Aracy Abreu - Arte para quê? A pintura social na arte brasileira (1930-1970), São Paulo, Nobel, 1984, pp. 313 e segs, 328 e e segs e 337 e segs.

(17) Ver OITICICA, Hélio - Sueterânea, Rio de Janeiro, Pasquim, 7 a 13/out/1970, p. 15.

A) A Alegria é a Prova dos Nove

" A alegria é a prova dos nove
e a tristeza é teu porto seguro
Minha terra é onde o sol é mais limpo
e a mangueira é onde o samba é mais puro
tumbadora na selva selvagem
pindorama - país do futuro".¹⁸

Nas artes nacionais, vários foram os movimentos, em momentos diferenciados, que procuraram caracterizar uma realidade nacional, estabelecer uma identidade nacional e pensar uma cultura nacional. Movimentos que procuraram oferecer um projeto centralizador, uma linguagem hegemônica, uma forma de dizer e ver o país e sua cultura que se constituíssem em centro de distribuição de sentido para sua realidade. Projetos que construíssem um real a que todos aderissem e em que todos acreditassem. O tropicalismo, movimento cultural que emergiu nos anos sessenta, foi a última expressão destes projetos de interpretação do Brasil e, ao mesmo tempo, o que estabeleceu os seus limites. A problemática da cultura nacional, da identidade nacional e suas manifestações regionais são abordadas nele por uma verificação imediata, direta, sensorial, fazendo emergir, na verdade, toda a polissemia de nossa cultura e a impossibilidade de se pensar uma identidade para o país, a partir da semelhança, da homogeneização. Embora seja ainda uma idéia cultural centralizadora, este movimento assume, no entanto, como tarefa, o descentramento, a emergência das diferenças, inclusive intra-regionais. O que o tropicalismo produziu foi o próprio esvaziamento destas categorias, deixando à mostra nossa fragmentação cada vez mais explosiva e um despedaçamento progressivo de todas as interpretações organizadoras de nosso "real"; mostrando como os consensos se tornam mais efêmeros. As muitas maneiras de ver e de dizer o país instauram uma multiplicidade de interpretações, de projetos, que perdem a validade muito mais rapidamente. Talvez, por isso, assistamos hoje, à volta, à reatualização do regionalismo, que aflora dessa fragmentação, como totalizações parciais possíveis, realimentando velhas pretensões hegemônicas locais e, até mesmo, separatismos políticos e culturais.¹⁹

O tropicalismo, embora seja mais conhecido como o movimento que veio romper com os padrões de gosto e com a sensibilidade predominante na música popular brasileira, com o trabalho realizado pelo chamado grupo baiano, a partir de 1967, teve uma dimensão maior, estendendo-se por outros campos da arte como: o cinema, provocando uma inflexão na estética praticada até então pelo Cinema Novo, inclusive por Glauber Rocha, autor do filme Terra em Transe, considerado pelo próprio Caetano Veloso, como uma das inspirações para o movimento; o teatro, com o trabalho realizado pelo grupo do Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Correa, que montou a peça de Oswald de Andrade, O Rei da Vela, também considerada por muitos como o momento fundante do movimento tropicalista; além das artes plásticas com o trabalho de Hélio Oiticica e Lígia Clarck, entre outros.

(18) Geleia Geral, Gilberto Gil e Torquato Neto (Tropicália ou Panis et Circenses), Polygram, 1968.

(19) Ver JABOR, Arnaldo - Debaixo da Terra, Rio de Janeiro, Pasquim, 4 a 10/nov/1972, p. 12.

Costuma-se datar o início do movimento, quando da apresentação, por Gilberto Gil e Caetano Veloso, das músicas Domingo no Parque e Alegria, Alegria, no III Festival da Música Popular Brasileira, na TV Record de São Paulo, em outubro de 1967, embora, neste momento, eles não se apresentassem como porta-vozes de nenhum movimento. O festival foi apenas o ponto de partida de uma atividade que seria chamada de tropicalista pela imprensa, inicialmente, em artigo de Luis Carlos Maciel, analisando o festival. Será a imprensa que se encarregará de veicular não só as declarações contundentes dos dois cantores, como o trabalho de marketing do empresário Guilherme Araújo e se encarregará de tornar o tropicalismo uma verdadeira moda, vagamente vinculada à onda de contestação contracultural e hippie, que se espalhava pelo mundo, explorando-o não apenas como o prenúncio de uma nova posição estética, mas também como uma nova forma de se colocar politicamente, para os jovens de classe média, que neste momento participam ativamente dos movimentos de contestação ao regime militar.

O tropicalismo não deixa de ser uma intervenção cultural e artística, ligada diretamente aos movimentos de vanguarda da década de sessenta, como a própria retomada crítica das questões culturais colocadas por outros movimentos, no interior do país, como o modernismo e o regionalismo tradicionalista, mas, ao contrário destes movimentos no campo da cultura, como em relação a outros movimentos no campo específico da música, de tipo bossa-nova e jovem guarda, ele não pretende estabelecer uma linha de determinação hegemônica, não quer ditar normas gerais para toda a cultura, mas, ao contrário, quer abrir caminho para todas as possibilidades, liberando o campo cultural e musical para a criatividade sem fronteiras e sem clausuras.²⁰

Como vimos, o tropicalismo emerge com a crise da formação discursiva nacional-popular e o esgarçamento do dispositivo nacionalista no país. Surge como fruto de uma reordenação, não apenas no conjunto de forças que atravessavam a sociedade e na sua economia discursiva, como na própria sociabilidade e sensibilidade. As rápidas mudanças por que passara o país, na década de cinquenta e no início da década de sessenta, tornara a classe média um setor social decisivo, não apenas em termos econômicos e políticos, mas, como veiculador de valores e consumidor de produtos culturais. A complexificação crescente do social tornava obsoletas as grades esquemáticas de interpretação da realidade da formação discursiva nacional-popular. Instaura-se não apenas uma crise na interpretação da realidade do país, como a crise dos próprios projetos de transformação da realidade. A desorientação das esquerdas, notadamente de classe média, denota esta incapacidade de dar conta, com seus esquemas conceituais, da complexidade crescente de nossa realidade.

O surgimento de novas questões, como a da relação com um mercado cada vez mais internacionalizado, com uma cultura de massas em franca expansão no país, com um regime autoritário claudicante entre um projeto modernizador e a conciliação com os setores mais retrógrados do social, traz a desorientação para os intelectuais acostumados com suas leituras simplistas e maniqueístas da realidade. As oposições binárias com que eles operavam até então, tanto

(20) Ver Depoimento em vídeo de Celso Favaretto sobre o Tropicalismo, São Paulo, MIS, mai/1990 e Depoimento em vídeo de Gilberto Gil, São Paulo, MIS, abr/1990.

no pensamento político, como no campo cultural se tornam incapazes de dar conta do complexo jogo de forças que se debatem agora na sociedade. O crescimento acelerado das cidades, o processo de desenvolvimento industrial, bem como o dos meios de comunicação e de transportes, a internacionalização dos circuitos culturais, a desregionalização crescente de nossa cultura colocavam a sensibilidade dominante até então em crise. Todos os sentidos pareciam claudicarem. O mundo parecia estranho, nele surgia um verdadeiro buraco negro e uma visão caótica do país. A dissonância dos sentidos com as novas relações sociais e com as espacialidades, que lentamente estas iam gestando, impunham uma reeducação dos sentidos, uma colocação destes em dia com o que estava ocorrendo, não só no país, mas no mundo. Porém, como todo fim de mundo é madrugada, esta sensação de caos provoca a emergência de novas formas de olhar, de sentir, de escutar, de falar do país e de sua realidade.²¹

Enquanto os vários discursos da formação nacional-popular operavam com o símbolo e com a analogia, o discurso tropicalista operará com a alegoria, com a ironia e com a paródia. A alegoria tropicalista promoverá uma crítica das oposições e contradições que regiam os discursos nacional-populares, superando a visão dicotômica com que estes operavam, enfatizando a coexistência e a diferença internalizada, em detrimento das diferenças externas e superficiais; a diferença deixa de ser nela um epifenômeno da semelhança, para se tornar ontológica. A alegoria, ao contrário do símbolo, não opera com a síntese, mas com o dispar, seja uma síntese dialética ou não. Ela não nega a negação, mas a afirma, não resolve a tensão, mas a amplia, leva-a até os limites e a explosão. Ao contrário do símbolo nacional ou popular, que procura ter uma leitura imediata, um sentido transparente, em que significante e significado estejam "naturalmente" ligados, a alegoria tropicalista afirma a discrepância entre expressão e significação, ela constrói um laço arbitrário entre a imagem e o sentido e procura mostrar a transitoriedade do próprio sentido, expondo a hipocrisia de qualquer identidade cristalizada, das máscaras petrificadas. Para os tropicalistas, o que nos particulariza como nação ou povo, não são nossos monumentos, mas, nossos fragmentos, nossas ruínas. Por isso nada tem um sentido último. Todo significante remete a muitos significados. Os objetos não significam em si mesmo. O Brasil é tomado como um banquete de signos, que possibilita uma alegre festa interpretativa. A interpretação alegórica abole os pontos fixos do sujeito e do objeto, não existindo verdades definitivas no conhecimento, só existindo vertigem. A angustiada busca pelo nacional e pelo popular do período anterior, torna-se festa de máscaras, festa fragmentária, profana, onde, em lugar de modelos e cópias, temos simulacros.²²

Este rompimento com o passado, realizado pelos tropicalistas, não se dá, no entanto, através da simples recusa e do escárnio, mas, dá-se através da reatualização de suas possibilidades no interior do presente; através de sua presentificação alegórica, o que

(21) Flor do Cerrado, Caetano Veloso; MISNIK, José Miguel - História e Mitologia do Tropicalismo, São Paulo, FSP, Folhetim, 23/mar/1986, p. 5.

(22) Ver N/A - Da Ilusão do Poder a uma Nova Esperança, São Paulo, Visão, 11/mar/1974, pp. 35 e segs; Depoimento em vídeo de Celso Favaretto sobre o Tropicalismo, São Paulo, MIS, mai/1990; GAGNEBIN, Jeanne Marie - Origem da Alegoria, Alegoria da Origem, São Paulo, FSP, Folhetim, 9/dez/1984, p. 8; BENJAMIN, Walter - A Modernidade e os Modernos, Rio, Tempo Brasileiro, 1973.

leva a reinvenção destas duas temporalidades. O passado surge vivo e, portanto, morto enquanto tempo que passou, ele serve, ao mesmo tempo, como contraponto e como expressão do próprio presente, já que, no nosso país, o passado seria presente e o presente seria passado. A alegoria tropicalista é, assim, uma visão satânica da história e esta é formada por um acúmulo de escombros, de rostos, de cenas isoladas, de miragens, de imagens, de sons. É história ruína, a dialética em suspensão, em que as mudanças ocorrem pela saturação, pelo excesso. Não é mais aquela história evolutiva, messiânica, teleológica do discurso nacional-popular; ela é o moinho do tempo que mói, que, em vez de afirmar nunca mais, afirma nunca é demais.²³

Na alegoria tropicalista cada coisa pode significar outra coisa qualquer. Não existem relações necessárias entre as coisas ou entre as palavras e as coisas. As relações são do regime do jogo, do disfarce. A fantasmagoria permite que se relacionem coisas cuja identidade e proporções não são definidas. Uma trama que se arma na penumbra. Ao colocar em relação elementos considerados dispares e diferentes, ela obriga a repensar as identidades e os lugares cristalizados para cada objeto, a repensar as próprias convenções imagéticas e discursivas que os inventou. Este repensar se dá, tanto em relação a cada objeto em separado, como da própria relação estabelecida entre eles. Não existem, pois, objetos culturais ou históricos puros. Todo ele é contaminado por outro e também contamina outros. Estas relações entre dispares obrigam a pensar aquilo que o pensamento ocidental tradicional, centrado em Hegel, nomeia de Absurdo. Tudo o que não se chega a pensar ou o que está impedido de pensar por suas premissas lógicas são jogados para o reino do Absurdo, como, por exemplo, pensar a contradição em si, e não apenas os pólos da contradição. O tropicalismo institui como objeto a própria contradição. Ele não busca resolvê-la, superá-la, mas busca afirmá-la; não busca domar o dispar, a diferença, mas busca inclui-las.²⁴

A dizibilidade e a visibilidade tropicalista do país e de seu povo, além de alegórica, é irônica e paródica, ressoando e, ao mesmo tempo, dissonando a antropofagia oswaldiana e sua visão carnalvalizada de nossa sociedade. O riso paródico e irônico será uma importante arma na dessacralização das imagens e enunciados consagrados pela dizibilidade e visibilidade nacional-popular, para promover a crítica de todo o arquivo de temas, mitos, conceitos, estratégias, gestados, desde os anos vinte, e cristalizados pelo Estado Novo, regido por um nacionalismo ufanista, seja na versão populista, seja na versão desenvolvimentista. Eles fazem uma paródia da tragédia bufa da crença numa burguesia nacional pelos setores de esquerda e do próprio drama dos grupos tradicionais, decadentes e putrefatos, teimando em empestar a sociedade com seus valores anti-modernos, ou seja, de toda a maquinaria imagético-discursiva que fora inventada para ver nosso rosto, sempre de maneira parcial, ou pelo direito ou pelo avesso, nunca pelo diverso.²⁵

(23) Ver YUDICE, George - O Pós-Moderno em Debate, Rio de Janeiro, CNPq, Revista Ciência Hoje, Vol. 11, nº 62, pp. 42 e segs; PEIXOTO, Nelson Brissac - A Sedução da Barbárie, São Paulo, Brasiliense, 1982, pp. 134 e segs; Fim da História, Gilberto Gil (Parabolicamará), WEA, 1991.

(24) Ver PEIXOTO, Nelson Brissac - Op. Cit.; VASCONCELLOS, Gilberto - Op. Cit. (Fazendo perguntas com o martelo - Silvano Santiago), pp. 1 a 17, pp. 18 e segs; FAVARETTO, Celso - Op. Cit. pp. 79 e segs.

(25) Ver LEMOS, Tite de - A Guinada de José Celso (Entrevista), Rio, Revista Civilização Brasileira, jul/1968.

A ironia significa o dilaceramento da analogia, procedimento com que operavam os discursos, na formação discursiva anterior. Na analogia, a alteridade repõe a unidade e a diferença se projeta ilusoriamente como identidade. A analogia se funda na ilusão de que para diferentes significantes, pode existir um único significado; na ilusão de que a polissemia do mundo exterior encobre, na verdade, uma essência interior que se desdobra em múltiplos fenômenos aparentes. O aparecer diferente não pressupõe o ser diferente. Na analogia, a diversidade é recolhida ao uno, e a diferença à semelhança. A ironia é a ferida na analogia. Ela libera o poder diabólico do ser e do parecer, mostra que o universo é uma escritura sujeita a muitas traduções, todas válidas, que a realidade é babilônica. A ironia expõe o ridículo da seriedade do uno e do idêntico, mostra as fraturas que não permitem a volta do diverso à unidade e a volta da diferença à semelhança. Parecer e ser não são momentos distintos, mas, concomitantes. Enquanto a analogia remete ao tempo e ao espaço do mito, a ironia repõe a analogia no tempo e no espaço da história, provocando a sua ruína.²⁶

A paradozição é um efeito discursivo que desmonta o discurso-objeto, tido como centro, que suspende as suas significações consagradas, que o joga para outro lugar e libera-o do lugar já instituído. O discurso paródico, ao mesmo tempo que parece repetir as imagens e enunciados cristalizados que tomou como objeto, faz deles um uso surpreendente, deslocando-os do lugar esperado. Este discurso opera com uma repetição que produz a diferença, dessacralizando a forma e o conteúdo do objeto. Em Alegria, Alegria, por exemplo, Caetano Veloso consagra o riso paródico como uma poderosa arma na demolição do discurso "sério" do poder; consagra a alegria como uma atitude construtiva diante de toda a fossa que se abatera sobre a intelectualidade de esquerda do país, ao perder toda a bossa com o Golpe Militar que fora para ela surpreendente. Os tropos imagéticos e discursivos do nacionalismo populista serão retomados e submetidos a um trabalho paródico, que os relativiza, os recoloca na história e os faz surgir como construções datadas e verdades inventadas e já sem serventia. Os próprios estereótipos, relativos ao país e às suas regiões, serão relidos parodicamente e relativizados pelo riso paródico, pela ironia e pela alegoria tropicalista.²⁷

O tropicalismo apanha do mundo moderno e urbano o processo de mistura das coisas, a falta de pureza, a perda da essência, o reino da ambiguidade e não da autenticidade, até então procurados pelos intelectuais nacional-populistas. A sensibilidade tropicalista não era mais reativa à mistura, à ambiguidade, à relatividade, à fluidez das coisas, dos códigos e dos territórios da sociedade moderna. A cultura brasileira teria como caráter o fato de não possuir caráter, teria como identidade o fato de não ter identidade, de ser barroca, misturada; teria como nossa originalidade a de não sermos originais, de dançarmos, divina e maravilhosamente, entre o tudo e o nada. Desse modo, a bricolagem é o procedimento cultural que melhor expressaria a nossa multiplicidade e complexidade. A bricolagem permitia que, com fragmentos de estruturas discursivas de diversas épocas e origens, se elaborassem novos arranjos, que ao

(26) Ver LIMA, Luis Costa - Mimesis e Modernidade, Rio de Janeiro, Graal, 1980, pp. 168 e segs.

(27) Ver FAVARETTO, Celso - Sonho, Suor e Desejo, São Paulo, Abre-Alas nº 1, 1977, p. 33; Alegria, Alegria, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968.

invés de harmonizá-las, expusessem as marcas das diferentes matrizes e das diferentes regras e estratégias de enunciação; expressando assim como nossa própria sociedade, cujos fragmentos de estruturas arcaicas conviviam e interagiam com fragmentos de estruturas modernas; um país, pois, de rosto bricolado, remendado, que a bricolagem tropicalista permitia expor em suas chocantes ambiguidades e disparates.²⁸

Mas, a bricolagem não é apenas rearrumação dos elementos já dados. Ela se pauta pela lógica da transformação; ela agencia elementos dispares que, tanto podem originar um arranjo tradicional, como podem implicar no surgimento de um arranjo criativo, inventivo, crítico, dos próprios materiais e formas de expressão que agenciou. Ao colocar em contato partes heteróclitas do arquivo imagético e discursivo da sociedade, ela pode dar origem a arranjos totalmente imprevistos e marginais à visibilidade e dizibilidade dominante. A bricolagem tropicalista, lançando mão de formas e materiais de expressão, temas e estratégias, consagrados pelos movimentos culturais anteriores e pela formação discursiva anterior, conseguiu, no entanto, pela forma crítica e criativa com que os arranhou, provocar uma alteração radical na configuração cultural do país; conseguiu provocar uma descontinuidade epistemológica entre essa nova configuração e a anterior, culminando com um processo de cesura, iniciado no interior do nacional-popular, desde a década de quarenta.

O uso da técnica de colagem pelos tropicalistas, na música, por exemplo, permitiu lançar mão de um grande mosaico de elementos musicais, que desconheciam fronteiras de tempo (que eu não sei de nada sobre a morte/ que também significa) e de espaço (tanto faz do Sul como do Norte/ que também significa), como permitia se insurgir contra aqueles que queriam submeter o processo de criação, de significação às fronteiras nacionais, denunciando o provincianismo pseudo-ideológico que acorrentava a música brasileira. Ao invés de determinismos fechados de classes, de região, de país, de indivíduos, manifestam-se influências múltiplas, transversais, recíprocas, cada vez menos exclusivas e unilaterais. Pois, a crítica tropicalista nunca se faz pela exclusão do elemento criticado, mas se faz também pela sua inclusão, uma inclusão paródica, que desloca, como vimos, o seu sentido tradicional ou cristalizado. Como diz Caetano, o tropicalismo critica com deboche e com amor, colando pedaços das múltiplas faces do país e de seu povo, das várias influências musicais nacionais e internacionais, bem como, de todas aquelas músicas que se quer superar.²⁹

O tropicalismo agencia do pop a atitude de tomar as representações consagradas do real e levá-las às últimas consequências, criando um hiperealismo que faz esta representação explodir, se revelar como tal. Ele procura evidenciar, assim, o fato de ser a linguagem o lugar da produção de sentido, de construção do próprio real, reais e sentidos singulares, individualizantes. Este

(28) Sobre o procedimento de mistura na modernidade ver: BENJAMIN, Walter - Imagens do Pensamento. In: Rua de Mão Única (Obras Escolhidas vol. II), São Paulo, Brasiliense, 1989, pp. 143 e segs; N/a - Jorge Amado, Rio, Pasquin, 14 a 20/jan/1971, p. 10. Sobre o procedimento de bricolagem ver: LEVI-STRAUSS, Claude - O Pensamento Selvagem, Campinas, Papirus, 1989 e MAGNANI, José Guilherme Cantor - Festa no Pedaço, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 51.

(29) Ver CASTRO, Ruy - Caetano, aquele abraço, Rio de Janeiro, Pasquin, ago/1969, p. 16; LIPOVETSKY, Gilles - Op. Cit., pp. 239 e segs; N/a - Caetano na Dança, São Paulo, FSP, Folhetim, 2/out/1977, p. 3.

próprio real, reais e sentidos singulares, individualizantes. Este discurso tem como estratégia fazer aflorar a diversidade, as singularidades, não por incorporação diferencial. Ele introduz uma estravagante equivalência entre evocação, imagens, objetos, palavras, destruindo todas as hierarquias e discriminações entre os signos. Estes signos são liberados de qualquer vinculação com um real construído anteriormente, para serem tomados livremente como novas matérias de expressão, para serem incluídos em novos arranjos imagético-discursivos. As afirmações tropicalistas e o real que constroem, no campo da linguagem, são ambivalentes, ambíguos, contraditórios, indo de encontro às visões e afirmações categóricas anteriores. São afirmações sem empáfia, sem segurança da verdade definitiva, em que o país e seu povo são apresentados e não representados.³⁰

O objeto novo se inaugura e emerge através da violentação do objeto antigo e institucionalizado. O caçula, que é tomado como uma expressão do país, surge do grotesco, gerado pela justaposição de elementos culturais de temporalidades diversas, em que novo e velho se interpenetram. Ampliando grotescamente esta aproximação entre o passado e o presente, entre o moderno e o tradicional, ele provoca o efeito liberatório da irrisão, relativizando as distâncias, as fronteiras, os limites, as segmentações, que dividiam as referências temporais e culturais, questionando os maniqueísmos dos discursos oficializados, seja de direita, seja de esquerda. Tratar com respeito tudo considerado baixo, kitch, caçula, pela dizibilidade e visibilidade dominante, resgatando-os como partes constitutivas de nosso corpo e alma dilacerados. Na música, por exemplo, o tropicalismo romperá com as convenções em relação à entonação, ritmo, melodia, instrumentação; romperá com os preconceitos que separavam popular e erudito, experimentação e política, cultura de massas e erudita. Ele instituiu, assim, até mesmo, um novo jeito de se fazer crítica cultural, superando os maniqueísmos e as dicotomias, os dualismos nacional/importado, popular/liberdade de invenção e experimentação, regional/nacional, regional/cultura erudita ou de massas.³¹

Os tropicalistas fazem com que gêneros e estilos percam as suas identidades já fixadas; retiram-nos do enclausuramento a que estiveram presos até então, produzindo a própria alteração nos padrões de gosto e nos códigos de sensibilidade. A postura tropicalista é de não aceitar as coisas como estão, os lugares fixos, os espaços demarcados. Ela busca atravessar fronteiras, suprimi-las, sendo intrigantes, agredindo o ambiente, sendo experimentais, acabando com hierarquias, reconhecendo que a inocência não existe mais e é fundamental, questionando radicalmente a linguagem. O tropicalismo afirma a transição e a mutação como condições fundamentais do mundo moderno. O efêmero, o transitório, o passageiro são fundamentais para se bloquear a idéia de permanência, de estabilidade, de conservação, seja social, política ou estética. Ele põe, em evidência, o painel caótico das forças que atravessam a sociedade e,

(30) Ver TASSINARI, Alberto - Op. Cit.; W/a - Quem é o Caretano? O caretano sou eu, São Paulo, Revista Bonfim nº 38, 31/mar a 13/abr/1972, pp. 26 a 35; SEVCENKO, Nicolau - Orfeu Extático na Metrópole, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp. 24 e segs; VASCONCELLOS, Gilberto - Op. Cit., pp. 1 a 17.

(31) Ver VASCONCELLOS, Gilberto - Op. Cit., pp. 17 e segs; FAVARETTO, Celso - Tropicalia: Alegoria, Alegria, pp. 71 e segs; Depoimento em vídeo de José Celso Martinez Correa, São Paulo, Museu da Imagem e do Som (MIS), 6/jun/1990; Depoimento em vídeo de Celso Favaretto sobre o Tropicalismo, São Paulo, MIS, mai/1990.

ao mesmo tempo, as regularidades construtivas com que estas conseguem interagir.³²

O discurso tropicalista é um discurso onde o lugar do sujeito é ocupado por identidades coexistentes, dirige-se a um sujeito indeterminado, tornando sua fala ambivalente, polissêmica, estilhaçada. Diferentes vozes, vindas de lugares e tempos diferentes, ocupam simultaneamente o lugar do sujeito falante e do sujeito ouvinte, chamando atenção para a realidade dilacerante de nossas falas. Ele expõe a convivência de falas tão diferenciadas no presente de nosso país, que parecia absurdo e aberrante. Os nossos sujeitos de fala moderna quase sempre trocavam de lugar ou de tempo com os nossos sujeitos de fala arcaica, falas marcadas pelo estranhamento e pela dissonância. Vivíamos um grande espetáculo brechtiano, no qual os mesmos atores representavam diferentes papéis e assumiam a própria simulação. Era preciso, pois, transformar as apresentações tropicalistas nestes rituais de dessacralização, de elevação da representação ao grotesco, de violência contra comportamentos, linguagens e sujeitos, para restabelecer a alegria da invenção e da criação do novo, não reproduzindo a tristeza de uma repetição farsesca e sem graça.³³

O tropicalismo instaura, não apenas, uma nova forma de dizer, como uma nova forma de olhar, de ver a tradição, de ver a produção cultural anterior. Ele busca abrir uma fresta por onde entrasse nova luz, que apanhasse os velhos objetos e lhes desse nova percepção, dessacralizando-os, atirando-os para fora do circuito do estabelecido. Uma visão simultaneísta, na qual movimento, fluxo, velocidade são estruturantes do devir. Enxergar os fatos por muitos ângulos, instaurando a pluralidade de possibilidades de ponto de vista, descentrando o olhar, multiplicando as perspectivas em que se ilumina o sublimar. A articulação do contexto, através de vários pontos de vista, faz emergir o caráter relativo do real, o seu caráter estratégico, conflituoso, pluri-significante. Como no sonho, as imagens tropicalistas significam algo diferente do que é manifestado. A imagem alegórica retoma uma prática surrealista, em que a realidade é fecundada pela imaginação e pelo sonho, iluminando possibilidades reprimidas, desrealizando os objetos já cristalizados pela visibilidade dominante, repondo-os no devir, libertando-os para que possam atuar de forma renovadora. A transformação do conteúdo virtual em imagens, do oculto em óbvio, se faz, também, através do olhar paródico, que desatualiza os significados primitivos, neutraliza-os pelo ridículo, fazendo vir à tona outros sentidos reprimidos, silenciados, apagados. A própria cisão entre imagem e fala ressalta a diferença entre significado e significante, ressalta a tensão permanente entre eles, revelando a diversificação dos sujeitos significadores, esvaziando o já dito e o já visto, os clichês e estereótipos de seu estatuto de verdade.³⁴

A descontinuidade tropicalista, quanto à visibilidade e à

(32) Ver FAVARETTO, Celso - Tropicália: Alegoria, Alegria, pp. 79 e segs; Depoimento de Caetano Veloso, São Paulo, Museu da Imagem e do Som (MIS), 13/fev/1987; Depoimento em vídeo de Gilberto Gil, São Paulo, MIS, abr/1990; WISNIK, José Miguel - Caetano Veloso e o sexo dos anjos, Rio de Janeiro, Movimento nº 2, 14/jul/1975, p. 25.

(33) Ver FAVARETTO, Celso - Sonho, Suor e Desejo, p. 33; VASCONCELLOS, Gilberto - Op. Cit., pp. 17 e segs; FAVARETTO, Celso - Nos Rastros da Tropicália, São Paulo, Arte em Revista nº 7, ago/1983, pp. 31 a 37.

(34) Ver VASCONCELLOS, Gilberto - Op. Cit., pp. 1 a 17; Lunik 2, Gilberto Gil (Louvação), Fontana, 1967; FAVARETTO, Celso - Tropicália: Alegoria, Alegria, pp. 79 e segs, 91 e segs.

dizibilidade, implicou a própria ruptura com as problemáticas, com os temas, com as regras de enunciação, com o código de sensibilidade, com as estratégias e conceitos do período anterior, ou seja, implicou o rompimento com os pressupostos que orientavam a produção cultural até então. O tropicalismo significará um golpe na noção de cultura como coisa sacralizada, principalmente, na "sagrada cultura nacional e popular". Ele procurará estilhaçar os antigos territórios culturais, sejam da direita, sejam da esquerda. Percebe a cultura como sendo, também, local de criação de mercadorias de massa. Local de criação incessante de sentidos e de abertura para todas as formas e materiais de expressão. Todas as fronteiras devem ser atravessadas, todos os hibridismos possíveis. A cultura é vista, por eles, como produto de fluxos e trajetórias transnacionais, que se dizem e se vêem de múltiplas formas.³⁵

Os tropicalistas criticam a visão artesanal da cultura brasileira, querem estabelecer a visão industrial, superar o purismo de um José Ramos Tinhorão, por exemplo, que achava possível prender os fluxos culturais entre fronteiras nacionais, que considerava a verdadeira cultura popular aquela que não era industrializada, que não era submetida ao mercado, alijada dos procedimentos modernos de produção, ou seja, a que era o reino do amadorismo. E nesse sentido que eles procuram valorizar, no campo da música, movimentos como a bossa-nova e o iê-iê-iê, que não se prendiam à fronteiras nacionais, que já encaravam a questão da cultura de massas, que não se prendiam a uma visão mesquinha de povo. Um povo idealizado como puro, verdadeiro e como inocentes vítimas das garras da cultura imperialista.³⁶

Eles procuram superar as velhas dicotomias entre cultura e civilização, tradição e modernidade, pela abertura para todas as possibilidades expressivas, abolindo as divisões e oposições, pela inclusão; assim o "ou" é substituído pelo "e". Tudo é nosso e estrangeiro ao mesmo tempo, desde os elementos mais tradicionais às conquistas mais modernas. Os elementos de cultura e de civilização estão a disposição de todos e devem ser usados. Os tropicalistas têm uma visão cósmica dos processos culturais. O nacional é apenas uma dobra do universal, é apenas um nó, um ponto de encontro nesta malha de fluxos culturais, é um lugar de redirecionamento e de enriquecimento destes fluxos. Eles retomam a consciência cósmica presente no carnaval, no candomblé, em que o subjetivo é ponto de passagem para a ilusão, para o jogo, para a agilidade e passagem para o amor dadivoso e generoso, em que o interno é apenas máscara dos processos que se dão exteriormente. A cultura seria um universo de relações que se estabelecem a nível mundial. Era preciso, pois, superar os muros de nosso enclausuramento; superar o populismo, o nacionalismo e o regionalismo, não negando com isso, o fato de ter o nosso país uma fala e uma forma de dizer específicas; não querendo negar que o Nordeste ou a Bahia tinham algo a dizer, que fossem um lugar específico de fala e de olhar, mas afirmando que eram lugares de modulação de uma produção que devia se dar sem fronteiras.³⁷

O tropicalismo abandona a questão da autenticidade da cultu-

(35) Ver ROLNIK, Suely - Cartografia Sentimental, São Paulo, Estação Liberdade, 1989, pp. 234 e seqs.

(36) Carta de Caetano Veloso, Rio de Janeiro, Pasquim, 18 a 20/set/1969, p. 18; MOTA, Nelson - Gotham City: o macaco louco no supermercado, Rio de Janeiro, Pasquim, 2 a 8/out/1969, p. 17.

(37) Ver MAUTNER, Jorge - Gilberto Gil na Babilônia, Rio de Janeiro, Pasquim, 2 a 8/nov/1971, p. 3; N/a - Quem é o Caretano? O caretano sou eu, São Paulo, Revista Bonfim nº 38, 31/abr/1972, pp. 26 a 35.

ra brasileira, já que esta não poderia ser autêntica, porque nenhuma seria. Ela, como outra qualquer, era uma constelação de elementos culturais, que não poderiam ser enclausurados numa identidade; era um caos a ser organizado permanentemente. O tropicalismo se chocara com as visões preconceituosas em relação à cultura de massas, tanto com a que partia dos setores tradicionalistas, quanto com a que partia dos chamados progressistas, que pareciam mal disfarçar a crise de identidade de uma intelectualidade que se considerava vanguarda do povo, ou que tinha uma visão aristocrática de cultura. A popularização da cultura e da informação parecia incomodar aqueles setores, para os quais a cultura constituía um plano elevado, do qual algumas camadas estariam excluídas. Uma sensibilidade ainda presa à idéia de refinamento, de contemplação, de auto-cultivo. O popular, para os tropicalistas, não era apenas o uso de matérias e formas de expressão folclóricas ou tradicionais, não era o autêntico ou o inocente, obrigatoriamente, também, ele não estava ligado ao politizado, mas, ao mercado, o que não significava a perda de qualidade, a possibilidade da experimentação.³⁸

O tropicalismo evidenciara o tema do encontro cultural e o conflito de interpretações, sem apresentar projetos de superação desta situação, já que o discurso tropicalista não se pauta pela utopia, mas, pela entropia, pela antropofagia, pelo dilaceramento do instituído e pela abertura para todas as possibilidades e não para uma só possibilidade. Ele seria um devir sem teleologia, participe da construção de uma nova sensibilidade que, a exemplo da sensibilidade contracultural, abrisse vários caminhos e não um só, que promovesse uma fratura, uma descontinuidade com os códigos dominantes, que permitisse uma marginalidade no interior do sistema, questionando a caducidade de seus códigos, aplicando um choque de modernidade em nossa cultura; fazendo o Brasil emergir, não como um território cultural, mas como um local de mil espaços culturais, que coexistem como um turbilhão frenético. Ele põe, na ordem do dia, a questão da descentralização cultural, da democratização das formas e conteúdos. Ele põe a admissão da coexistência de tendências opostas e a simultaneidade de diversas informações. Como disse Jorge Mautner: o tropicalismo seria o pontilhismo que voltara eletrificado.³⁹

O tropicalismo repele a crítica das esquerdas aos meios de comunicação, que mal disfarça seus velhos anseios tradicionalistas de voltar a uma situação pré-industrial e, ao mesmo tempo, o seu profundo desprezo e derrotismo em relação às massas e à sua capacidade de ampliar seu repertório estético. A indústria cultural é a primeira a tomar partido destas posições nostálgicas, bem como o próprio capitalismo que lhe dá suporte. Já as massas são as primeiras a perder ao permanecer alijadas dos repertórios estéticos mais complexos. O tropicalismo foi, assim, um movimento de descentralização cultural, de descentralização da cultura institucional-

(38) N/a - O sonho acabou. Gil está sabendo tudo, São Paulo, Revista Bonfim nº 34, 3 a 16/fev/1972, pp. 16 a 33; MARTINS, Luis - O rádio e o mito moderno, São Paulo, OESP, 6/jul/1948, p. 6, c. 3; GIL, Gilberto - O poético e o político. In: GIL, Gilberto e RISÉRIO, Antônio - O Poético e o Político, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988, pp. 15 a 20.

(39) Ver Depoimento em vídeo de Celso Favaretto sobre o Tropicalismo, São Paulo, MIS, mai/1990; FAVARETTO, Celso - Tropicália: Alegria, Alegria, pp. 96 e segs; WISNIK, José Miguel - História e Mitologia do Tropicalismo, São Paulo, FSP, Folhetim, 23/mar/1986, p. 5; MAUTNER, Jorge - Fragmentos de Sabonete, Rio de Janeiro, Ed. Ground Informaçõep, 1976, p. 68.

lizada, da cultura aceita, aplaudida pelos intelectuais, pelas academias e suplementos literários para a cultura marginalizada pelos eruditos, pelos intelectuais e pelas populações dos grandes centros. Uma cultura descentrada do nacional para o cosmopolita; uma cultura descentrada do urbano para o suburbano e para o rural também; uma cultura descentrada de uma região, o "Sul", para o poliregionalismo, para uma desfiguração do próprio regional, pela mistura dos elementos culturais inter-regionais e inter-nacionais. O tropico entrópico, o novo baiano, assumindo o bárbaro e nosso, engrandecendo o de que se tinha vergonha, assumindo modernamente nossas caônicas, nossas tradições e arcaísmos, não para promover uma escolha, mas para estimular nossas e novas criações, para estabelecer uma sensibilidade aberta e um código de gosto flexível, alegre, cujo bom gosto é gostar da variedade signal do país.⁴⁰

Para os tropicalistas, a essência do Brasil é não ter essência, é ser mistura, hibridez; é ser uma cultura que mistura o artesanal e o industrial, o acústico e o elétrico, o urbano, o rural e o suburbano, o brasileiro e o estrangeiro, a arte e a mercadoria. O Brasil não é uma nação, não possui uma identidade nacional. O Brasil é um ponto de encontro de muitas culturas, de muitas nações possíveis, de muitas identidades em devir. Atuando num momento de intenso dilaceramento das identidades tradicionais, ao afirmarem o devir da diferença como a ontologia do social, os tropicalistas acirram esta crise de identidade até explodir perigosamente nas próprias mãos destes artistas e intelectuais. O golpe dentro do golpe, o AI-5, a deportação e perseguição da maioria deles, veio colocar ordem na casa, garantir as identidades cristalizadas, repor a velha ordem no lugar, apaziguar as desterritorializações, com o oferecimento dos velhos territórios existenciais, políticos e sociais; veio garantir a vida do cadáver, mumificando nação e regiões, construções imagético-discursivas gastas, múmias, de cujos trapos nós vivemos, desenrolando e descobrindo, à medida que o fazemos, que estas múmias não existem.⁴¹

O discurso tropicalista não submete a realidade, as coisas, os sujeitos, ao império do "eu" ou do "nós", do "tu" ou do "vós", mas, submete ao império das terceiras pessoas. Discurso que desindividualiza, que não se rege pela problemática da identidade, mas se rege pela diferença, entendida como constitutiva do próprio objeto e não, como exterioridade. Por isso, se relacionar com o nacional para eles não é se colocar contra o mundo, mas se relacionar com ele, com o que há de universal em nós e nacional no que é estrangeiro. Enfatizar não as contradições com o exterior, mas as contradições internas a nós mesmos, ou seja, uma sociedade, à época, com 80 milhões de habitantes e 40 milhões de analfabetos; uma ditadura que queria ser democrática; uma esquerda passiva que queria ser revolucionária; uma direita que lutava na política com armas morais; uma Igreja que lutava por soluções políticas; os estudantes que não tinham onde estudar; o maior parque industrial da América Latina que ainda convivía com as formas mais primitivas de produção e o desemprego; o programador de computador ao lado dos seringais da Amazônia; os oito

(40) Ver SANTAELLA, Leticia - Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo, São Paulo, Nobel, 1986, pp. 9 e segs; SANTIAGO, Silviano - Caetano Veloso enquanto superastro. In: Uma Literatura nos Trópicos, São Paulo, Perspectiva/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978, pp. 139 e segs.

(41) Ver ROLNIK, Sueli - Op. Cit., pp. 27 e segs.

milhões de quilômetros quadrados de território e a falta de lugar para morar e trabalhar; o Nordeste da minoria milionária, onde o povo ainda morre de fome; São Paulo da mansão e da favela. Todas as antigas qualidades, que organizavam as construções identitárias anteriores, são postas em ruína, são diluídas em misturas mal arranjadas e mal feitas. Não somos, nem seremos São Paulo ou Nordeste, mas seremos Nordeste e São Paulo, pois, eles não se opõem, mas se interpenetram e coexistem.⁴²

Com o tropicalismo, o Brasil explode colorido no céu dos cinco sentidos, embaralhando todos os mitos, todas as imagens e enunciados mais consagrados, para deixar a mostra a precariedade de sua elaboração, embaralhando todas as discussões anteriores, numa forma exasperante e rica, assumindo e saindo de todas estas estruturas discursivas, expondo o seu caráter de simulação, não em nome da descoberta da verdade, mas em nome da produção de outra mascarada. Trazer à tona o carnaval de nossas identidades nacionais, regionais, culturais ou existenciais. Nada de aprisionamento em qualquer fronteira, seja geográfica, ideológica ou cultural. Na música, por exemplo, eles lançavam mão de recursos da poesia concretista, do teatro, do cinema, do pop internacional, da música regional, reafirmando, permanentemente, a liberdade de criação e experimentação; reafirmando a importação como uma possibilidade de renovação da música brasileira, superando a prisão às "raízes nacionais", para poder plantar em nosso solo, novas espécies musicais. O Brasil devia superar o trauma da colonização, que nos levava a querer afirmar uma identidade de forma artificial permanentemente, que levava a nos angustiar com a busca de um caráter e de uma origem que não interessavam ao presente, este, o único tempo que contava, como momento de encontro de todos os tempos.⁴³

Os tropicalistas submetem todos os estilemas ufanistas a uma crítica paródica e dessacralizadora; a uma linguagem que, longe de querer expressar a realidade, critica a idéia mesma de realidade brasileira, de tipos característicos, colocando as tripas do Brasil para fora e descobrindo-o, com alegria, como uma cópia sem modelo, acentuando o grotesco e ridículo das imagens e enunciados consagrados sobre o país, aqui ou no exterior, vestindo-os como mascaradas, devorando-os, para expor as suas fraturas, as suas estrias. O Brasil não era herdeiro de nenhuma hegemonia, não continuava a Europa, nem os Estados Unidos, por isso se tornava difícil pensá-lo com conceitos que vinham destes países, como modelos de racionalização. No Brasil a indefinição era e é o regime, dançamos com graça entre a delícia e a desgraça, entre o monstruoso e o sublime.⁴⁴

O Brasil era um país onde sujeitos sem lenço e sem documen-

(42) Ver BARTHES, Roland - Fragmentos de um Discurso Amoroso, 10 ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990, pp. 121 e 124; Carta de Caetano Veloso, Rio de Janeiro, Pasquim, 11 a 17/fev/1971, p. 2; N/a - As Marcas da Inocência Perdida, São Paulo, Visão, 1/mar/1968.

(43) Ver N/a - Da Ilusão do Poder a uma Nova Esperança, São Paulo, Visão, 11/mar/1974; N/a - Quem é o Caretano? O caretano sou eu, São Paulo, Revista Bonzinho nº 38, 31/mar a 13/abr/1972, pp. 26 a 35; VELOSO, Caetano - Bondinho. In: Alegria, Alegria, Rio de Janeiro, Pedra & Ronca Edições, s/d, pp. 91 e segs.

(44) Ver FAVARETTO, Celso - Tropicália: Alegoria, Alegria, pp. 41 e segs e 103; LERNER, Júlio e BELLERINI, Cristiane - Yes, Nós Temos Memória (Tropicalista), vídeo, São Paulo, Museu da Imagem e do Som (MIS), 1988; Depoimento em vídeo de Gilberto Gil, São Paulo, MIS, abr/1990; Americanos, Caetano Veloso (Circuladô ao Vivo), Polygram, 1992.

to, errantes, cartografavam, com alegria, novos territórios, estilizando o Brasil e seus mitos, numa visão trágica da história, que força os limites do instituído até o extremo, rompendo-se as ligações do "corpo da nação". O sangue esguicha. A pele murcha. Os membros incham e estiolam-se. Sob as linhas do rosto se desenha a caveira. Uma história que ri dos ídolos do passado, que os destrói e marteladas, tomando seus pedaços como matérias para construção de novos monumentos, de novos ídolos, de preferência com os tabus do passado, com o que era amaldiçoado e tido como desordem e subversão. Fazer os ídolos nacionais voltarem ao pó de onde saíram, de onde foram esculpidos, voltar ao único do formigamento, do que ainda não foi unificado, não identificado, não homogeneizado. Fazer os monumentos imagetico-discursivos passarem pelo martelar da história, tomar o tempo em sua dimensão negativa, que destrói os espaços em sua eternidade, em suas camadas sedimentadas de memória. Uma história antropofágica, que transforma em tótems os tabus impostos pela "história séria", pela chamada história oficial, que brinca e ri de seus interditos, que se diverte com a lógica de suas pregações, de suas verdades, que denuncia o caráter histórico de seus sistemas explicativos "definitivos", de seus dogmas e de suas cerimônias e celebrações. Uma história que não se ajoelha diante do altar da História, não faz oferendas às verdades definitivas do passado ou à sua essência, mas, que procura trazer para este altar os deuses proscritos, inventando novos dramas, novos rituais, colocando o rei nu e fantasiando a plebe com novas roupagens.⁴⁵

Para os tropicalistas, a história é complexa, não possui linearidade, nem telos apriorísticos. Ela é simultaneidade de fluxos sociais, culturais; o seu sujeito é múltiplo e desprovido de verdades, não sabe de antemão o caminho a seguir, participa de um campo de batalha em torno de significados, da atribuição de sentidos ao real. O tempo não se faz por vontade dos sujeitos. Ele é cruzamento de várias temporalidades em luta, muitos tempos e espaços recalcados se encontrando. Contra a visão épica da história, os tropicalistas afirmam uma visão trágica, dramática; contra a visão simbólica da história, eles afirmam uma visão alegórica, paródica; ao invés de uma visão nacionalista e ufanista, de uma visão regionalista ou provinciana da história, uma visão antropofágica, cósmica. Afirmam uma história não atravessada, apenas, pelas grandes segmentações molares, mas pelos enfrentamentos moleculares, cotidianos. Uma história de múltiplos enfrentamentos, onde se torna impensável qualquer síntese dialética ou qualquer estruturação cristalizada.⁴⁶

O tropicalismo repensara a relação entre intelectual e classes populares, explicitando todos os mecanismos discursivos, elaborados pela esquerda, para justificar sua não participação mais profunda no processo histórico brasileiro. A produção cultural de esquerda servia para criar a impressão de atuação revolucionária, funcionando como catarse para uma esquerda de classe média culpada e

(45) Ver JOHNSON, Randal - Macunaima: do modernismo na literatura ao Cinema Novo, São Paulo, T. A. Queiroz, 1982, pp. 65 e segs; Alegria, Alegria, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968; LEBRUN, Gerard - O Avesso da Dialética, pp. 243 e segs; ANDRADE, Oswald de - Marco Zero I (A Revolução Melancólica), São Paulo, Globo, 1991, p. 197.

(46) Ver WISNIK, José Miguel - Algumas questões de música e política no Brasil. In: Cultura Brasileira: Temas e Situações (Alfredo Bosi - org.), São Paulo, Ática, 1987, pp. 114 a 123; ORTIZ, Renato - A Consciência Fragmentada, pp. 91 a 108.

que usava os espantalhos dos militares, dos americanos, da burguesia reacionária para justificar sua própria debilidade e seus equívocos. Apelando para o historicismo, esta esquerda justificava sempre a situação medíocre do presente, como um momento necessário no processo de transformação, colocando toda a esperança num dia que ia chegar. O tropicalismo emerge, pois, como movimento de desmistificação dessa cultura de classe média, dessa sociabilidade pequeno burguesa, e da miséria de seus pequenos privilégios, conseguidos às custas de muitas concessões, de muitos oportunismos, de muita castidade e recalque da vida, da miséria de suas vidas e da sociedade. Expor as contradições de uma classe, bem como de todos os discursos que sustentavam seus privilégios, dos códigos de valores da pequena burguesia, fosse qual fosse sua posição política, sempre em busca da segurança, das certezas, com medo do futuro, apegada ao que já conquistara, com medo de arriscar, medo que levava a grudar nos territórios existenciais ou sociais já consagrados, com profundo medo do novo, assegurando que o passado já estivesse guardado no dia de amanhã.⁴⁷

O tropicalismo leva ao limite as mazelas de nosso subdesenvolvimento social, as posturas de direita ou de esquerda, o nosso direito ou nosso avesso, a idéia de uma fatalidade histórica, um pseudo "destino nacional", o mito de que tudo acaba em festa, que preenche o cotidiano e alivia as tensões. Ele faz um levantamento profundo dos valores da classe média, de sua visão de mundo, de seus gostos, mitos e aspirações, sonhando sempre um sonho já sonhado pelos outros, falando sempre as mesmas coisas todo dia, tentando garantir hoje, o amanhã. O comportamento "desbundado" de seus astros coloca em cheque a diferença entre ser e parecer, entre máscara e identidade. Tudo é teatro e fantasia. Uma atitude artística é uma atitude de vida, é uma atitude política, em que personalidades nascidas da bricolagem dos materiais culturais colocados à nossa disposição ou a nós impostos, tecem uma subjetividade tensa, fragmentada, polissêmica, diferente e semelhante a si mesma, ao mesmo tempo. O desencanto tropicalista produz, assim, a cisão entre sujeito e objeto, entre intelectual e nação; produz um necessário distanciamento crítico, para questionar uma dada racionalidade do país e uma dizibilidade e visibilidade dominantes.⁴⁸

No tropicalismo, pois, o momento político não se separa do momento artístico ou existencial. Nele dá-se a politização do cotidiano, questionando a desconfiança existente entre homem estético e homem político; questionando a tradição racionalista platônica que condena a arte, a poesia, a não participar do logos político, que expulsa os artistas da cidade. Aliar o inconformismo do artista com o político, partindo do pressuposto de que, tanto a verdade da arte como a da política não se inscrevem no horizonte epistemológico da ciência, ambas se produzem na e pela linguagem. Ele questiona o caráter não-político das coisas consideradas não-políticas; não querem, apenas, representar os problemas sociais, mas querem assimilar o social, integrá-lo em termos estéticos, levando à invenção

(47) Ver LEMOS, Tete de - A Guinada de José Celso (Entrevista), Rio de Janeiro, Revista Civilização Brasileira, jul/1968. Ver, por exemplo, Tropicália, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968; Ele Falava Nisso Todo Dia, Gilberto Gil (Gilberto Gil), Philips, 1968; Eles, Caetano Veloso e Gilberto Gil (Caetano Veloso), Philips, 1968.

(48) Ver FAVARETTO, Celso - Tropicália: Alegoria, Alegria, pp. 35 a 43; WISNIK, José Miguel - Oculto e óbvio, São Paulo, Almanaque nº 6, 1978, pp. 7 a 9; SANT'AGOSTO, Silviano - Op. Cit.

artística, procurando superar a própria dicotomia entre participação e experimentação, que vinha desde o modernismo. A preocupação com a forma é nele, também, uma atitude política, uma atitude política no fazer das canções, das peças teatrais, dos quadros, dos filmes. O tratamento do próprio evento artístico, os gestos, as coreografias, as roupas, os cenários, o uso do corpo, da voz, da câmera são tomados como momentos politizadores. O tropicalismo se distancia da participação política, da relação entre arte e política; entre arte e história, feitas pelo nacional-populismo. O político não estava apenas no conteúdo, não estava nos temas, mas estava na própria estrutura da obra. A forma é tomada como uma dimensão do político, como um momento da reprodução ou ruptura com uma dada visibilidade e dizibilidade da realidade, que ajuda, por sua vez, a perpetrar a dominação econômica ou social, as desigualdades sociais e espaciais, o autoritarismo das relações sociais.⁴⁹

Os tropicalistas questionam não apenas a forma estética e a separação da política, como a própria forma de se fazer política, o que leva a reações indignadas de pessoas do mais variado espectro ideológico. Como a política tropicalista não é de proselitismo, mas de provocação, de contestação da forma, que é também de conteúdo, intelectuais de esquerda, ligados à forma clássica de se fazer "política revolucionária", não fazem uma leitura muito diferenciada daquela que a direita faz do tropicalismo. Mauricio Vinnas, por exemplo, sociólogo, chamado a opinar sobre o movimento, em reportagem de O Cruzeiro, tenta desqualificá-lo, como, apenas, um sintoma de decadência de uma época (a arte como sinal de decadência é um refrão conhecido). Fazendo um exercício de determinismo histórico, ele afirma que esta cafaiestada sob encomenda, que era o tropicalismo, coincidia com os últimos dias do governo Costa e Silva, assim como a bossa-nova correspondera ao desenvolvimentismo juchelinista, a Cultura Popular Brasileira ao período Jango e o confronto entre Roberto Carlos e a música de protesto ao período Castelo Branco.⁵⁰

Fazendo uma leitura, ainda, a partir dos pressupostos do nacional-popular, o tropicalismo é visto, por Vinnas, como conformista e irracionalista, levando ao pessimismo temperado pelo espírito de avacalhação, o que não passaria muitas vezes, de uma forma de auto-flagelação, coisa diversa de crítica. E, após esta análise brilhante e fina do movimento, conclui: "o tropicalismo traduz a desesperança de encontrarmos um modo de sairmos da estagnação industrial e de retomar o desenvolvimento autônomo e auto-sustentado. É como se fôssemos condenados a um falso paraíso de palmeiras, tinerhões, araras, que de fato é um inferno de misérias, doenças e analfabetismo".⁵¹

Fica claro o descompasso entre o aparelho conceitual, usado pelo autor e aquele usado pelos tropicalistas, bem como sua irritação com uma dizibilidade e visibilidade do país que mostrava a ridicularia de suas construções. Ele toma alegoria por símbolo e onde há paródia e farsa, ele quer ver verdade e afirmação. Na verda-

(49) Ver YUDICE, George - Op. Cit.; GIL, Gilberto - O poético e o político; Depoimento de Caetano Veloso, São Paulo, MIS, 13/fev/1987; Depoimento em vídeo de Celso Favaretto sobre o Tropicalismo, São Paulo, MIS, mai/1990; VASCONCELLOS, Gilberto - Op. Cit., pp. 45 e segs e 86 e segs.

(50) Ver LENDS, Tete de - A Guinada de José Celso (Entrevista), Rio de Janeiro, Revista Civilização Brasileira, jul/1968; N/a - Tropicalismo, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 20/abr/1968, pp. 90 e segs.

(51) N/a - Tropicalismo, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 20/abr/1968, pp. 90 e segs.

de, quando o tropicalismo afirmava como o Brasil era, ele afirmava como não era. Suas imagens e enunciados não são indícios de verdade, mas buscam claudicar as verdades estabelecidas. Quando retoma o mito da tropicalidade brasileira, quando assume farsescamente, não é para afirmá-lo, mas, ao contrário, para expor o seu caráter de simulação. Fazia uma crítica à própria visão de realidade brasileira, inclusive a desta esquerda, à qual pertencia o sociólogo Vinhas, com sua visão romântica do povo, com seus reducionismos, com seus esquematismos, com suas explicações fáceis, com sua visão xenófoba, colonizada, cafona. A crítica ao próprio mau-gosto nacional, do qual o Sr. Vinhas parece ter sido um belo exemplar. É a reação de um intelectual de esquerda que vê seus territórios serem solapados, corroídos pela crítica, pelo riso dilacerante tropicalista. Surdo à sua dimensão crítica e inovadora, ele faz cobranças de uma postura política, de uma forma tradicional de veiculação da política e da militância, ou seja, a ênfase na mensagem, a clareza de projetos e a posse de uma verdade a ser inculcada nas camadas populares.⁵²

Este é o caso, também, do trabalho pioneiro realizado sobre o movimento, por Roberto Schwarz, em que se cobra dele uma "visão de futuro"; isto não se colocava para o tropicalismo, visto que ele queria apenas destruir aquilo que atrapalhava a abertura para novas possibilidades de futuro, não um, mais vários. O que, para este autor, parece o esfumaçar do horizonte histórico, para nós, é exatamente o oposto, ou seja, o tropicalismo é uma descontinuidade histórica, auto-anunciada, que critica a idéia intemporal do Brasil e de sua identidade histórica e cultural, que busca abrir a possibilidade de se pensar outros Brasis, de não apenas pensá-los, mas de efetivá-los em novos horizontes. Parece-nos que ainda estamos presos ao redemoinho que o tropicalismo vislumbrou, no qual as certezas schwarzeanas parecem, cada vez mais, em crise. Com o tropicalismo, os dados imediatos do país periférico não seriam mais mediados pela armadura teleológica da garantia da salvação, o que se quer é fornecer critérios para se separar aquilo que é relevante do descartável; quer-se uma supressão de hierarquias, que colocasse, em foco, alguns pontos cegos, que toda a racionalização da esquerda recalçava.⁵³

O tropicalismo rechassava as ideologias, que significavam a prisão da fala e da visão a certos dogmas, travando a mente com demasiadas palavras e fraco impulso de vida, quase sempre, atuando por segmentações estanques; separando a vida em compartimentos; deserotizando a política e o poder; excluindo o corpo, o desejo, a paixão, através de uma racionalidade repressiva. A história tropicalista se faz pela inclusão do corpo, pela articulação entre corpo e devir. Ela toma o corpo como superfície de inscrição de acontecimentos, corpo devorado, retalhado, marcado, transformado pela tatuagem da história e do poder, cuja aparente unidade se transforma em lugar de passagem, de atravessamentos, de dissolução do ser. Corpo que é devassado em seu interior e descobre-se cada vez mais excêntrico, fora do lugar. O tropicalismo tem uma visão da sociedade, do país e da história que se externaliza, que se torna estrangeira, que se torna o ser não ser. Ele tem um olhar e uma fala que não compactuam

(52) Ver N/2 - Tropicalismo, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 20/abr/1968, pp. 90 e segs.

(53) Ver SCHWARZ, Roberto - Remarques sur la culture et la politique au Brésil (1964-1968). In: Les Temps Modernes nº 286, 1970; VASCONCELLOS, Gilberto - Op. Cit., p. 48; XAVIER, Ismail - Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome, São Paulo, Brasiliense, 1983, pp. 112 e segs.

com o objeto que ele elabora, mas o dessacraliza. A tropicália quer ser apenas uma vertigem visionária que não carece de seguidor, abrindo apenas uma trilha clara para o país, apesar da dor. Para os tropicalistas, coragem é poder dizer sim, ter uma atitude de afirmação diante da vida, mesmo sendo ela tão mesquinha como a de nosso povo, fácil e a atitude de negação de uma esquerda de camarote.⁵⁴

Certos de que, a coisa mais certa de todas as coisas não vale um caminho sob o sol, os tropicalistas criticarão a visão sacrificial da esquerda brasileira, sua retórica da violência e, ao mesmo tempo, seu conservadorismo estético, seu apego à tradição, inclusive comportamental. A crise do próprio pensamento revolucionário é exposto. Ele é incapaz de pensar qualquer caminho em que se revele um signo de alteridade, qualquer caminho que esboce o risco como possível manejo da realidade histórica, qualquer revisão que falasse do colapso do populismo. Uma esquerda universitária que, a pretexto de salvar o mundo, desrespeitava qualquer cantor comercial, assumindo uma atitude defensiva, ditando o que era de bom gosto, o que era nacional e tentando isolar o fator estrangeiro, o dado alienígena da produção cultural. Esquerda que entendia a política, através ainda de certos rituais consagrados, de certas mensagens consagradas, de certos espaços institucionais e canônicos. Quando o artista tropicalista engaja seu próprio corpo, produz o choque com esta visibilidade da ação política; quando ele faz, de seu corpo, bandeira, quando o torna uma cartografia deste país esquartejado; ele torna a política um momento da liberação do desejo de inventar a vida, através da abertura de uma dimensão da ação que não pode ser reduzida àquela militância "razoável", totalizadora, verborrágica, panfletária e institucional das esquerdas.⁵⁵

No tropicalismo há a contestação da identidade do artista como liderança política e a ênfase em seu aspecto de agitador cultural, de inventor de novos sentidos, de palhaços que davam lugar ao gesto corporal, à dança. O corpo se torna linguagem, como forma de falar mais do que a verborragia da política oficial. Os tropicalistas se negavam a viver na utopia, para potencializar o presente, como tempo da transformação. Transformações sem rumo certo, sem direção e sem necessidade. Uma história porosa, ondulada, na qual o novo pipocava aqui e ali, ampliando o próprio espaço da política, retirando-a das clausuras rituais em que o ocidente a colocou. Uma arte mais da resistência, que não tem que iluminar a história, mas provocá-la, através da quebra com o esperado, o conhecido, o sentido e o significado estabelecidos, através da surpresa e da dissonância, instaurando a descontinuidade como procedimento artístico, existencial e social e, portanto, político, em que a alegria fosse a prova dos nove.⁵⁶

(54) Eclipse Oculto, Caetano Veloso (Uns), Polygram, 1983. Para a relação entre corpo, poder e devir ver: FOUCAULT, Michel - Poder e Corpo. In: Microfísica do Poder, 4 ed., Rio de Janeiro, Graal, 1984, pp. 145 a 152. Nô Com a Minha Música, Caetano Veloso (Outras Palavras), Polygram, 1981; Tropicália, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968.

(55) Força Estranha, Caetano Veloso; Tropicália, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Polygram, 1968; VASCONCELLOS, Gilberto - Op. Cit., p. 12; VELOSO, Caetano - Mil Tons. In: Alegria, Alegria, pp. 173 a 175; LERNER, Júlio e BELLERINI, Cristiane - Yes, Nós Temos Memória (Tropicalista), vídeo, São Paulo, M16, 1988; WISNIK, José Miguel - História e Mitologia do Tropicalismo; SUZUKY JR, Matinas - Luz do Sol, São Paulo, FSP, Folhetim, 28/mar/1989, p. 20; FAVARETTO, Celso - Sonho, Suor e Desejo, p. 22.

(56) Ver WISNIK, José Miguel - Caetano Veloso e o sexo dos anjos; Algumas questões de música e política no Brasil; VASCONCELLOS, Gilberto e SUZUKY JR, Matinas - Tropicalismo pelo Averso, São Paulo, FSP, Folhetim, 15/jan/1978, pp. 3

B) Tropicalismo e Modernismo

Podemos considerar que, em grande medida, o tropicalismo é a culminância da retomada do impeto de construção da modernidade no país, iniciado pelo modernismo, na década de vinte, e abortado, desde a década de trinta; impeto retomado, desde os anos cinquenta, com as pesquisas ligadas ao abstracionismo e ao concretismo. A relação entre modernismo e tropicalismo será tanto de ressonância e atualização de certas problemáticas como, ao mesmo tempo, de afastamento e de rompimento com a dizibilidade e visibilidade do país e de sua cultura, instituídas por aquele movimento. É uma relação mediada, principalmente, pela retomada da antropofagia oswaldiana, basicamente a partir da releitura de sua obra, feita pelos concretistas. Oswald de Andrade é retomado no tropicalismo, no entanto, não apenas em sua radicalidade formal, como foi feito pelos concretistas, mas também em sua radicalidade política.⁵⁷

Tanto o modernismo quanto o tropicalismo realizaram uma crítica virulenta ao nacionalismo ufanista, parodiando os seus enunciados e as suas imagens mais cristalizadas. Para os modernistas, no entanto, tratava-se de praticar o verdadeiro nacionalismo. Aquele que superasse nossa imitação passiva da Europa e permitisse a descoberta de nossa originalidade, de nossa identidade. O tropicalismo não pensa o Brasil, nem como cópia do europeu, nem como uma identidade fechada e autônoma, própria, mas o pensa como uma mistura, em que diferenças transitam e se justapõem, em que os lugares nunca estão definidos. Teríamos um perfil movente, seríamos um simulacro do europeu, uma imagem rebelde do civilizado ocidental; seríamos, nas palavras de Oswald, bárbaros tecnizados, talvez cada vez mais bárbaros e menos tecnizados. Enquanto os modernistas pensaram a diferença do Brasil a partir da relação com um modelo de civilização e cultura; a civilização européia; os tropicalistas problematizam a questão da identidade do Brasil a partir de sua diferença de fundo; uma disparidade interna. O Brasil dos modernistas é uma diferença, saída de uma identidade inicial com a Europa, enquanto, para os tropicalistas, o Brasil é diferença em si. Os modernistas tentam superar a idéia de que o Brasil seria sempre uma cópia mal feita da Europa, que buscava se aproximar e coincidir com o modelo. Para os modernistas, deveríamos aceitar nossa condição de cópia mal feita e dar estatuto de identidade a este fato; considerá-lo uma positividade, uma originalidade. Para os tropicalistas, no entanto, éramos cópias sem modelo, simulacros fantasmais da civilização européia. A nossa identidade seria a negação da própria identidade.⁵⁸

O tropicalismo repõe a questão da identidade nacional, não para respondê-la, mas para dela se livrar. Se nos preocupávamos tanto em afirmar, artificialmente, nossa identidade é por que essa era uma falsa questão, nascida de sua própria ausência. Entre os modernistas, foi Oswald que, embora preso ao dispositivo das nacio-

a 7; Depoimento em video de Celso Favaretto sobre o Tropicalismo, São Paulo, MIS, mai/1990.

(57) Depoimento em video de Celso Favaretto sobre o Tropicalismo, São Paulo, MIS, mai/1990; JOHNSON, Randal - Op. Cit., pp. 65 e segs.

(58) Ver Carta de Caetano, Rio de Janeiro, Pasquim, 4 a 10/dez/1969, p. 32; ORLANDI, Eni Pulcinelli - Terra à Vista!, São Paulo, Cortez; Campinas, Ed. da UNICAMP, 1990, pp. 45 e segs.

nalidades, fez a leitura mais radical da questão da identidade nacional e, por isso, os tropicalistas dele se aproximaram. O pensamento oswaldiano foi permanentemente dilacerado entre nacionalismo e cosmopolitismo, e exatamente o caráter cosmopolita da produção oswaldiana que será resgatada pelos tropicalistas. A obra de Oswald, como a dos tropicalistas, já era marcada pela ideia de deslocamento espacial, pela mudança de lugar, tanto no espaço do texto e da linguagem, como de lugar discursivo e ideológico. Suas metáforas de viagem falavam da própria mobilidade, no espaço geográfico. O espaço já emerge, em sua obra, como construção cultural, ligada a um dado dispositivo de poder e que, ao ser estilhaçado, fendido no campo da linguagem, deixa vir à tona o magma deste poder que ardia em seu interior, desvelando a dominação estratificada e sedimentada.⁵⁹

Os personagens itinerantes oswaldianos, assim como o sujeito tropicalista, são libertários, porque estão em fuga de qualquer cristalização espaço-temporal. Os estratos culturais que fornecem os códigos para a construção das identidades são constantemente deslocados pela sátira e pela ironia. As trajetórias históricas que os constituíram, as imagens e enunciados estereotipados que compõem suas subjetividades e a leitura que deles se faz, são satirizados e destruídos lá onde se gestaram: no corpo da linguagem. É essa cosmovisão cosmopolita e nômade oswaldiana que será atualizada pelos tropicalistas para realizar a tarefa de libertação da cultura brasileira das estreitas fronteiras impostas pela formação discursiva nacional-popular. É recolocar, no centro do processo cultural, a incerteza, a neblina, os horizontes fugidios, superando os entraves das fronteiras. É estar aberto a travessias, expedições, partidas e naufrágios. Eis o que aproxima o sujeito tropicalista do antropófago oswaldiano. Mas, Oswald, como modernista, enxergava, com amargura, esta nação amesquinhada em suas fronteiras, nos suplicios das glórias anãs. Incomodava-lhe o Brasil viver entregue a estas tempestades; nada ter fixado de seu; ter se estiolado em séculos de história-orgia. Enquanto os tropicalistas viam, com alegria, este carnaval brasileiro, como afirmação da vida, embora fossem tão virulentos quanto aquele na crítica às suas mazelas e mesquinhasarias. Os modernistas diagnosticavam a falta de identidade do país e queriam instituí-la, o mesmo não acontecendo com os tropicalistas.⁶⁰

O modernismo também percebe a cultura brasileira como fruto de uma mistura, embora sua ênfase seja na síntese, no sincretismo, na harmonização das diferentes culturas, das temporalidades e espacialidades culturais que compõem a nação. Já os tropicalistas tomam a mistura como estado permanente e não como momento a ser superado, por um trabalho de síntese. Os diferentes fluxos culturais, as diferentes temporalidades e espacialidades coexistiriam em estado de tensão e fusão inventiva. A mistura de contextos, de temporalidades, a sobreposição de imagens buscam ultrapassar a simples visão turística, acrítica que tende a situar, no passado, o que se vê no presente, vendo linearmente e não simultaneamente o tempo e o espaço. Oswald põe em destaque, como os tropicalistas, o papel do elemento

(59) Ver ANTUNES, Benedito - A Antropofagia de Oswald de Andrade, Campinas, UNICAMP, Dissertação de Mestrado em Teoria Literária, 1983 (mimeo), pp. 59 a 68.

(60) Ver ANTUNES, Benedito - Op. Cit., pp. 128 e seqs; ANDRADE, Oswald de - Os Condenados, São Paulo, Circulo do Livro, s/d, p. 267.

estrangeiro nesta mistura, mais do que o papel do elemento popular e tradicional, como fizera Mário de Andrade. O elemento estrangeiro seria agenciado, deglutido, como forma de acelerar a própria implantação da modernidade cultural no país. Ele produziria, se deglutido criticamente, inventivamente, o choque necessário para retirar o país de sua paralisia. Se tanto para modernistas como para tropicalistas a questão da relação entre tradicional e moderno se colocava, será em Oswald que iremos encontrar a forma mais radical de abordar esta questão, forma esta retomada e aprofundada pelos tropicalistas. Ambos estarão preocupados com os freios que a tradição impõe à implantação da modernidade entre nós. Estarão preocupados com o país que parecia com um cavalo e uma carroça, atravessando o trilho de um trem, onde um robusto carroceiro comandava, vagarosamente, seu veículo para desespero do motorneiro impaciente. Impor velocidade e movimentação às mudanças sociais e culturais do país, era o projeto oswaldiano, retomado pelos tropicalistas.⁶¹

Uma questão que separa tropicalistas e modernistas, é a da busca da origem da nacionalidade de nossa cultura, é a da visão primitivista dos modernistas. A antropofagia oswaldiana é também, neste aspecto, uma das mais sofisticadas elaborações. Retomando a problemática do romantismo e agenciando deste o próprio mito do indígena como nossa origem, Oswald, no entanto, utiliza-o para, em primeiro lugar, se distanciar da sociedade contemporânea, submetendo-a a uma crítica, dessolidarizando-se com os padrões culturais que esta impunha; em segundo lugar, este mito permite submeter o homem civilizado ocidental à crítica de um pensamento selvagem, com uma lógica que faz aparecer suas contradições. O mito do índio, em Oswald, ao invés de servir para paralisar a história, serve para submetê-la a uma leitura crítica. Lançando mão do arquétipo do homem natural, ele elabora uma utopia do transpassamento da sociedade contemporânea. Antes de ser um antepassado mítico, o homem natural oswaldiano é um homem posto num futuro utópico. Sua rebeldia romântica clamava contra a sociedade instituída e convocava para uma nova instituição. Para os tropicalistas, no entanto, o que importava era o presente e não as origens ou a utopia. Essa temporalidade era a soma de todas as outras, e era nela que se devia travar a luta contra o instituído. A procura da origem de nossa identidade como nação, não se colocava para o pensamento tropicalista, já que na origem, não se encontra identidade, encontra-se diferença, luta; não se encontra o uno, mas, o dispar.⁶²

Oswald, a exemplo dos modernistas, opera com as categorias de caráter e tipo nacional. A discussão em torno do mito do homem cordial, na década de trinta, ao mesmo tempo que afirma a sua prisão a estas questões, ressalta a singularidade de sua leitura. O homem cordial oswaldiano é o homem primitivo. Ele constituiria uma contribuição para o fundo emotivo, rico e transbordante do brasileiro. Ao contrário do que pensava Cassiano Ricardo, a cordialidade nele não se opunha à agressividade, porque, se os "primitivos" eram cordiais com os membros do próprio grupo, eram, no entanto, agressivos com os de fora, com o outro. A devoração antropofágica era a forma de se solidarizar, de comungar com o outro, diante do medo da

(61) Ver N/a - Jorge Amado, Rio de Janeiro, Pasquim, 14 a 20/jan/1971, p. 10; ANTUNES, Benedito - Op. Cit., p. 78; ANDRADE, Oswald de - Sobre Alimária; Poste da Light. In: Poesia Pau-Brasil, 5 ed., São Paulo, Globo, 1991, p. 115.

(62) Ver ANDRADE, Oswald de - A Utopia Antropofágica, São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

alteridade, da diferença que o outro representava. Esta materialização do medo da alteridade e da sua catarse evitava a emergência da visão messiânica, característica, segundo ele, da sociedade contemporânea, posto que se transferia o medo do outro, o seu apaziguamento, para a presença de uma força sobrenatural. Esta visão alegórica da questão do caráter nacional e de seu tipo é radicalizada ainda mais pelos tropicalistas, ao ampliar esta coexistência em nós de forças dispares; ao ampliar o dilaceramento e a ambiguidade do sujeito nacional, até este explodir. O tropicalismo encara, de frente, o medo da alteridade e da diferença, não como o medo do outro, mas como o medo de si mesmo, já que nele a alteridade não se opõe à identidade, mas é parte constituinte dela. Não somos diferentes apenas do estrangeiro, somos estrangeiros em nós mesmos. O nosso caráter é não termos caráter e nosso tipo é a não existência dele.⁶³

A leitura que vários críticos fazem do tropicalismo o aproxima do modernismo, também, pelo que consideram, a retomada do irracionalismo modernista das primeiras horas. Este teria o mesmo espírito disponível e efervescente, a mesma procura pela libertação através do choque, da violência, que vêem como a tentativa de criar a puerilidade num mundo velho. Para Décio de Almeida Prado, por exemplo, a década de vinte, comandada por São Paulo, havia sido iconoclasta, experimentalista, lúdica, com alguma coisa de irresponsável e farsesco. O romance de trinta teria dado seriedade, sobriedade e apego a realidade do modernismo. Só Oswald, mesmo engajado politicamente e convertido ao marxismo, continuaria fazendo a mesma leitura irreverente, do período anterior. O Rei da Vela, peça escrita neste momento e detonadora do movimento tropicalista, embora vazada no marxismo, não faz uma leitura esquemática e de fácil consumo popular, como, por exemplo, fazia, neste momento, Jorge Amado. O marxismo ganha, com Oswald, uma visão existencial, não distinguindo afetividade e razão, não separando experiência vivida e teoria, ou seja, não praticando aqueles procedimentos consagrados pelo racionalismo iluminista, defendido por estes críticos. O tropicalismo radicalizará ainda mais esta crítica à racionalidade ocidental, num momento em que os movimentos contraculturais buscavam, na racionalidade oriental, um contraponto a esta razão separada do sentimento, do corpo e da vida. A crítica oswaldiana ao capitalismo, a exemplo do que ocorre, no final da década de sessenta, é uma crítica existencial, que passava, inclusive, pelo caráter repressivo da razão ocidental em relação ao desejo, pela sobrecodificação que esta exercia sobre o sexo, principalmente, a crítica à própria mercantilização do corpo e da sexualidade, entendida numa sociedade, presidida pela lógica da propriedade.⁶⁴

Em Oswald, essa irracionalidade da cultura brasileira, de seu caráter, se expressava pela não oposição entre lazer e fazer, pelo nosso caráter festivo e carnavalizado. Ao mesmo tempo em que, ele via isto como negativo, do ponto de vista político e social, do ponto de vista da cultura, seria a nossa grande contribuição. O carnaval permitia o deslocamento constante dos significantes, permitia a crítica ao aspecto denotativo, prepotente do conservadorismo

(63) Ver ANDRADE, Oswald de - Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: O Homem Cordial e A Crise da Filosofia Messiânica. In: A Utopia Antropofágica, pp. 157 a 159 e 101 a 156.

(64) Ver PRADO, Décio de Almeida - Uma Perspectiva Crítica Sobre Oswald de Andrade, São Paulo, QESP, 3/out/1967, p. 7, c. 8; ANDRADE, Oswald de - Rei da Vela, São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1991.

da linguagem e dos códigos de gosto. Como transgressão da regra, a carnavalização permitia superar a linearidade das idéias; permitia negar os esquemas, para se chegar a outro. Os tropicalistas retomam a idéia da carnavalidade da cultura brasileira, mas fazem uma leitura diferenciada daquela feita pelos modernistas. O carnaval não é, para eles, apenas transgressão, negação dos esquemas, oposição da desordem à ordem, é surgimento do extraordinário no cotidiano; não é simplesmente inversão da ordem, mas é invenção, é momento de criatividade, que provoca a heterogeneidade, no interior das estruturas; é a abertura de fissuras nos códigos, é momento de relativização do instituído. A visão carnavalesca de mundo permitiria, não apenas, rebaixar a "cultura de doutores", apelando ao realismo grotesco, à cultura popular cômica, aos excessos verbais, à ênfase no material, no corporal, degradando esta cultura pretensamente elevada, espiritual, ideal, abstrata, mas permitiria a própria transformação destes materiais e destas formas de expressão sacralizadas, em algo novo e moderno. É a festa carnavalesca, como um momento trágico de riso e alegria que lancina, que desnuda, que estilhaça as máscaras petrificadas, momento de vida e de morte de uma cultura, de uma nação, de um povo.⁶⁵

O grande equívoco modernista, repetido até hoje, ad nauseum, é tomar o carnaval como um elemento definidor de nossa identidade nacional e cultural, quando este não pode ser atribuidor de identidade, já que é a própria negação do pensamento identitário. O carnaval é um acúmulo de contrários, de máscaras; é um delírio dos sentidos; é uma explosão de misturas, questionando a existência de identidades fixas. Ele é a proliferação de desejos, a diversão dos códigos. Ele participa, sim, da formação de nossa sensibilidade. Ele é um elemento cultural importante, entre muitos, para se pensar os comportamentos, as atitudes dos brasileiros, diante de vários aspectos da vida social como: a pouca observância a normas e códigos instituídos, a ética da malandragem, que nos leva a escorregar nas fimbrias dos códigos, o encarar vários momentos da vida como festa. Mas, isto não nos explica, não nos define, mas ao contrário, dificulta a nossa explicação, a impossibilita dentro da racionalidade europeia ou americana. Além de que, o carnaval não é apenas momento de libertação individual, um momento de triunfo do indivíduo sobre a sociedade ou um momento de anonimato diante das opressivas relações pessoais. Se ele, por um lado, realmente expressa este desrecalcamento, por outro lado, é uma manifestação coletiva ritualizada, como o carnaval africano, carnaval de procissões rituais, de construção de solidariedades grupais, de invenção de novas comunidades, uma manifestação que, ambigualmente, dissolve e constrói máscaras e territórios sociais.⁶⁶

A sensação de inquietude modernista com esta face carnavalesca do Brasil se expressa, principalmente, em Mário de Andrade,

(65) Sobre a visão carnavalesca de mundo ver: BAKHTIN, Mikhail - A Cultura Popular na Idade Média, São Paulo, Hucitec, 1989; MENDES, Nancy Mairé - Estudo de Textos do Caderno de um Aluno de Poesia de Oswald de Andrade, Belo Horizonte, Minas Gerais, 26/mar/1977 (Suplemento Literário), p. 7; Palestra de Mário Chamie no Seminário sobre a Semana de 22, São Paulo, MIS, mai/1972; N/a - Helena - Rogério, Rio, Pasquim, 5 a 11/fev/1970, p. 13; SCHELLING, Vivian - A Presença do Povo na Cultura Brasileira, pp. 121 e segs.

(66) Como exemplo do uso do carnaval como definidor de nossa identidade nacional ver: MATTA, Roberto da - Carnaval, Malandros e Heróis, Rio, Zahar, 1979 e BASTIDE, Roger - Brasil, Terra de Contrastes, 2 ed., São Paulo, Difel, 1964, pp. 66 e segs. BARTHES, Roland - O Óbvio e o Obtuso, Rio, Nova Fronteira, 1990, pp. 45 e segs.

embora este a tome como um caminho de fuga da civilização tradicional paulista, feita de policiamentos interiores, temores de exceção e preconceitos eruditos. Ele buscara, no Brasil popular, feito de bulhas, de cor bruta aos trombolhões, de ruínas das linhas puras, de despudores negros, brancos e mulatos, de risadas e de dança, matérias e formas de expressão que possam, não só, romper com a cultura viciada dos tradicionalistas, como romper com esta própria vacuidade da cultura popular e nacional. Mário vê, com angústia, este Brasil feito pelo Rio de Janeiro e de coração baiano, onde se fiscalizam os puristas, onde tudo se aplaude e canta, onde se cumpre promessa de gozar, onde desfilam cordões de machos mulherizados e polacas de indiscreto indolente negão. E este Brasil baiano, que os tropicalistas assumem e levam às últimas consequências, cartografando este Brasil que rola pelos corpos, que é tátil, que não se dá à síntese intelectual e fria. Geografia em liberdade que se goza, grande clausura que se sofre. Um Brasil, fuga de todas as territorialidades fixas, onde o gramofone do intelectual so arranha discos de sensações.⁶⁷

O carnaval é tomado, pelo tropicalismo, como uma instância crítica de nossa sociedade. Ele não seria nossa forma de ser, de dizer ou de ver, mas seria um procedimento crítico que permitia por em questão nossas identidades, nossa dizibilidade e visibilidade dominantes até então. Arlequim não é nele nosso símbolo, como em Mário, mas é nossa alegoria; não é nossa verdade de fundo, mas é nosso riso diante da verdade. O carnaval é nele uma forma de percepção do mundo como linguagem, capaz de expressar o projeto de invenção de uma nova cultura para o país, liberta das problemáticas postas pelo próprio modernismo. Nesta visão, a realidade está em constante transformação, porque se instala um espaço de jogo em que as dissonâncias e os contrastes não são abolidos, mas são incluídos, numa permanente luta de forças contraditórias, que não se resolvem dialeticamente em síntese. É o império do ambivalente, contrariando a normatividade do cotidiano. O carnavalesco desrecaica o reprimido, traz à tona o esquecido, ao mesmo tempo que, despersonaliza o indivíduo, tornando-o não apenas espectador, mas ator do espetáculo que participa e faz. Na construção de suas canções, por exemplo, os tropicalistas introduziram o discurso do carnaval, feito de ambivalências, misturas, ausência de sujeito, integração do grotesco, riso tragicômico, produzindo uma relativização alegre dos valores em conflito na sociedade e uma degradação contínua da verdade. Corroendo o discurso oficial, eles provocam um vazio preenchido pelo desejo e pela violência. Misturam negatividades e positividades, não minimizando as contradições, mas elevando-as ao grotesco, expondo a dominação em toda a sua tragédia.⁶⁸

A carnavalização tropicalista liberta o desejo de totalidade, lançando-o no fragmentário puro, desterritorializando as regras, as normas, os códigos culturais veiculados pelo nacionalismo e pelo populismo. Os tropicalistas usam o carnaval, não para montar nosso rosto, como queriam os modernistas, mas para desmontá-lo, para descentrá-lo, limpando o terreno para novas construções, para as possíveis. O tropicalismo não é utópico, como cobra Schwarz, não

(67) Ver ANDRADE, Mário de - *Carnaval Carioca* (C18 do Jaboti). In: *De Paulicéia Desvairada a Café* (Poesias Completas), São Paulo, Circulo do Livro, s/d, pp. 121 a 130.

(68) Ver MENDES, Nancy Marie - *Op. Cit.*; FAVARETTO, Celso - *Sonho, Suor e Desejo*, pp. 10, 20 e 23.

quer fundar um dado tempo, em um dado lugar; mas é atópico, ou seja, quer deslocar todos os tempos e lugares, quer ser uma linha de fuga, uma deriva, que a tudo inclui e exclui ao mesmo tempo. Ele instaura um insinuante movimento de devoração, que se recusa a ancorar em significados já fixados ou fixar qualquer projeto; se recusa a ancorar em qualquer porto, em parar a viagem do Rompenuvem, pois, navegar é preciso, viver não é preciso.⁶⁹

A diferença fundamental, entre a arte modernista e a arte tropicalista, é que, a primeira utiliza, majoritariamente, o procedimento simbólico e a segunda, o procedimento alegórico. Se a obra tropicalista mais se aproxima da obra de Oswald de Andrade é porque esta é a obra modernista onde é maior a coexistência destes dois procedimentos. O símbolo, por seu caráter totalizador, captando o todo no particular, vela o sentido histórico da arte. A alegoria, por sua vez, realiza arte e história, trabalhando com resíduos, fragmentos, ruínas de textos e imagens; ela desrecalca o não-dito e o não-visto. O procedimento alegórico perpassa as fases Pau-Brasil e Antropofágica da obra oswaldiana, momentos de dessacralização, não só da própria arte, como também da história, construindo um mundo novo, lacunar, onde a realidade brasileira é captada em suas ruínas formadoras, silenciadas, muitas vezes, pela história tramada e escrita pelo colonizador. A alegoria desnuda, assim, as ruínas culturais que a atitude simbólica tende a ocultar.⁷⁰

A alegoria moderna representa a vida como um incessante processo de choque. Nascida sob o signo de uma violência sobre os sentidos e da ruptura com a experiência, com a tradição, substituída pela vivência do choque, esta alegoria prestar-se-á à valorização do escatológico, do excessivo, do grotesco e da devoração. A alegoria opera abrindo os signos, mostrando suas dissonâncias internas, enfatizando a diversidade, a pluralidade, a segmentação, como característica da sociedade e da cultura, enquanto o símbolo almeja a representação da unidade do signo, o desvelar de sua essência, os tipos universais. O símbolo leva a uma postura religiosa, de sacralização do objeto que se vê e de que se fala. A alegoria leva a uma visão dessacralizante do objeto, de sua visão e enunciação. A mimesis simbólica é fundada na ambição de representar reprodutivamente a realidade, enquanto a mimesis da alegoria é concebida como produção, como apresentação do real na linguagem, como produção da diferença interna e não como produção da semelhança de fundo, como o símbolo. Em Oswald, sob a fragmentação do mundo alegórico, que constrói, há ainda um projeto de produção de um continuum, como se estas ruínas se depositassem num pano de fundo histórico ainda linear, unificador e totalizador. Nele a arte dilacera e a história unifica.⁷¹

Por isso, da obra oswaldiana, os tropicalistas agenciaram, inclusive, de forma transversal, através da leitura feita pelos concretistas, a radicalidade dos procedimentos alegóricos, presentes não só na poesia Pau-Brasil, como, principalmente, na antropofagia.

(69) Ver FAVARETTO, Celso - Sonho, Suor e Desejo, p. 26; Os Argoonautas, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968.

(70) Sobre a diferença entre um procedimento simbólico e um procedimento alegórico ver: BENJAMIN, Walter - Il Dramma Barocco Tedesco, Torino, Einaudi, 1971. HELENA, Lucia - Totens e Tabus da Modernidade Brasileira, Rio, Tempo Brasileiro; Niterói, UFF, 1985, pp. 11 a 20.

(71) HELENA, Lucia - Op. Cit., pp. 129 a 179.

Eles tomam a antropofagia oswaldiana como a rede teórico-crítica, capaz de preencher o vazio deixado pela crise da formação discursiva nacional-popular. A antropofagia seria este novo olhar e este novo dizer do país, que se postam como estrangeiros em nós; seria este olhar de fora, que ao mesmo tempo é interno, que estabelece uma distância, entre intelectual e nação, distância esta crítica em relação à existência cultural da nação. Ao contrário do intelectual nacionalista e populista, ela não assume a voz da nação e do povo, mas estabelece um distanciamento crítico que consegue repensar a própria identidade do sujeito nacional e de seu objeto: a nação. Ela produz um afastamento interno; olha com diferença (não com indiferença) para tudo que nos enreda. O afastamento de uma identificação imediata com as imagens e enunciados que compõem a nação e sua identidade. Em Oswald, embora preso à ideia de identidade, o procedimento antropofágico já o levava à produção de uma identidade crítica, paródica. Nele, a compreensão da essência nacional, que ainda procura, se faz pela cisão desta identidade cristalizada, pela iluminação de suas zonas de sombra. Para Oswald, como para os tropicalistas, o olhar nacionalista e sua fala não permitem chegar à nação como diferença internalizada, mas apenas como a diferença externa, superficial, aparente, condenando o país ao exotismo, a macumba para turistas.⁷²

O humor e a ironia antropofágicos produzem a singularização do objeto, através do excesso de significações, realizando um descentramento e uma transgressão do significado cristalizado. A antropofagia encara, com alegria, a dispersão das coisas, as fissuras dos sentidos, renunciando a toda esperança de absoluto; abandonando-se a diversão. Onde se buscava a essência, a marca do ser, de sua identidade, vê-se o puro artifício, feito de signos e rastros. Oswald, como os tropicalistas, serão criadores de mutilações, em que todos são inocentes e cúmplices, de alma sempre incompleta, provisória, desarmonica, fala do dilaceramento do sujeito moderno. Dilaceramento que deveria se expressar na própria obra de arte. O romance fragmentário oswaldiano será, a exemplo das obras tropicalistas, o questionamento da própria identidade de gênero e estilo em obra de arte, da prisão às fronteiras do romance burguês de exaltação do sujeito uno, do indivíduo. Como os tropicalistas, Oswald lança mão de procedimentos cinematográficos, para mostrar procedimentos de simultaneidade da trama, do espaço e do tempo, bem como a construção, por fragmentos, das subjetividades.⁷³

A antropofagia permite tratar, ao mesmo tempo, as questões da diferenciação cultural e da integração do elemento estrangeiro à nossa cultura, através do procedimento de deglutição, que afirma como nosso o estrangeiro e o submete às nossas próprias necessidades de expressão, não se submetendo a modelos, mas reconstruindo-os sob nossa ótica. O que definiria a nacionalidade cultural não seria um logos especificamente nacional, mesmo que múltiplo, mas, as diferentes estratégias de deglutição do elemento externo a nós. O campo cultural, como qualquer outro, estava atravessado por uma intensa luta pelo poder, um entredevoramento, que Oswald sempre compara com

(72) Ver SANTAELLA, Leticia - Op. Cit., pp. 99 e segs; BARTHES, Roland - Fragmentos de um Discurso Amoroso, pp. 121 e 124.

(73) Sobre a representação orgiaca, irônica ver: DELEUZE, Gilles - Diferença e Repetição, Rio, Graaai, 1986, p. 85; ANDRADE, Oswald de - Os Condenados, p. 30, 57 e 170.

o far-west. Era a postura que assumíssemos, nas lutas culturais internacionais, que decidiria a forma como nos integraríamos ao mundo, se de forma servil e subordinada, ou de forma crítica e inventiva. Para lutar esta luta, era necessário deter as próprias armas do outro, fazer delas as nossas, incorporar antropofagicamente a força do outro. A identidade xenófoba só contribuía para a manutenção de nossa indigência cultural, de nosso despreparo para enfrentar, em pé de igualdade, a luta cultural que se travava universalmente.⁷⁴

A antropofagia não trabalha apenas com as segmentações molares do social, que restringe o conflito social e cultural a grandes cortes estruturantes da sociedade. Ela chama atenção para os poderes moleculares, para os territórios existenciais, para as desterritorializações, para a errância do desejo, o que faz se desenhar espaços e tempos frenéticos, explosivos, não apenas no sentido político, mas também no sentido cultural. Ela não procura apenas os aspectos estruturados, cristalizados do social, mas, ao contrário, procura abalar os códigos fixos, seja de sociabilidade, seja de sensibilidade. Mas, a atitude antropofágica não é de inversão apenas ou de oposição dual, não é apenas de exclusão do elemento submetido à crítica, mas de inclusão. O antropófago é aquele que guarda, em seu próprio corpo, os seus mortos. A tarefa da metáfora antropofágica é a de procurar radicalizar a necessidade de se restabelecer vínculos novos, corroendo e deglutindo os vínculos necessários entre significantes e significados; entre nação, região e sujeito, entre nacional e estrangeiro, estabelecendo uma espécie de luta cômica entre uma realidade "normal" e outra absurda. O anarquismo antropofágico é, antes de tudo, uma pergunta, uma curiosidade, uma inquietação, valorizando o que foi devorado, fazendo dele alimento para a produção de algo que a ele se oponha e com ele se componha.⁷⁵

A antropofagia remete à modernidade, ao drama do indivíduo, que é obrigado a se mover num mundo fragmentário, cuja visão de totalidade deve ser substituída por uma construção alegórica, que só pode criar e se criar, a partir da mistura, da entredesenvolvimento; indivíduo nacional dilacerado entre nossos dilemas culturais e sociais. Um mundo em mudança permanente de lugares e de cenas, espaços sem essência, sem identidade, mas construídos no contínuo suceder de alterações na superfície; espaços nascidos da montagem imagética e discursiva, da mudança, não apenas de língua, mas de linguagem, que permitia a invenção do nunca visto e do nunca dito. Assim como o barco oswaldiano, os tropicalistas se negam a construir qualquer espacialidade fixa, que não seja, ao mesmo tempo, construção e ruína, como o próprio corpo de sua linguagem, em que o rigor da construção se faz por fragmentos, agenciando as próprias pílulas de poesia e os fragmentos de romance oswaldianos, ultrapassando malandramente as divisões racionalistas e maniqueístas de

(74) Ver SCHELLING, Vivian - A Presença do Povo na Cultura Brasileira, pp. 121 e segs; ROLNIK, Sueli - Op. Cit., pp. 252 a 264; CHAMIE, Mário - A Linguagem Virtual, São Paulo, Edições Guirón/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, pp. 5 e segs.

(75) Ver ANDRADE, Oswald de - A Psicologia Antropofágica. In: Os Dentes do Dragão, 2 ed., São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 54; ANDRADE, Oswald de - Memórias Sentimentais de João Miramar, 2 ed., São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990; HELENA, Lúcia - Op. Cit., p. 88; ANTUNES, Benedito - Op. Cit., pp. 22 e 33.

territórios e dos códigos que os sustentam, rompendo as fronteiras entre racional e irracional; entre tradicional e moderno; entre nacional e internacional; entre regional e nacional, assim como entre popular e erudito.⁷⁶

A antropofagia oswaldiana como metáfora, como diagnóstico e terapêutica de nossa dependência cultural, e agenciada pelos tropicalistas, o que permite construir, a exemplo do que faz Oswald, no Manifesto Pau-Brasil, um mosaico que não respeita nem as temporalidades lineares da história, nem a ordenação lógica de nosso espaço cultural, dissolvendo as fronteiras temporais, hierárquicas e espaciais. Assim como o Manifesto, a produção tropicalista recorta nossas memórias, na tentativa de trazer à tona ruínas de um passado soterrado, mas que continua dirigindo o presente. Ele saturará de ruído e dissonância a visão nostálgica e saudosa deste tempo que passou. Como o Manifesto, ele procura construir outra figura da razão, desvinculada do racionalismo europeu e colonizador. Uma razão injetada de ironia, destruindo a visão oficial de nossa sociedade e de nossa cultura, que buscava sempre a harmonia em nossas origens; descobrir a diferença na origem da cultura brasileira. Destruir para construir como o procedimento dadaísta, incorporado por Oswald, um olho crítico que desmonta o presente para permitir novas montagens futuras, que se centra na dissonância dos sentidos, na capacidade de imaginação, como negação de um presente petrificado, explorando todas as possibilidades virtuais contidas nesse presente.⁷⁷

O tropicalismo, assim como o modernismo, em seus primeiros momentos, tenta romper com o preconceito em relação à técnica e ao moderno, que impregna a sensibilidade nacional, formada, não só, pela crítica tradicionalista, como pela própria visão anti-moderna de nossas esquerdas, que sempre identificaram modernização com domínio burguês e sempre enfatizaram, fizeram ver o lado perverso do desenvolvimento capitalista e tomaram o capital como uma força demoníaca, um sanguessuga que nada de importante poderia fazer pelo país. O tropicalismo tenta romper com este conluio tácito entre tradicionalistas e progressistas em nossa sociedade. Ele partilhara com o pensamento oswaldiano, esta visão positiva da técnica e da modernidade, mas expõe, de forma cruel, no entanto, as contradições de nosso processo de modernização e como este não significa a construção da modernidade entre nós, modernidade tão sonhada pelos modernistas. Ele expõe a perpetuação que esta modernização faz de formas arcaicas de dominação, de relações sociais e de produção cultural. O tropicalismo expõe a ambiguidade do próprio moderno no país, o fato de que a repulsa ao moderno, ao estágio contemporâneo da técnica, embala a reação totalitária e conservadora no país, desde os verde-amarelistas, na década de vinte. No entanto, ele lança mão tanto do moderno como do tradicional de forma crítica; usa o moderno para satirizar, como fazia Oswald, seu uso reflexo e imitativo e usa o tradicional para criticar seu uso folclórico, exótico e kitch.⁷⁸

(76) Ver ANTUNES, Benedito - Op. Cit., p. 33; FAVARETTO, Celso - Tropicália: Alegoria, Alegria, p. 8; CAMPOS, Haroldo de - Uma Poética da Radicalidade. In: Poesia Pau-Brasil, pp. 7 a 13; ANDRADE, Oswald de - Memórias Sentimentais de João Miramar, p. 53.

(77) Ver HELENA, Lúcia - Op. Cit., pp. 136 a 143 e 146 a 158; ANTUNES, Benedito - Op. Cit., pp. 45 a 126.

(78) Ver ANTUNES, Benedito - Op. Cit., p. 126; Depoimento em vídeo de Celso Favaretto sobre o Tropicalismo, São Paulo, M19, mai/1990; VASCONCELLOS, Gilberto - Op. Cit., pp. 98 e segs.

Portanto, a relação entre tropicalismo e modernismo é de atualização e afastamento ao mesmo tempo, tendo como ponto de ligação, basicamente, a obra oswaldiana e o procedimento antropofágico para ler e ver o país. Um procedimento que, como vimos, não tinha apenas implicações estéticas, mas políticas e sociais.

C) Tropicalismo e Regionalismo-Tradicionalista

A tropicalia se constitui numa retomada crítica da própria idéia de tropicalidade da cultura brasileira, da afirmação de sua identidade e de sua originalidade, a partir da influência de nossa localização numa dada faixa do globo, que nos diferenciaria das culturas desenvolvidas acima da linha do Equador. O tropicalismo critica a própria visão identitária da cultura brasileira, nas suas várias versões, inclusive a visão luso-tropicalista, elaborada por Gilberto Freyre, como desdobramento de suas teses regionalistas e tradicionalistas. O luso-tropicalismo freyreano, na busca de nossa identidade cultural, reafirma o colonialismo ou a nossa submissão aos padrões culturais metropolitanos, embora estes passassem pela filtragem na colônia, exatamente, para permitir a adaptação aos trópicos, bem como à convivência com as "raças exóticas" aqui encontradas ou para cá trazidas. O nosso devir, para Freyre, seria a reposição das tradições luso-tropicais, sob pena de nos vermos descaracterizados. O tropicalismo, por sua vez, busca afirmar o caráter planetário da cultura, independente de sua nacionalidade. Ao invés de defender nossas tradições lusas ou tropicais dos influxos da modernidade, vistos como despersonalizadores, por Freyre, os tropicalistas buscam a superação do nacionalismo, com seu complexo de subdesenvolvido, nascido do próprio recálque colonial, expresso pelo medo do estrangeiro, que se figurava no espantalho do imperialismo. Para os tropicalistas, o único caráter da cultura brasileira era o não ter caráter, sendo, por isso, aberta à várias conexões, podendo dialogar, criar, inventar, a partir das matérias de expressão mais dispares, não tendo que nos filiar obrigatoriamente a esta pretensa tradição lusa, que repunha o nosso caráter colonial. Nossa incoerência barroca tropicalista se opõe à racionalidade do processo de formação de nossa nacionalidade, elaborada por Freyre. Essa sociologia, que busca encontrar nossas constantes ao longo de quatro séculos, quer organizar nossa história, através de pares de opostos como: Casa-Grande versus Senzala, Sobrado versus Mocambo, Ordem versus Progresso, Nação versus Região. O tropicalismo rompe com esta visão evolucionista e dualista do processo histórico, admitindo apenas a provisoriedade dos arranjos culturais do país, sob os influxos da circulação mundial, das informações e das matérias de expressão.⁷⁹

A apologia feita por Freyre da capacidade lusa de adaptação aos trópicos, de sua plasticidade, de sua abertura para a miscigenação; a pretexto de fazer a afirmação da cultura brasileira e de nossa identidade, terminava por representar uma apologia da própria colonização e de sua cultura, uma apologia do colonizador. O processo de colonização é interpretado por ele, muito mais, como

(79) Ver MATTA, Roberto da - O que faz o Brasil, Brasil?, Rio de Janeiro, Salamandra, 1984, p. 12.

obra de um colonizador com determinadas qualidades de temperamento e caráter, do que como produto de condições históricas dadas. Nós seríamos herdeiros deste caráter do colonizador, com suas nuances determinadas pelo contato com meio e culturas diferentes da sua. Ele vê a sociedade à procura de constantes culturais de caráter e de ação, reagindo as mudanças, notadamente, aquelas advindas do contato com outras culturas. Já os tropicalistas tematizam os elementos tradicionais, arcaicos, considerados como característicos do Brasil, submetendo-os ao choque do estrangeiro, das matérias e das formas de expressão mais modernas, produzindo explosivas alegorias em que o Brasil aparece em sua multiplicidade. A imagem tropicalista, ao contrário dos símbolos freyreanos, traz essa diferença interna, cruel, que expõe o grotesco do país e, ao mesmo tempo, fala das várias camadas de sensibilidade que se sedimentaram, ao longo da produção cultural brasileira. O Brasil familiar, patriarcal, rural freyreano é exposto sob a luz de uma nova visibilidade pop que se afirmava a nível internacional. Expondo conteúdos e formas tradicionais à luz do moderno, os tropicalistas produzem figuras disparatadas, que trazem o efeito revelador de abrir à visão os nossos abismos históricos, a nossa identidade estilhaçada, a nossa face grotesca, cafona, kitch.⁸⁰

A forma como encaram a tradição, diferencia profundamente tropicalistas e tradicionalistas. Enquanto os tradicionalistas têm uma postura de sacralização do elemento tradicional, os tropicalistas dessacralizam o tradicional através do humor e da ironia, recriando os signos e matérias de expressão, considerados sagrados, retomando a dinâmica democrática da vanguarda modernista, integrando todo tipo de material e assuntos à sua produção artística. Eles desferem um golpe mortal naquela visão autocrática e hierárquica de cultura, defendida pelos tradicionalistas, bem como tomam, seja o nacional, seja o regional, e submetem-nos ao choque do cosmopolita. Afirmam a individualidade, diante da postura holista e aristocrática que perpassavam aquelas formulações. As tradições são carnavalescamente rebaixadas, desentronizadas, retiradas de seus lugares convencionais para, um vez livres, voltarem a circular como signos disponíveis para entrar em novos arranjos. Para os tropicalistas, a modernidade é o ponto de partida para a releitura do tradicional, enquanto, é da rejeição da modernidade que surgem as acertivas dos regionalistas e tradicionalistas. Os tropicalistas não fazem uma negação "in totum" da tradição, mas também não a consideram como um legado que deva ser simplesmente reproduzido, mas como um legado a ser superado, a ser criticado, a ser retirado de sua situação de integração ao "status quo", tornando-o rebelde. Como diz Caetano Veloso, não se tratava de defender a tradição do analfabetismo, nem a imposição da forma estrangeira como moderna, mas, partindo da tradição, fazer algo novo, dentro dela. Era preciso selecionar elementos desta tradição e submetê-los a um julgamento crítico, para a criação do novo, do diferente ser possível. A informação estrangeira, moderna, era fundamental, inclusive, para se realizar este diálogo crítico e criativo com a tradição nacional.⁸¹

(80) Ver BASTIDE, Roger - A Origem Messiânica do Nacionalismo na América do Sul, São Paulo, Revista Anhembi nº 144, vol. XLVIII, nov. 1962, p. 429; RAMOS, Guerreiro - Gilberto Freyre ou a Obsolescência, Rio, Para todos, Ano 1, nº 11, 2ª quinzena de out/1956, p. 14; SCHWARZ, Roberto - O Pai de Família e Outros Estudos, pp. 61 e segs.

(81) Ver LIPOVETSKY, Gilles - Op. Cit., pp. 250 e segs; VELOSO, Caetano - Carta ao Pasquim. In: Alegria, Alegria.

O discurso regionalista e tradicionalista toma a tradição e a região como pontos de partida para se pensar a identidade nacional, deixando de compreendê-las como uma construção imagético-discursiva, ditada por estratégias políticas, para vê-las, como uma realidade reconstruída pela imaginação, através da seleção de fatos e tipos simbólicos e sintéticos das realidades difusas e até confusas, tornando-as assim mais intensamente reais. O Brasil seria uma síntese sociológica e artístico-cultural das suas múltiplas segmentações regionais, a partir da interpretação e estabelecimento de suas tradições mais típicas, das suas paisagens, de seus grupos humanos e das suas instituições mais características. O tropicalismo, por sua vez, ressalta o caráter meramente discursivo das verdades sobre o país e sobre a sua identidade. As várias interpretações do país, feitas anteriormente, as suas várias sínteses e os seus símbolos são passados em revista, de forma crítica e dessacralizante. As chamadas reliquias do Brasil, pérolas do discurso nacionalista, ufanista e populista, que serviram para encobrir o nosso subdesenvolvimento, são retomadas, num procedimento paródico, que relativiza o seu caráter verdadeiro e sagrado e expõe as estratégias discursivas que as presidiram. Ao rerepresentarem as várias representações do país, eles expõem a própria ligação entre linguagem e poder, relativizando as "verdades nacionais". Ao devorarem as várias visões e as falas do Brasil, assumem suas várias identidades, para exporem o caráter de fabricação, de invenção das próprias tradições e de como estas estão ligadas a uma dada estratégia de dominação, fato que os tradicionalistas escamoteavam, afirmando a neutralidade da tradição e remetendo-a para o reino da sobrevivência do passado, não como algo que participa dos embates do presente e é nele criada.⁸²

Ao invés de querer descobrir o Brasil, como pretendiam os tradicionalistas, os tropicalistas queriam estilhaçar as várias faces cristalizadas do país, bem como os mitos regionalistas, que participavam da construção destas identidades. Enquanto os primeiros queriam estabelecer a síntese e a harmonia entre as contradições do país, a assonância de suas verdades mais profundas, os tropicalistas queriam instalar a dissonância, em que os contrários coabitam, coexistem, se superpõem, sem se resolverem numa síntese ou se harmonizarem. Ao rosto harmônico, miscigenado, plástico do Brasil, construído pelos tradicionalistas, os tropicalistas opõem o rosto estilhaçado, grotesco, barroco, em frangalhos, do país. Rosto que era metamorfose pura, que era o reino da diferença e não da semelhança de fundo, como para os tradicionalistas. Trazer à tona e fazer ruir, pela paródia, os mitos paralizantes e neutralizadores dos conflitos, acerca do país, como os construídos pelos tradicionalistas, foi a tarefa a que se propuseram os tropicalistas, a qual os revela como linguagem e poder. Poder do encantamento verbal, da magia nominalista, levando a se desconfiar dos nomes e das palavras que diziam o país, expondo as contradições entre as diferentes falas que o inventaram, trastes típicos, tristes tropeços, destes

p. 62; VASCONCELLOS, Gilberto - Op. Cit., pp. 91 e segs; SANTAELLA, Leticia - Op. Cit., pp. 91 e segs.

(82) Ver FREYRE, Gilberto - Vida, Forma e Cor, 2 ed., Rio, Record, 1987, pp. 231 e segs; FAVARETTO, Celso - Tropicália: Alegoria, Alegria, pp. 41 e segs. Ver, por exemplo, Geléia Geral, Gilberto Gil e Torquato Neto (Tropicália ou Panis et Circenses), Polygram, 1968.

tristes trópicos.⁸³

Enquanto os tradicionalistas buscavam operar com os signos mais familiares do país e convencionais, os tropicalistas buscavam desritualizá-los, retirar sua aceitação, provocando o estranhamento. O objeto tradicional é deslocado de seu lugar convencional, iluminado, a partir de novas e múltiplas perspectivas, dito de formas novas. A história irrompe nele em todo o seu poder disruptivo, ruinoso, dos ídolos estabelecidos. A história traz novos papéis para cada objeto, novos significados, que não haviam sido instituídos pela memória paralisante dos tradicionalistas. O passado, fixo e monumentalizado do tradicionalismo, é submetido ao choque do mundo da velocidade, onde não há envelhecimento, mas há superação constante. Tudo é precário, fugaz, arrivista. O passado, de tempo diretor do presente, passa a ser encarado como ruína, como dissolução. A memória, para o tropicalista, é apenas inspiração para construção do novo; o passado é contribuição para que dele nos livremos. A memória tropicalista não é obstrução ou negação do presente, como para os tradicionalistas, mas é sua afirmação, como o único tempo da criação, como o momento da recuperação e superação das várias versões do passado, submetendo-as à luz da contemporaneidade. O sujeito tropicalista é um sujeito descontínuo, que está sempre negando suas identidades anteriores e não buscando a perpetuação de suas máscaras. Ele é alguém que as assume como tal e, portanto, delas quer se livrar, sempre que o presente o exija.⁸⁴

O tempo tropicalista é um tempo devorador; um tempo vitorioso sobre a tentativa da continuidade; um tempo múltiplo, no qual convivem a década e a eternidade, o século e o momento, o minuto e a história, que, ao contrário do tempo dos tradicionalistas, não fala apenas em termos de décadas e séculos, esquecendo o minuto e o milênio. Um tempo que liga o intensivo ao extensivo, que é uma construção cotidiana, mesmo quando se lança em projetos de longa duração. Um tempo sempre em ebulição, em metamorfose e não um tempo estático, linear, evolutivo; um tempo em repouso. Enquanto o tradicionalista luta contra o tempo, o tropicalista quer estar em dia com ele, quer se deixar levar em seu fluxo. A visão tropicalista não é nostálgica, não quer viver da saudade de tempos e espaços, mas, ao contrário, quer incorporar esta saudade a um projeto de futuro e fazer da saudade sonho de sua própria superação.⁸⁵

O espaço tropicalista também está longe de ser aquele espaço repositório da memória e locus da eternidade, da visão tradicionalista. O tropicalismo lida com a justaposição de espacialidades, o que dessacraliza o próprio discurso naturalista à respeito da tropicalidade, das belezas naturais, das paisagens do país, tornando-as paisagens perpassadas pela artificialidade moderna, paisagens úteis, submetidas ao comercial, ao urbano, às relações capitalistas. Eles utilizam signos urbanos para verem e dizerem o rural, como também, aproximam o mundo urbano do elemento natural. Negam, ao mesmo

(83) Ver FAVARETTO, Celso - Tropicália, Alegoria, Alegria, p. 88; GIL, Gilberto - Democracia e Diferença. In: O Poético e o Político, p. 33 a 42; VELOSO, Caetano - Barco Vazio. In: Alegria, Alegria, pp. 27 e 28.

(84) Ver PEIXOTO, Nelson Brissac - Cenários em Ruínas, São Paulo, Brasiliense, 1987, pp. 164 a 178; Depoimento em vídeo de Celso Favaretto sobre o Tropicalismo, São Paulo, MIS, mai/1990. Ver, por exemplo, Miserere Nobis, Gilberto Gil e Capinam (Tropicália ou Panis et Circenses), Polygram, 1968; Luniz 9, Gilberto Gil (Louvação), Fontana, 1967.

(85) Ver WISNIK, José Miguel - Caetano Veloso e o sexo dos anjos; VELOSO, Caetano - Domingo. In: Alegria, Alegria, pp. 17 a 19.

tempo, a dicotomia entre rural e urbano, entre moderno e tradicional, com que operavam os tradicionalistas. Uma crítica da cultura nacional, identificada com o mundo rural, com o folclórico e o artesanal, a cultura do que está e sempre esteve, que encobria com ufanismo sua indigência. Artistas, como Gilberto Gil, que tiveram uma formação rural, incorporam o dado urbano, transformando o "caçona rural" em elemento pop. Transvalorizam os elementos culturais, através de procedimentos como a colagem e o flash cinematográfico. A sensibilidade desenvolvida por Gil, ao entrar em contato com a grande cidade, com São Paulo, com suas fábricas, com suas máquinas empacotando sabão em pó, na Gessy Lever, os escritórios, as massas urbanas, misturam-se à sua vivência de feira, com pessoas tocando viola junto a sacos de farinha, pilhas de rapaduras, carne seca pendurada em filas de barracas, pilhas de umbus e melancias. O rural perde sua visão bucólica e nostálgica, para se tornar uma paisagem construída de forma concretista, pop, superando a linearidade e a separação radical destes espaços, assim, o suburbano tropicalista seria o lugar, não da vivência na cidade de uma vida quase natural, mas o lugar onde se vive os traumas de uma vivência ambígua, suspensa entre duas sociabilidades. O suburbano idílico de Bandeira muito difere das meninas suburbanas de Gilberto Gil, pessoas marginalizadas pela cidade e não pessoas que se negam a ela se incorporar. O suburbano seriam locais onde se vive ainda entre o boi e o bus.⁸⁶

Os clichês e estereótipos imagéticos e discursivos elaborados pelos tradicionalistas, para simbolizarem a nação e suas regiões, serão retomados pelos tropicalistas, que os misturam a imagens e enunciados da indústria cultural contemporânea, fazendo uma verdadeira suma expressiva do país; uma estética de escombros, de ruínas, um supermercado dos signos, que rompe com a estética do típico, do característico, que estes clichês implicavam. Enquanto os tradicionalistas operam com a seleção de imagens e textos que consideravam mais significativos, para os tropicalistas tudo significa, tudo representa e apresenta o país. Enquanto para Freyre, os signos artísticos estavam ligados diretamente a um espaço, principalmente, regional, para os tropicalistas não existia uma ligação necessária entre signo cultural e espaço. Ele não é expressivo de um espaço, seja nacional ou regional, ele é expressivo em si mesmo. Formas e matérias de expressão não possuem identidade espacial fixa, elas são criações planetárias, cósmicas, a serviço da produção da alegria humana. A arte tropicalista não é vista como educativa, como impositiva de uma dada significação, como viam os tradicionalistas, ao contrário, ela é deseducação, ou seja, deve não reforçar os códigos tradicionais, convencionais, mas deve quebrá-los, desrecalcar a inteligência do público, para que sejam capazes de ver e dizer outras coisas, além das consagradas e convencionais. Mais do que oferecer esquemas prontos para serem engolidos pelo público, fazer pensar, fazer emergir um sentido de beleza atrofiado, sem a subsunção a esquemas teóricos prévios.⁸⁷

Esta nova forma de ver e dizer o país, desloca, carnavalescamente, o lugar de nossa tropicalidade, que passa a ser significada

(86) Ver LEMOS, Tete de - Op. Cit.; N/a - O sonho acabou. Gil tá sabendo de tudo, São Paulo, Revista Bonzinho nº 34, 3 a 16/fev/1972, pp. 16 a 33; VASCONCELLOS, Gilberto - Op. Cit., p. 32. Ver, por exemplo, Paisagem útil, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968; O Nome da Cidade, Caetano Veloso.

(87) Ver FREYRE, Gilberto - Op. Cit., pp. 82 e segs. e 240; LEMOS, Tete de - Op. Cit.

de vários e novos modos: não mais pelo apego naturalista aos nossos problemas climáticos ou de raça, nem também pela leitura da tropicalidade, como uma forma de ser, como um estilo de nossa produção cultural, mas como a forma como somos vistos pelos colonizadores, estrangeiros e colonizados internos. Assume-se parodicamente a forma preconceituosa com que somos vistos no exterior e a forma complexada com que nos vemos, para fazer delas nossa imagem e fala críticas, expondo o ridículo destas interpretações. O poder corrosivo do riso faz a seriedade destes discursos ruirem. Eles sofrem, através da paródia, uma torção, que desvela as estratégias de poder que os sustentavam; a da tristeza como porto seguro, como garantia do "status quo". O tropicalismo trata assim seus antecessores com humor, mas também com amor, por levá-los em conta, por atualizá-los só que submetidos a novas estratégias. Ao contrário da visão museológica do tradicionalismo, o arquivo tropicalista se organiza na alternância do festivo e do melancólico, da carnavalização e da descarnavalização; num agenciamento caótico das imagens e enunciados, em que nada é perene, nada é sagrado, nada é patrimônio, em que todas as hierarquias se confundem. É uma realidade em constante transformação, um espaço de jogo em que as dissonâncias e contrastes permanecem como uma luta contínua entre forças contraditórias, que não se resolvem dialeticamente em sínteses, ou não se harmonizam como ocorria com a imagem e enunciado tradicionalista. O império do ambivalente em contraste com o império do monovalente. O carnaval tropicalista não faz voltar o elemento do passado, para mantê-lo lá; ele faz voltar o reprimido para dotá-lo de eficácia no presente, para revelar o passado como uma invenção do poder.⁸⁸

O tropicalismo rompe com o regionalismo como diferença folclórica e que serve de riso, não o vê como o locus da cultura verdadeira, autêntica, imaculada, na qual se guardaria a essência do país, já que esta visão anda lado a lado com a padronização cultural e com a imposição de uma cultura nacional, de que também são críticos. O regional não é o caçula, o fora de moda, é apenas mais um ponto de vista sobre a cultura. O Nordeste dos tradicionalistas, é pensado como o lugar da tradição, o que lhe dá um sentido de perenidade, mas também um sentido de ultrapassado, de fora da moda, caçula. A ênfase no conservantismo nordestino funciona como importante contributo na manutenção das relações sociais e de poder, neste espaço. Este Nordeste, tesouro intocável do passado, será revisto pelos tropicalistas, que enfrentarão o próprio ridículo do nordestino na moda. Nordeste que parece, assim, estar fora de seu lugar. Nordeste não mais vestido de chapéu de couro, alpercatas, analfabeto e machista e, ao mesmo tempo, de cordialidade humilde e servil no trato, com muito sorriso, banguela de preferência. Os tropicalistas reivindicam o direito do nordestino à modernidade, sem que para isso, tivessem que migrar para as grandes cidades e comprarem nestas, o óculos rai-ban e o radinho de pilhas.⁸⁹

O elemento da cultura nordestina, quase sempre visto como reliquias de um Brasil autêntico, é reelaborado a partir de sua

(88) Ver HELENA, Lúcia - Op. Cit., pp. 90 e segs; VELOSO, Caetano - Verbo Encantado. In: Alegria, Alegria, pp. 85 a 90; FAVARETTO, Celso - Tropicália: Alegria, Alegria, p. 36; Sonho, Suor e Desejo, p. 22. Ver, por exemplo, Geléia Geral, Gilberto Gil e Torquato Neto (Tropicália ou Panis et Circenses), Polygram, 1968.

(89) Ver BOSI, Ecléia - Cultura e Desempenhamento. In: Cultura Brasileira: Temas e Situações (Alfredo Bosi - org.), p. 16 a 41; LIPOVETSKY, Gilles - Op. Cit., pp. 239 e segs.

fusão com o moderno, com o estrangeiro, sem que isto signifique a simples subserviência a nenhuma das duas formas de visibilidade e dizibilidade. A forma crítica e criativa, como o tropicalismo agenciou a produção regionalista e tradicionalista, pode ser exemplificada pela atualização cinematográfica da obra *Menino de Engenho*, de José Lins do Rêgo, feita pelo cineasta Walter Lima Jr. O filme, embora, assim como o livro, seja centrado na memória, nas lembranças do menino Carlinhos, suas imagens enfatizam a descontinuidade, os cortes, o passar do tempo, a sua velocidade destrutiva, e não a sua continuidade e capacidade de perpetuação, como na obra de Lins. As imagens feitas, a partir da janela do trem, que atravessam, vez por outra, o filme, introduzem um olhar moderno, que vê os espaços e o tempo como construções feitas de uma sucessão de fragmentos, a memória como cenas descontínuas e em movimento. Longe do mundo, que parecia suspenso no tempo e construído com um espaço autônomo, de José Lins. Embora, vejamos o filme a partir do olhar do menino, esse olhar infantil está longe de ser saudoso, nostálgico, mas um olhar que é mais do que lembrança ou sonho, tomada de consciência progressiva do desabar das coisas, de sua precariedade. O olhar de Carlinhos não é, nele, de encantamento com seu mundo, mas de desencantamento.⁹⁰

O filme de Lima Jr. não é fruto de uma luta contra o tempo, mas a afirmação de sua vitória que, da mesma forma, que engoliu o bangüê e sua sociedade, engoliria a usina. O tempo é fera que engole moça e criança, que faz do barão gerente e da baroneza, lembrança, como diz o texto inicial. Este texto de Carlos Lima Filho inscreve o filme, de saída, em outra perspectiva, em relação ao livro. O filme não é produto de um olhar saudoso, nostálgico, mas um olhar alegre com a contínua descoberta do mundo, que fala de morte, desaparecimento, de perda em cada um de seus fatos. O filme cria um espaço em ruína que, ao mesmo tempo, fala do caráter destrutivo do tempo, mas, também, fala da alegria, da esperança na construção do novo. A introdução do personagem Vitorino Carneiro da Cunha, extraído das páginas de *Fogo Morto*, serve para trazer ao filme a alegria carnavalesadora de um quixote que ri do fim de seu mundo, que o anuncia aos quatro ventos, ao mesmo tempo, que também renega o presente representado pela usina. Explorando o contraste entre imagens extraídas desta sociedade em decadência e da nova sociedade que se instala, ele não faz um filme angustiado com as mudanças, como o livro de José Lins, mas um filme que vê afirmativamente as mudanças modernizadoras, ao mesmo tempo em que aponta para seus limites e ambivalências. O filme de Walter Lima Jr. é a afirmação da necessidade do novo, não importa qual ele seja. Neste sentido é que a figura de Zé Paulino é despida de toda a sacralização feita pela memória de José Lins. Ele é construído no filme como um déspota, sem qualquer ênfase em seu lado patriarcal. Um homem que representa relações sociais ultrapassadas, sufocantes, da qual todos querem se livrar.⁹¹

O filme traz o livro de José Lins para funcionar em outra estratégia: a de denunciar os latifundiários nordestinos, sejam modernos ou não, seu despotismo e o atraso que as relações sociais, em que estes pontificam, significam para a região e para o país.

(90) Ver HELENA, Lúcia - Op. Cit., pp. 109 e segs. O filme *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr.), 1965. Ver, por exemplo, *Peça a Voça Cabeludo*, Gilberto Gil e Juan Arcon (Gilberto Gil), Philips, 1968.

(91) Ver o filme *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr.), 1965; LEAL, Wills - *O Nordeste no Cinema*, pp. 27 e 28.

Papa Rêbo surge, nele, como o coronel carnavalesco, grotesco, que rebaixa sua própria categoria e relativiza o mito do patriarca, representado por Zé Paulino. A ênfase na imagem, mais do que na fala, relativiza, também, aquele mundo feito de retórica e coloca o espectador na condição de participe da descoberta do mundo, do espaço e do tempo feita pelo menino. No filme, ao contrário do livro, não é um adulto, desencantado com o presente, que se volta para olhar o menino do passado, com saudade e dor, mas é um menino que assiste a ruína de seu mundo ainda com pouca consciência e parte para fora dele, cheio de esperanças com o futuro que vira. Da janela do trem da história, o menino do filme, observa o passar veloz de um espaço em mutação, ao contrário do menino de José Lins do Rêgo que, da varanda da casa-grande, observava um espaço que parecia imutável, eterno.⁹²

3) O REPERTÓRIO TROPICALISTA

A) O Cinema Tropicalista

A partir do ano de 1967, o Cinema Novo passa por uma inflexão em suas concepções estéticas e políticas. O filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, pode ser apontado como marco desta revisão de pressupostos dos cinemanovistas, e foi considerado, posteriormente, como o primeiro filme tropicalista. A crise da formação discursiva nacional-popular, de onde emergira o Cinema Novo, é uma violenta desterritorialização, que estilhaça o mundo e a realidade construída anteriormente, emergindo dela o que se sente como caos, anarquia, desorganização, incoerência. Um mundo onde o sonho da revolução, para os intelectuais de esquerda, acabava e parecia surreal em si mesmo. A crise desta formação discursiva põe em questão a própria capacidade dos discursos em produzir mudanças. A anterior certeza no poder da linguagem e da arte como meio de ação revolucionária começa a ruir, gerando a angústia e o desespero de muitos intelectuais ligados à esquerda. Instaura-se, não só no Brasil, a própria crise de uma epistemologia assentada sobre os paradigmas da totalidade, da síntese, da identidade, do nacional e do popular. No país, vive-se a crise da própria estrutura de poder, gestada desde 1930, modelo no qual se procurava conciliar as forças sociais modernizadoras e aquelas tradicionais, o que resultou numa modernização superficial, sem modificações mais radicais nas relações sociais e de poder.⁹³

A partir de *Terra em Transe*, embora continue afirmando a necessidade da transformação social, o Cinema Novo abandona a visão teleológica e totalizadora, que o orientara anteriormente. O cineasta, anteriormente, detentor de uma verdade sobre o caminho a ser seguido em direção à revolução, é agora um intelectual com poucas verdades a afirmar e muitas dúvidas, muitas questões a susci-

(92) Ver MELLO, Paulo - *A Hora e a Vez de Zé Lins do Rêgo*, João Pessoa, Correio das Artes, Ano V, nº 77, 25/dez/1964, pp. 1 a 15; MONTALBANI, S. - *Menino de Engenho*, João Pessoa, Correio da Paraíba, 19/jan/1966, s/p, São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. SC2, Doc. 36; BARROSO, Afonso - *Menino de Engenho: um dos maiores momentos do cinema nacional*, Belo Horizonte, Diário da Tarde, 11/mar/1966, p. 19 (39 Caderno).

(93) Ver o filme: *Terra em Transe* (Glauber Rocha), 1967.

tar. Os filmes perdem seu caráter doutrinário para se concentrarem no questionamento, na problematização da realidade. A imagem cinematográfica vai deixando de ser simbólica para se tornar uma alegoria do nacional e do popular, complexificando a visão destas questões, que surgiam, tratadas de forma esquemática na fase anterior. Descobre-se que, tanto a identidade nacional e cultural, como o próprio povo, são mais complexos do que faziam crer os esquemas teóricos das esquerdas populistas, que orientavam a produção cinematográfica até então. Os personagens típicos, que expressavam identidades sociais fixas e acabadas e que serviam para veicular o projeto do cineasta para nossa sociedade, dão lugar a personagens ambíguos, dilacerados, sem identidade definida, ou seja, seres sem nenhum caráter como, Macunaíma, retomado no filme, de Joaquim Pedro de Andrade. São seres que questionam a sociedade e sua própria subjetividade angustiada.⁹⁴

A procura angustiada por uma verdade nacional, por uma identidade que pareciam ter sido encontradas pelas interpretações da esquerda populista, entram em ruína, bem como toda a certeza na capacidade da cultura em alimentar um projeto de transformação social. Glauber Rocha é paradigmático neste aspecto, ou seja, vive a crise do nacional-popular com enorme angústia. A falta de racionalidade da sociedade brasileira o incomoda profundamente. O diagnóstico que faz de nossa falta de identidade, não é vivido por ele com alegria, não é visto como uma positividade, como será para os tropicalistas. Ele vive com profundo amargor esta situação de transe da sociedade brasileira. Seu filme, de 1967, nasce da frustração de um intelectual desesperado com o imobilismo que vê na sociedade, quando vê desabarem os mitos que alimentaram sua produção anterior e isto o leva a um angustiado questionamento de seu próprio papel, enquanto intelectual, assim como do próprio papel do cinema. É a si mesmo que ele procura, ao buscar entender a própria face caótica da nossa sociedade.⁹⁵

Terra em Transe é um grande poema épico. É a épica da impossibilidade do intelectual de esquerda de conviver, ou mesmo compreender, a realidade do país. Ele mostra toda a sua impotência diante de uma realidade que teima em não se encaixar em suas divisões racionalizantes. Tudo se embaralha num caos, para o qual o discurso nacional-populista de esquerda não possuía enunciados ou imagens capazes de captar esta realidade em sua totalidade e, a partir dela orientar uma ação transformadora. É a terra dos disparates. Nela, o intelectual só pode ser um desventurado, um incapaz de racionalizar os dados. O mundo aparece como um caos giratório, que deixa tonto quem se encontra em seu interior; é um burburinho de vozes, tiros, rezas, discursos, choros, risos, cantos, palmas, poesias, imagens, rostos, os quais denotam a situação de um país e de um discurso em crise, em transição, terra em transe, onde os paradigmas anteriores já não servem mais como focos de luz fixos para ver as linhas organizativas da realidade. As contradições dialéticas, as segmentações molares, que orientaram a construção da realidade, em Deus e o Diabo na Terra do Sol, multiplicam-se numa miríade de contradições moleculares, em que não havia dialética que desse conta

(94) Ver os filmes: Terra em Transe e O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (Glauber Rocha), 1967 e 1969 e Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade), 1968. BERNARDET, Jean-Claude - Brasil em Tempo de Cinema, pp. 128 e segs.

(95) Ver BERNARDET, Jean-Claude - A Utopia e a Utopia, São Paulo, FSP, Folhetim, 22/ago/1981, p. 9; NAZARIO, Luiz - Um discurso da irracionalidade, São Paulo, FSP, Folhetim, 22/ago/1982, p. 11.

de sintetizá-las. O intelectual fica tonto, o mundo lhe foge ao controle. O subconsciente da nação, que sempre fora procurado em arquétipos rígidos e organizado, através de oposições binárias, aparece com sua cara de puro desejo de poder, de perigo. Um subconsciente que se agita como vulcão.⁹⁶

Terra em Transe lembra a própria agonia do logos Ocidental, com sua fome de absoluto, com sua incurável vontade de saber, com o seu medo do finito. Esse logos transcendental da revolução universal, que não admite a transitoriedade da significação e sua ambivalência, vive como falta, como perda, como incapacidade ou inconsciência, a incapacidade de se dar conta, racionalmente, do todo e com a revolução refundar o mundo em toda a sua totalidade. A dificuldade em conviver com racionalidades parciais e intersubjetivas, faz deste filme de Glauber, a última tentativa de racionalizar a realidade brasileira de forma total, ou seja, ele elege o absurdo como sua racionalidade. A nação, ainda é, para ele, uma questão, assim como o popular e a sua identidade enquanto intelectual, mas, as únicas respostas que ele consegue, leva-o ao estilhaçamento destas próprias questões. Estas questões surgem em sua agonia. É um filme marcado por um claro pessimismo, em relação ao futuro do país e por uma angustiada reflexão da relação entre intelectual e povo. A fase otimista, em que a função messiânica do intelectual, a visão vanguardista predominava, vai sendo substituída por uma crescente consciência da inadequação do povo às aspirações do intelectual de classe média. A visão de um impasse político diante do aborto das certezas populistas, motivado pelas próprias contradições que estas traziam em seu bojo, faz o populismo se revelar uma retórica vazia, e seus líderes carismáticos, como fracos e vacilantes.⁹⁷

Os versos do poeta Mário Faustino, utilizados no filme, surgem para comentar o dilaceramento do intelectual moderno, que não consegue ordenar o caos de sua própria alma, tão dilacerada quanto a realidade que o cerca. Glauber, como o poeta, se desespera com a incapacidade de dar-se conta da totalidade do real. Intelectual que agora se descobre tão impotente quanto o povo, a quem, por vezes, chegara a desprezar, por o julgar incapaz de admitir a sua alteridade. Na fase populista, a relação entre intelectual e povo se regia por uma nítida hierarquia de saberes, em que um detinha a palavra, a verdade e o outro representava a inconsciência, a alienação. A esquerda via, na doutrinação deste povo, no seu controle, a legitimação de seu próprio poder, em que a idéia de mediação justificava relações de poder autoritárias e assimétricas. Intelectuais que, numa visão auto-centrada, buscavam construir um povo e sua cultura, à imagem e semelhança de si e do seu saber.⁹⁸

Terra em Transe, para Bernardet, foi uma obra escrita com ódio, com raiva. É obra de quem foi mistificado e se mistificou. Ela é paradigmática das questões que se levantarão no horizonte, com a crise da formação nacional-popular, crise de uma intelectualidade, que olha no espelho os limites de sua geração, não sabendo que caminhos seguir. Glauber exacerba a contradição do intelectual nacional-populista, elevando à máxima potência os seus desencontros,

(96) Ver DELEUZE, Gilles - Pensamento Nômade, São Paulo, FSP, Folhetim, 8/fev/1985, p. 4; BERNARDET, Jean-Claude - A Griote e a Utopia. Ver o filme: Terra em Transe (Glauber Rocha), 1967.

(97) Ver JOHNSON, Randal - Op. Cit., pp. 69 e seqs.

(98) Ver o filme: Terra em Transe (Glauber Rocha), 1967.

as suas vacilações e a sua visão contraditória do povo, entre mítica força revolucionária e desprezível presença alienada e inconsciente. O filme fala da agonia do projeto nacional-populista, em que a esquerda havia embarcado, procurando na aliança com os que exerciam o poder, com os líderes populistas, com a mítica burguesia nacional, a conquista paulatina das condições para uma mudança radical da sociedade, que rompesse com as forças que consideravam ser as promotoras de nosso atraso: o latifúndio e o imperialismo. Toda a má consciência desta pequena burguesia é nele exposta. É a classe que usa de uma retórica revolucionária, mas, na prática, nada faz além de conquistar postos e status para si mesma. Então, todos agora pareciam ter acordado da "grande festa revolucionária". O Golpe Militar demonstrou o quanto estavam equivocados os analistas da esquerda, notadamente, aqueles ligados ao Partido Comunista, em relação aos seus diagnósticos acerca de nossa sociedade e da correlação de forças favoráveis às "forças progressistas" contra as "forças reacionárias". A revolução, antes servida em banquetes, onde se confraternizavam o intelectual de esquerda, pronto a fazer um discurso revolucionário e o "burguês nacional", já a esta altura, quase sempre, representante do capital estrangeiro, os diplomatas dos países socialistas, os "militares progressistas", os padres católicos de esquerda; banquetes onde se falava muito de luta de classes, associada a uma luta entre as forças nacionais e as forças do imperialismo. A luta entre operariado e burguesia, até mesmo no interior da classe dominante, era momentaneamente esquecida.⁹⁹

O filme traça, assim, a imagem de uma esquerda ingênua, regida mais pela fé em dogmas do que pela razão. Uma esquerda que, como o próprio Glauber, tinha agora que enfrentar a ruína de seus mitos. O inconsciente salvacionista e messiânico nacional seria, para Glauber, o responsável pelas atitudes mistificadoras, que iam da direita até a esquerda, do burguês ao povo. A visão da política, não como um exercício da razão, mas como uma mística, um sacerdócio, um sacrifício, em nome de um povo abstrato, de quem o político se considera o redentor. Uma esquerda em promiscuidade com o Estado e com a burguesia. Indivíduos de vidas mesquinhas, para os quais, o tempo diário se transforma em morte, em derrota. Esquerda paternalista, que infantilizava o povo, dificultando inclusive a sua organização autônoma. Rebanho a ser dirigido, que surgia inesperadamente na cena política e arruinava os projetos tão longamente fabricados. Tudo contribuía para que a política fosse, no Brasil, um exercício passional, em que tudo e todos mudavam de lugar permanentemente, em que a racionalidade era diminuta.¹⁰⁰

Este filme deixa entrever a própria impossibilidade do nacionalismo, como prática e como discurso, a partir do momento em que se reelaboravam rapidamente os padrões de relacionamento com o capital internacional e os fluxos culturais se globalizavam e se massificavam. Os mitos, estereótipos e cristalizações nacional-populistas, que se assentavam, em grande parte, no culto a uma identidade subdesenvolvida para o país, se revelam frágeis e

(99) Ver ROCHA, Glauber - Caribe I e América I (Rascunhos originais das poesias a serem inseridas no filme Terra em Transe), São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. TEB, Doc. 5; WISNIK, José Miguel - Estado, Arte e Política em Villa-Lobos, Vargas e Glauber, São Paulo, FSP, Folhetim, 20/jun/1982, pp. 6 a 8; CHAMIE, Mário - A Linguagem Virtual, pp. 116 e segs; SCHWARZ, Roberto - O Pai de Família e Outros Estudos, pp. 61 e segs.

(100) Ver o filme: Terra em Transe (Glauber Rocha), 1967.

falaciosos. Contestando a estética da fome, que norteava seu trabalho até então, Glauber, agora, afirma que um país subdesenvolvido não precisa ter uma cultura subdesenvolvida e percebe a própria precariedade de seu projeto realista anterior, que ao ficar preso à representação da realidade, reproduzia as relações que sustentavam e produziam estas mesmas representações. Tanto que, a partir deste filme, ele conseguira extrair novos sentidos de uma gama enorme de matérias de expressão populares, de imagens e enunciados que, por serem vistos como tradições, eram tomados como representações primitivas, primárias ou alienadas da realidade nacional. Glauber faz uma cisão entre o nacional e o popular e relativiza as fronteiras entre nacionalismo e internacionalismo, entre popular e erudito. Terra em Transe é uma grande mistura farsesca e altissonante de matérias e formas de expressão as mais variadas, onde imagens e enunciados artísticos e políticos se misturam à imagens de cruzada cívica e carnaval, uma carnavalização da própria épica revolucionária, com que o cineasta havia trabalhado anteriormente; paródia e drama do povo, do intelectual, do líder populista, do líder conservador, cada um deles presos a seus universos decadentes e sem sentido.¹⁰¹

O barroquismo, a grandiloquência retórica do filme, deixam claro o vazio, o limite do próprio discurso nacionalista. O discurso grandioso encobria as lacunas de um discurso incapaz de dar conta da complexidade da realidade brasileira, de dotá-la de uma identidade. É com muita angústia que Glauber renuncia a encontrar esta identidade. Diante da ruína das várias representações da identidade nacional, cercado de fragmentos de suas imagens, de seus textos, de seus símbolos, Glauber constrói um rosto remendado e amargo para a nação. Um filme marcado por um discurso ressentido contra tudo e contra todos, bem diferente da forma alegre e carnavalesca como Joaquim Pedro de Andrade, em Macunaima, encarará nossa falta de identidade, enquanto nação e enquanto cultura. A situação de transe nasce da própria saturação de elementos identitários, é a identidade levada à sua margem, é o momento em que esta explode suas fronteiras e aparece fracionada, composta por múltiplas figuras desconexas, levando à sensação de desabamento. A saturação de imagens e enunciados, extraídos das várias representações da identidade nacional, elaborados anteriormente, torna o nacional derrisório, caótico, e neste, as figuras, antes bem organizadas e dispostas em seus lugares, se interpenetram, abolindo a identidade, pela saturação, pela suspensão de qualquer separação, na qual os antigos opostos se conectam, num grande carnaval trágico.¹⁰²

As máscaras fixas e previsíveis dos sujeitos dos discursos nacional-populistas se estilhaçarão, redescobrem-se as singularidades individuais e subjetivas, descobrem-se as diferenças, para além das categorias abstratas e totalizadoras, que serviam para agrupar estes sujeitos, na formação discursiva anterior. Para Glauber, isto significava que o Brasil era uma civilização decadente, que fazíamos parte deste surrealismo latino-americano, no qual se misturavam o grotesco da realidade com o ridículo dos sonhos.

(101) Ver ROCHA, Glauber - Revolução do Cinema Novo, pp. 28 e segs, 95 e segs, 106 e segs; WISNIK, José Miguel - Estado, Arte e Política em Villa-Lobos, Vargas e Glauber; N/a - O filme em questão: O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro, Rio, Jornal do Brasil, 13/jun/1969 (Caderno 8).

(102) Ver CHAMIE, Mário - A Linguagem Virtual, pp. 110 e segs; BOSI, Alfredo - Reflexões sobre a Arte, 3 ed., São Paulo, Ática, 1989, pp. 41 e segs.

Para Glauber, esta falta de identidade dos sujeitos era vivida como crise da humanidade, crise de sua capacidade de inventar, no futuro, a sociedade, onde o homem se encontraria com sua totalidade. A própria crise da história, incapaz de se efetivar, na superação do tempo presente, tempo em que as armas, monopólio dos poderosos, vencera a linguagem, os discursos, inclusive os do cinema, mostrando a sua insignificância para a transformação social.¹⁰³

Glauber continua, no entanto, acreditando na necessidade de se opor uma história popular do país à sua história oficial. O filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* é a retomada deste projeto de releitura de nossa história, através do ponto de vista da produção cultural popular. Através de um grande acúmulo de conflitos, Glauber, continua fazendo um discurso crítico, em relação à história, só que, na fase tropicalista, o recurso ao cruzamento de diferentes segmentos do tempo não se faz para gerar um tempo sintético, quase sempre localizado no futuro, como em seus filmes da fase nacional-popular. Os diversos segmentos do tempo permanecem nele em tensão, coexistindo e isto reforça a própria crítica à linearidade e à inteireza do tempo da história oficial. Ele superpõe, agora, o tradicional e o moderno; o mítico e o histórico; o urbano e o rural; o passado e o presente; o Nordeste e o Sul; o sertão e o litoral; sem fazer uma escolha nítida de um destes espaços e de suas respectivas temporalidades. Ele elide as dualidades com que operara anteriormente, embaralhando-as. O tempo do cinema se separa radicalmente do tempo do sublunar. Nele, não se busca, mais, representar um tempo real, mas fabricar um tempo cinematográfico crítico, que tenha incidência sobre o tempo sem lacunas da história oficial e mostre suas fissuras.¹⁰⁴

O tempo presente é rasgado, para se encenar o passado, não como repetição, nem como retórica do mesmo, mas como retorno da diferença. Os mitos populares do passado, como os cangaceiros e os beatos, não mais revêm como semelhança de um tempo que deve ser abolido, mitos a serem destruídos para a vitória da história, mas retornam como encenação daqueles, como simulacros daqueles, que têm uma função crítica, não só em relação àquele passado, como em relação ao presente, sem, no entanto, estarem submetidos, previamente, a um projeto de transformação. Eles não são trazidos de volta para ter suas diferenças domadas por um discurso ideológico, mas são trazidos, para ter ressaltadas as suas diferenças, abrindo possibilidades múltiplas de significação e interpretação. O mundo fechado do sertão, dos seus filmes anteriores, abre-se em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, para o influxo de novos tempos, um espaço complexo, em que convivem o tempo da fábula popular e o tempo da história do capitalismo, a estrada asfaltada, os cangaceiros e os beatos. É um espaço múltiplo, construído também na e pela linguagem cinematográfica. Um espaço que se assume como invenção, no qual a imagem tradicional e estereotipada do sertão é quebrada pelo seu cruzamento com a imagem de uma nova espacialidade, que se forma. O sertão deixa de ser espaço do passado, da tradição e do mito, para ser invadido pelo moderno, atravessado pela história, na qual o

(103) Ver ROCHA, Glauber - *Revolução do Cinema Nvo*, p. 91; *Terra em Transe I* (Versão original de diálogos e poesias), São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. TEB, Docs. 6 e 7.

(104) Ver o filme *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha), 1969; ROCHA, Glauber - *Revolução do Cinema Nvo*, pp. 118 e seqs.

jagunço do mundo tradicional passeia pela rodovia, onde um posto Shell vê caminhões passarem em alta velocidade em direção ao Sul do país. As fronteiras entre os tempos e os espaços são abolidas e estes se interpenetram. Os sujeitos de um tempo se tornam sujeitos de outro tempo.¹⁰⁵

A exclamatividade, a mesmice sintática, a construção mítica, a artificialidade telúrica, que atravessavam a espacialidade populista de Deus e o Diabo na Terra do Sol, ganha nova normatividade, alegórica, dramático-tropicalista, a partir de Terra em Transe. O espaço não quer mais dizer a verdade da terra, mas quer questionar que terra é essa. A dicotomia entre o rodopiar borboleteante da câmera, em torno do povo, e a sua estaticidade diante do "poderoso" é relativizada, a partir deste filme, já que, todo o espaço nacional parece rodopiar, e todas as fronteiras rígidas pareciam estar sendo quebradas. A relação entre o corpo dos personagens e o espaço que, em Deus e o Diabo, era naturalizada, não trabalhada criticamente, vai, a partir de Terra em Transe, ser estabelecida como tensão, numa problematização da naturalidade do espaço. Os corpos se distanciam criticamente do espaço, do lugar em que estão colocados. Os sujeitos parecem questionar, permanentemente, a identidade, inclusive, espacial, a que estão submetidos. Deixa-se ver que a familiaridade com o espaço é artificial, é retórica. Enquanto em Deus e o Diabo o questionamento se dá sobre os personagens míticos, o espaço é construído como um dado natural: o Nordeste seco e espinhento como um cenário realista. Em Terra em Transe, o espaço, desde o começo, é assumido como imaginado; Eldorado é uma geofagia, que remete a muitos espaços, mas a nenhum especificamente. É uma espacialidade heterogênea, segmentada, na qual o próprio Nordeste passa a ser assumido como cenário montado para uma representação, como em Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro.¹⁰⁶

O Cinema Novo, a partir de então, trabalha com metáforas espaciais, que terminam por dissolver qualquer identidade nacional ou regional do espaço. Longe de aparecer como uma realidade acabada, estática e natural, o espaço metafórico prolifera a realidade, tornando-a relacional e intersubjetiva, em que a transigência e a travessia dissolvem as cristalizações espaciais. As imagens espaciais do nacional-populismo eram imagens de sentido óbvio, traduzíveis em termos literários, porque, em grande parte, eram imagens da própria literatura que nasciam, para depois serem transplantadas para o cinema. Eram imagens retóricas, grandiloquentes, presas às clausuras do nacional e do regional. As imagens espaciais tropicalistas, com seu barroquismo, são verdadeiras parábolas espaciais, que possuem múltiplos sentidos. São imagens obtusas, destinadas a produzirem estranhamento, não identificação, por serem mais retóricas que o retórico explodem a literalidade das imagens e do espaço que constroem. As imagens retóricas nacionalistas e regionalistas são levadas ao limite, se tornam grotescas, o seu caráter de construção do poder se revela, o funcionamento como máscara as desmascara. A obviedade é levada a extremos que a destrói, fazendo

(105) Ver o filme: O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (Glauber Rocha).

(106) Ver NEVES, David - Cinema Novo no Brasil, Petrópolis, Vozes, 1966, pp. 21 e segs; MACHADO JR, Rubens - O Espaço de Terra em Transe, São Paulo, FSP, Folhetim, 21/ago/1982, p. 10; ROCHA, Glauber - As Aventuras de Antônio das Mortes ou Antônio das Mortes, o Matador do Sertão (Roteiros com diálogos na versão original), São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. DR1, Doc. 1.

emergir o disparatado e o estranho.¹⁰⁷

O Cinema Novo passa a realizar filmes onde se ressalta a labilidade dos códigos, em nossa sociedade, a multiplicidade dos lugares, de identidades, que os sujeitos podem assumir numa sociedade carnavalizada, esta mascarada trágica, onde todos os territórios são frágeis, onde tudo parece construção e já é ruína. Filmes que querem fazer emergir os aspectos orgiásticos, primitivos de nossa sociedade, como no filme, de Nelson Pereira dos Santos, *Como era Gostoso meu Francês*, que encarna a própria metáfora antropofágica de devoração do estrangeiro, do estranho, num ritual que leva a potencialização de quem deglute. Fazer a reciclagem da cultura universal antropofagicamente, redefinindo o assimilado, o copiado. A grande questão que se coloca para este cinema era como deglutir Hollywood, sem se submeter servilmente à sua estética e à sua lógica política. Era como usar suas formas de expressão para potencializar a criação do novo, superando o nosso olhar subdesenvolvido, colonizado, pela potencialização técnica e expressiva do elemento estrangeiro. Uma arte que deixasse de ser revolucionária apenas no discurso verbal, na retórica, no assunto, para sê-lo tecnicamente, formalmente. O cinema, antes de revolucionar a sociedade, tinha a obrigação de revolucionar a si próprio, à própria cultura. O Cinema Novo começa a repensar a própria crítica feita às chanchadas da Atlântida, na qual buscará o procedimento paródico; a visão carnavalesca da sociedade brasileira, do poder regenerador do samba; a visibilidade kitch e tropical, fazendo, no entanto, uma leitura crítica do mito do Brasil em festa, que aquela ajudara a produzir.¹⁰⁸

Um cinema que perde a pureza em meio aos trópicos, que encara a realidade como e para além da beleza e transforma a morte em vida agressiva. Um cinema que não quer saber fazer bem, para poder fazer o melhor no Brasil: o anti-modelo, numa mistura de matérias e formas de expressão, as mais variadas, sem ser fiel a nenhuma delas, provocando uma distorção em todas. Filmes onde a montagem desempenhava um importante papel, ao permitir ressaltar os cortes bruscos entre os segmentos, a justaposição de elementos de tempos e de espaços dispares, o que destrói qualquer veleidade realista, assumindo seu caráter de produção, de criação, de invenção. Esta é a forma de quebrar com as cristalizações imagético-discursivas, de provocar dissonâncias com o esperado e o já visto e dito, instaurando a confusão como estratégia para recolocar, em discussão, o que era tido como verdade inquestionável, relativizando tudo que parecia absoluto. Todo filme tropicalista é uma obra aberta a várias interpretações. Ele não tem explícita uma mensagem, como os da fase nacional-popular. É a negação do definido, por isso mesmo, são filmes difíceis para uma plateia educada pela linearidade da narrativa hollywoodiana. Os filmes tropicalistas são propositadamente teatrais, encenando a própria encenação, como já fizera Glauber em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, retomando de forma irônica, o próprio cacoete do teatro de revista das chanchadas. Eles

(107) Ver SUBIRATS, Eduardo - Quando o princípio de realidade é ficção-científica, São Paulo, FSP, Folhetim, 12/mai/1985, p. 5; BARTHES, Roland - O óbvio e o Obtuso, pp. 11 e 12.

(108) Ver MARQUES, Frederico S. - A confusão era geral, Rio, Pasquim, 9 a 15/out/1969, p. 9; XAVIER, Ismail - Cinema e Ficção em Oswald de Andrade (Palestra proferida quando da Semana Oswald de Andrade), Campinas, UNICAMP, CEDAE, 1992. Ver o filme: Como era Gostoso o Meu Francês (Nelson Pereira dos Santos), 1972.

questionam o didatismo do chamado cinema político, já que desconfiam de sua eficácia, principalmente, pela própria incapacidade que demonstrou em atrair um público além daquele intelectualizado de classe média. Retoma-se a questão do cinema como diversão, como produtor de conhecimento e como provocador onírico.¹⁰⁹

O Cinema Novo passa a não mais assumir o mítico para destruí-lo em nome da história, mas passa a incorporá-lo como dimensão dela própria; passa a lançar mão de personagens que amalgamam o lado racional e o lado mágico da existência, como Macunaíma, no filme de Joaquim Pedro de Andrade. O cinema deixa de procurar saídas para a crise de seus personagens, de suas identidades, de seus espaços. Ele passa a instaurar-la, a colocar problemas, a meditar sobre eles, a fazer pensar, a abrir várias possibilidades e caminhos. Ele exacerba os dados naturalistas, para deixar aparecer suas linhas de constituição, ao mesmo tempo que, denuncia a desinformação da cultura brasileira e de sua sociedade. O mito do passado surge, em sua cafonice, como instância crítica do passadismo e da desinformação em que vivíamos. Fazendo uma sobrecarga destas informações naturalistas e realistas, o cinema tropicalista instaura o reino da alegoria, que desnaturaliza e desrealiza, reino onde beleza e feiura se misturam e uma nasce da outra.¹¹⁰

Tratava-se de romper com a aceitação do subdesenvolvimento e da pobreza como valores culturais e políticos, o que, para eles, significava reconhecer o lugar que fora reservado ao país nas relações econômicas, políticas e culturais em termos internacionais. Sendo um cinema apoiado na visão antropofágica oswaldiana, ele faria do desenvolvido e do rico um elemento também brasileiro, um lugar a que se tem direito, uma realidade que é possível para todos e existe, em germe, em nós. Fazer cinema de boa qualidade estética, mas, além disso, de boa qualidade técnica, que fosse popular, não apenas por ter como assunto o povo e seus problemas, mas, porque fosse uma mercadoria rentável, tivesse um mercado, fosse visto e aplaudido pelo público. Era preciso participar dos fluxos culturais e comerciais internacionais. Era preciso não rejeitá-los, mas imprimir neles nossa própria marca, submentendo-os a uma nova configuração cultural. A nossa originalidade, segundo Arnaldo Jabor, se estabelecia sempre pela assimilação mal feita do elemento estrangeiro. A nossa face remendada nascia disto. A nossa identidade puida fora se formando nestes momentos de indigestão, quando deixamos de pensar a obra de arte como um simples serviço social atrelado ao grave e sério pensamento europeu. Só quando nos divertimos, quando brincamos com a seriedade do elemento estrangeiro, é que tínhamos produzido algo novo, como as chanchadas, mal grado todas as suas limitações. A tropicália foi possível, quando a pesquisa da vanguarda modernista, notadamente, o encontro com Oswald, o influxo dos concretistas e a contra-cultura internacional, aliada à crise do nacional-populismo e

(109) Ver BERNARDET, Jean-Claude - Brasil em Tempo de Cinema, p. 127; N/a - O filme em questão: Terra em Transe, Rio, Jornal do Brasil, 9/mar/1967 (Caderno 8), p. 5; ROCHA, Glauber - Um Castelo no Terceiro Mundo (datilografado), São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. H12, Doc. 1.

(110) Ver N/a - Glauber Rocha na Idade da Pedra (sem maiores dados), São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. S8 2, Doc. 42; N/a - O filme em questão: O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro, Rio, Jornal do Brasil, 13/jun/1969; TAVARES, Zulmira Ribeiro - Os Confins da Ignorância, São Paulo, OESP, 26/jun/1969 (Suplemento Literário), p. 4; MORAES, Tato - O Dragão. Ele é a Parábola Brasileira, Lírica e Violenta, Rio, Última Hora (sem outros dados), São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. DR3, Doc. 5.

o golpe militar, fizeram ruir a obviedade dos esquemas de explicação da realidade brasileira e as identidades fixas do que era de bom e mau gosto. O povo deixou de ser tão heróico, descobriu-se que os maus não eram tão óbvios e que os bons não eram tão íntegros.¹¹¹

A segunda fase do Cinema Novo representa, pois, um salto na reflexão sobre o fenômeno da indústria cultural, superando o antigo dualismo entre o rural - apanágio da nacionalidade e o urbano - descaracterizador da cultura brasileira. O cinema tropicalista instaurará o diálogo com a indústria cultural, lançando mão da intertextualidade, da paródia, como formas de integração dos dados estrangeiros e da cultura de massas, assumindo o kitch de forma irônica, produzindo uma fusão democrática de elementos, que desqualifica a visão aristocrática da cultura e a sua segmentação em hierarquias estanques. Passa-se a encarar a técnica com outros olhos, superando a sua condenação ideológica, por esta ser vista como produto burguês e como produto da dominação capitalista, retomando esta técnica estrangeira, de forma a ser reinventada por nós. Ao mesmo tempo, ele denuncia o caráter conservador de nossa modernização e sua superficialidade; denuncia o discurso ufanista que a cercava, deixando claro que o nosso processo de industrialização e tecnificação fora incapaz de alterar radicalmente nossas estruturas sociais arcaicas. Apontar a vocação universal da cultura brasileira, passava, ao mesmo tempo, pela crítica aos limites impostos à sua efetiva modernidade, ancorados inclusive no mito do nacional.¹¹²

Para os tropicalistas, a questão da tradição cultural se colocava em outros termos, ou seja, era deglutir criticamente, não apenas nossa pequena experiência cinematográfica do passado, como a tradição estrangeira. A situação brasileira, que se definia pela dialética rarefeita entre o não-ser e o ser-outro, só seria superada, resolvendo-se tal impasse, se fôssemos capazes de romper com a questão da origem e de assumir claramente a questão da fundação, da capacidade de copiarmos diferencialmente, de transformar, em programa, nossa antropofagia involuntária, marcada por nossa incapacidade de copiarmos bem, que embasara experiências como a da Atlântida e da Vera Cruz. Cabia, pois, ao intelectual fazer uma escuta intensiva do que estava acontecendo em matéria de cultura de massas no país e no mundo, entendendo que, antes de uma questão temática, o problema nacional ou popular, na cultura, era de criação de um sistema de produção e distribuição. O cinema nacional e popular não seria aquele que abordasse estes temas, se submetendo às cristalizações imagéticas e discursivas em torno de tais questões, mas seria aquele capaz de criar um sistema de produção nacional e um mercado para nossos filmes, enfrentando, inclusive, o desafio que a televisão começava a significar, abandonando aquela visão artesanal, anti-industrial e anti-comercial que perpassara a produção cinemanovista, em sua primeira fase.¹¹³

Em *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, por exemplo, Glauber parece ter encontrado a função política do discurso cine-

(111) Ver N/a - Glauber Rocha falou, Rio, Pasquia, 7 a 13/out/1970, p. 4; JABOR, Arnaldo - Debaixo da Terra, Rio, Pasquia, 4 a 10/nov/1976, p. 12.

(112) Ver XAVIER, Ismail - Cinema e Ficção em Oswald de Andrade (Palestra proferida quando da Semana Oswald de Andrade), Campinas, UNICAMP, CEDAE, 4/abr/1990 (fita TLv 014a).

(113) *Idea*, *Ibide*.

matográfico, que seria o de destruir as noções culturais cristalizadas, propondo uma nova cultura e por esta passaria a construção de uma nova realidade. Desarrumando o arrumado, seus personagens carnavalescos, dramáticos, festivos, percorrendo tempos e espaços diversos, simulando a história e seus conflitos em encenações baratas de cordel, mastigam com força e expõem, violentamente, os estereótipos a cerca da cultura popular, da cultura nacional e da cultura estrangeira. O filme é um verdadeiro liquidificador onde as fronteiras rígidas e as hierarquias são trituradas. É um novo cordel, que assimila a seus mitos, os acontecimentos do mundo moderno, produzindo uma diferenciação interna nos personagens, no tempo e no espaço, ao invés de uma diferença apenas externa no restante da sociedade, como no sertão mítico do cordel. Nele, temos um sertão diferente internamente, multifacetado, ponto de encontro de vários momentos e lugares. A questão da relação entre região e nação é colocada em outro nível. A sociedade urbano-industrial relativizava cada vez mais estas fronteiras, inseria, paulatinamente, estes espaços num todo internacional e, ao mesmo tempo, os segmentava em múltiplas espacialidades, exigindo toda uma redefinição da visibilidade e dizibilidade destes espaços e de suas produções culturais. A homogeneidade do Nordeste, se nunca existira antes, agora, claramente e de modo crescente, era uma invenção política, um palco, onde se representava sempre o mesmo drama, destinado a comover aqueles que podiam tornar, mais ricos, os poderosos da região.¹¹⁴

O filme retoma os mitos regionais populares, não para contestá-los, mas para denunciar o uso estratégico que deles se faz, recolocando-os em uma outra estratégia discursiva, descobrindo neles a potencial criação de devir, encenando com eles o novo, agenciando sua rebeldia contra o estabelecido, estilizando a imagem tradicional da região e de seu povo. Mostrá-la como uma criação imagético-discursiva, que se perpetuava apenas como representação: um Nordeste morto, decrepito. A região, repositório da tradição, do folclore, do artesanato, da miséria e da violência revoltada, estava em crise, porque, tinha que dividir espaço com outros Nordestes que surgiam: o Nordeste urbano-industrial, o Nordeste burguês e capitalista, isto é, várias faces do mesmo objeto, possíveis de ser vistas e detectadas. O Nordeste também podia ser lugar de modernidade, pois já o era de modernização. O futuro do Nordeste estava em cima do futuro, não embaixo do passado, nos cafundós do medo e nos confins da ignorância. O Nordeste era também palco de mudança, da história, sem que para isso fosse necessária a revolução. Ele não era só memória, porque nele, cotidianamente, o confronto entre o velho e o novo também se dava. O Nordeste dos coronéis, dos cangaceiros, dos beatos estava definitivamente no passado, visto que a cidade estava no sertão e a miséria agora era de outra qualidade, como a própria seca era vivida de outro modo.¹¹⁵

O Nordeste, do cinema tropicalista, deixa de ser aquele espaço óbvio, repetitivo, para se tornar um espaço complexo, inventado esteticamente por uma forma de luz: a luz branca; por um corte das imagens, entre aquelas do tempo de sol e as do tempo de nublado. Um Nordeste desconhecido, a cores, invadido pelo asfalto e pela luz neon; lugar de personagens também complexos e ambivalentes. Um

(114) Ver TAVARES, Zulmira Ribeiro - Op. Cit.; O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (Glauber Rocha), 1969.

(115) Ver o filme: O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (Glauber Rocha), 1969.

Nordeste -contraditório, com arranjos surpreendentes entre o elemento folclórico e o industrial; entre o elemento nacional e o regional; entre o internacional e o nacional. Região de uma enorme capacidade de tradução diferencial do que é estranho. Um espaço onde tudo parece arbitrário; onde se confundem nosso barbarismo e nossa civilidade; onde se misturam corpos, idéias, identidades; onde, se o povo não é tão heróico como cobrado pelo cinema nacional-popular, não é tão alienado assim; onde não existe a alienação absoluta, como não existia a consciência plena, como descobre o intelectual populista, a partir de seu próprio drama.¹¹⁶

A maior parte da produção do cinema tropicalista se dá na década de setenta, o que extrapola os limites temporais deste trabalho, por isso, nos detivemos mais na análise dos filmes precursores de Glauber Rocha, que tiveram importância, inclusive, para a emergência do movimento em outros setores das artes, como a música e as artes plásticas.

B) O Teatro Tropicalista

O teatro tropicalista terá no grupo Oficina de São Paulo o seu grande promotor. A trajetória do Oficina se inicia no momento em que a formação nacional-popular traz para o teatro, no final dos anos cinquenta, a necessidade de superar os clichês do teatro realista burguês, encenado pelo Teatro Brasileiro de Comédia: o grupo profissional de teatro mais conhecido no país. Inicialmente, o grupo Oficina possui uma trajetória parecida com a do grupo Arena, também criado neste momento, e que se dedicava à produção de um teatro realista popular, diretamente ligado às demandas do nacional-populismo e nascido no interior dos Centros Populares de Cultura, da União Nacional dos Estudantes. Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Augusto Boal, Chico de Assis, principais teatrólogos do teatro de Arena e seus fundadores haviam sido formados na militância cultural estudantil. Tanto o Arena, quanto o Oficina queriam romper com o teatro comercial paulista, com sua empostação importada, sua forma artificial de representar. Queriam fazer um teatro que não fosse apenas para o deleite da burguesia, mas que fizesse pensar, que problematizasse a realidade social, que deixasse de girar em torno do umbigo da família burguesa e de seus problemas existenciais.¹¹⁷

Com a crise da formação nacional-popular e o Golpe Militar de 1964, estes dois grupos seguem caminhos diferentes. No Arena, a esquerda derrotada fazia a sua catarse, produzia a sua vitória

(116) Ver ANDRADE, Geraldo Edson - O Dragão de Glauber é a Realidade do Nordeste, s/l, Jornal de Letras, s/d, p. 11, São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. DR2, Doc. 7; N/a - O filme em questão: O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro, Rio, Jornal do Brasil, 13/jun/1969; COSTA, Flávio - A Volta de Lampião, Rio de Janeiro, Manchete, s/d, p. 121, São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. DR3, Doc. 6; ROCHA, Glauber - Terra em Transe: Um Ensaio Definitivo (datilografado), São Paulo, Cinemateca Brasileira, Arquivo Glauber Rocha, Cx. TE11, Doc. 4.

(117) Ver texto de abertura do Catálogo do Arquivo do Teatro Oficina, Campinas, UNICAMP, Arquivo Edgar Leuenroth; NANDI, Itala - Teatro Oficina: Onde a Arte Não Dormia, Rio, Nova Fronteira, 1989; SILVA, Armando Sérgio da - Oficina: Do Teatro ao Te-Atto, São Paulo, Perspectiva, 1981.

simbólica toda noite. Os personagens, embora feitos por muitos atores, não significavam um questionamento da idéia de identidade, mas, ao contrário, remetiam à construção de uma identidade coletiva, tipos reconhecidos por todos, fáceis de com eles todos se identificarem ou a eles repelirem. Os personagens se resumem a discursos e gestos que são do domínio público, que são imediatamente decodificados por todos. O Arena adota, em seus espetáculos, a estratégia da estereotipização, que torna seus personagens não problematizadores. Era um teatro voltado para apresentar soluções fáceis e já consagradas entre o seu público de esquerda e de classe média. A história aparece em espetáculos, como Arena Canta Zumbi, não em seu caráter destrutivo, não como descontinuidade, mas com um sabor de lugar comum, em que se cometem anacronismos constantes, lançando as questões do presente para qualquer época histórica. Já se luta contra o latifúndio e o imperialismo em Palmares. Zumbi já era um líder popular e nacional, já era um defensor dos oprimidos contra os opressores. Em Arena Canta Tiradentes, toda a mitologia da história oficial republicana, em torno deste herói nacional é reproduzida sem maior senso crítico. Em cena, um grupo de mesquinhos exploradores coloniais e um homem idealista, quase sem nenhum senso de realidade, obcecado pela independência nacional, o mesmo tema que obcecava os autores da peça.¹¹⁸

Já o Oficina inicia a montagem de uma série de peças como: Pequenos Burgueses (Máximo Gorki), Andorra (Max Frisch), Os Inimigos (Máximo Gorki), utilizando as técnicas teatrais de Bertold Brecht. Peças com preocupações existencialistas, em que, longe de se buscar a empatia ou a simpatia do público, se queria romper com a aceitação tácita, com as respostas consagradas e as soluções esperadas. Era um teatro que, longe de verbalizar problemas, queria se tornar em si um problema a ser decifrado. Longe de ser um reatamento com a moral burguesa ou a consciência moral da burguesia, como quer Schwarz, era o questionamento de seus valores; na violação daquilo que é a própria base dessa moral: o respeito ao indivíduo. O teatro brechtiano abole a distância entre palco e platéia; o espetáculo em sua violência desce do palco e vem conviver com o espectador, que é impelido a tomar uma atitude, a reagir, a abandonar a sua identidade de espectador e se tornar ator e autor do próprio espetáculo, a se identificar com o agressor ou com o agredido. O teatro brechtiano não é um teatro nihilista, como quer o autor citado, mas um teatro que instaura uma nova política: a política da quebra das convenções, do choque, quebrando com a própria visão retórica e representativa da política, que era endoçada pelo Arena. Uma política não em busca da sedimentação da identidade coletiva, mas da produção de uma diferença inovadora.¹¹⁹

No teatro brechtiano, o palco deixa de ser tribuna para ocupar apenas um ângulo favorável na sala, em relação ao público, não é mais o espaço mágico de significação do mundo. O público não é mais um conjunto de cobaias hipnotizadas, mas um conjunto de pessoas interessadas e exigentes. O texto é apenas um roteiro de trabalho a partir do qual se deve criar, e não uma fonte de controle permanente. A interpretação não é virtuosismo, mas criação. O diretor não treina atores, mas estimula sua criatividade. O ator deixa de ser um

(118) Ver SCHWARZ, Roberto - O Pai de Família e Outros Estudos, pp. 61 e segs.

(119) *Idea*, *Ibidem*.

artística mímico, para ser um funcionário a serviço da invenção. O teatro épico brechtiano não é textual, mas gestual; o texto não interrompe a ação, ele apenas a ilustra e estimula. Este teatro não terá um compromisso de mimetizar a realidade, mas de vera dela se afastar. É a própria consciência plena da função teatral, de montar quantos reais sejam possíveis.¹²⁰

No Arena, teatro representativo da estética nacional-popular, a ênfase se dava ao texto político e à palavra. Era o texto, a mensagem, que assegurava o movimento da representação. As formas gestuais, musicais serviam apenas para ilustrar, para servir a este logos textual que se afirmava. Teatro de autor e não de grupo, porque ele detinha o controle da palavra, assim como o diretor mantinha o controle da montagem do espetáculo. Eram os dois que controlavam os discursos e cada gesto que os atores treinados iriam representar. Um teatro onde as cenas acabavam por ser meras ilustrações de um texto político. Sendo um teatro realista, o Arena se definia pela relação com uma platéia crédula, militante, que ouviria e assistiria à reafirmação das imagens e enunciados de uma realidade e de um discurso político que já eram esperados. Em lugar de um teatro de invenção, de criação, de apresentação do novo, era um teatro de representação do já visto e do já dito, um teatro que trabalhava com analogias, voltado para a cópia, não para a simulação. Teatro revolucionário no discurso, no conteúdo, mas conservador na forma, preso a uma racionalidade já estabelecida, à visibilidade e dizibilidade do real, consagradas pela esquerda nacional-populista.¹²¹

O grupo Oficina, após ficar impossibilitado de se apresentar em seu teatro, por causa do incêndio que o destruiu, no ano de 1966, reabrirá, em 1967, com a montagem da peça de Oswald de Andrade, O Rei da Vela, que significa uma releitura do próprio Oswald e uma radicalização do projeto brechtiano. É, ao assistir a montagem desta peça pelo Oficina, que Caetano Veloso irá se inspirar para a instauração do tropicalismo, na música popular. O Rei da Vela traz um tom didático, mas, em lugar de uma retórica de convencimento, apela para inúmeros estereótipos que mostram a forma rasteira como são entendidos os conceitos e noções marxistas sobre a sociedade burguesa em geral e, principalmente, sobre os padrões coloniais do país. Oswald, nesta peça, ensaia um discurso, mas faz um contra-discurso, expondo o próprio ridículo da retórica de esquerda no país e a fragilidade de suas concepções, principalmente, o primarismo de sua visão das relações entre o imperialismo e seus "lacaiois". A peça parece uma sùmula de marxismo para principiantes, com sua retórica solene, abstrata, justificativa; marxismo de almanaque, com seus personagens de mentira, de moral ambígua. A vela conotando o atraso do país, país defunto, morto, em que não chegara à luz elétrica. Vela que acompanha um povo religioso e contrito em procissão, uma vela, símbolo fálico pan-sexualista e, ao mesmo tempo, símbolo de fragilidade, símbolo que se derrete, gota a gota. Vela que nos fundou e que

(120) Ver BENJAMIN, Walter - Que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: Magia e Técnica, Arte e Política (Obras Escolhidas, vol. I), São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 78 a 90; BRECHT, Bertold - Estudos Sobre Teatro, Lisboa, Ed. Portugalia, s/d.

(121) Ver DERRIDA, Jacques - O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação. In: A Escritura e a Diferença, pp. 149 e segs; BARTHES, Roland - Diderot, Brecht, Eisenstein. In: O Óbvio e o Obtuso, pp. 85 a 92; NANDI, Itala - Op. Cit., pp. 17 a 28; SILVA, Armando Sérgio - Op. Cit., pp. 215 e segs.

parecia nos acompanhar até o século XX, pois ainda não havíamos ultrapassado as caravelas. Vela, vala onde nos encontrávamos atolados.¹²²

O teatro antropofágico oswaldiano fornecerá muitos elementos para a elaboração do teatro tropicalista. O caráter dos personagens oswaldianos já não é algo profundamente psicológico, como no teatro clássico burguês. Eles quase sempre são a expressão da própria superficialidade de seus nomes paródicos, mas, ao mesmo tempo, esta superficialidade é quebrada pelas inúmeras contradições que já se expressam, entre o próprio nome e o personagem. Benvindo é o personagem que vai a casa alheia fazer as cobranças de quem não paga as hipotecas, por exemplo. O nome, ao invés de dizer quem é o personagem, o nega. A sua identidade é a própria diferença de seu ser. O teatro oswaldiano afirma a própria sociedade moderna como um teatro permanente, onde todos vivemos representando várias identidades. A retomada de Oswald, pelo Oficina, dar-se-á no momento em que os castelos da esquerda, com seu marxismo de almanaque, haviam ruído, ela representa uma visão carnavalesca e ao mesmo tempo cruel dos caminhos seguidos, até então, por nossa intelectualidade de esquerda, dos seus projetos e da visão de país que havia embasado tais projetos. Além de que, Oswald havia explorado as possibilidades do teatro, não apenas, enquanto meio veiculador de uma mensagem política, mas, enquanto forma de arte. Apoiado em Oswald, José Celso Martinez Correa, diretor do grupo Oficina, criará a crítica tropicalista da sociedade brasileira. Assim como em Oswald, o uso da comédia e da ironia permitirá o distanciamento das representações consagradas da realidade, deslocando o seu sentido, permitindo instaurar uma nova forma de encenar o país.¹²³

O Rei da Vela, segundo Chamie, identifica e traduz o avacalhamento de nossa estrutura burguesa e capitalista, que seria denotada, na obra oswaldiana, pela metáfora do far-west, pela ética da classe e do privilégio, pela degenerescência sexualista, pelo oportunismo religioso, acompanhados das indeterminações ideológicas. O Rei da Vela, assim como os trabalhos tropicalistas se assentavam sobre a relativização dos paradigmas de construção do real, acentuando, constantemente, seus valores diferenciais. Os paradigmas oscilam, assim como as identidades de seus personagens sofrem um processo de rotação, de trânsito; onde a territorialização dá lugar à desterritorialização; onde as máscaras são assumidas para serem desmascaradas em seguida. Cada personagem oswaldiano representa uma máscara social a ser destruída pela ironia, em que as identidades sofrem um processo de deslizamento constante; onde se ressaltam suas incoerências, suas diferenças internas. O mesmo se dá com a nação, onde é ressaltada a sua multiplicidade constitutiva, fazendo uma interpretação sem centro de organização; um campo associativo, onde as possibilidades de centros são indefinidos, assim como as combinações. As identidades tornam-se constelações que darão origem às figuras mais diferenciadas.¹²⁴

(122) Ver CHAMIE, Mário - A Linguagem Virtual, pp. 16 a 24; NANDI, Itala - Op. Cit., pp. 55 a 61 e B1 a 92.

(123) *Idem*, *Ibidem*, pp. 16 a 24; O Gesto e a Farsa: A Encenação do Rei da Vela (sem referências), Campinas, UNICAMP, Arquivo Edgar Leuenroth, Acervo do Teatro Oficina (Pasta de recortes de jornais sobre O Rei da Vela).

(124) Ver APOLINÁRIO, João - O Rei da Vela é uma Encenação Manifesto, Rio de Janeiro, Última Hora, 2/abr/1967; CHAMIE, Mário - O Gesto e a Farsa: A Encenação do Rei da Vela, Campinas, UNICAMP, Arquivo Edgar Leuenroth, Acervo do Teatro Oficina; CAMPOS, Haroldo de - Da Vela à Vala, Rio, Correio da Manhã, 10/set/1967.

Assim como no teatro brechtiano, o teatro antropofágico oswaldiano apela para o circense, em que figuras estranhas se entrelaçam e o riso é uma forma de veicular a crítica a uma sociedade em crise, ao lado do uso da linguagem onírica e do humor em explosões surrealistas. Ele não apresenta, apenas, em suas peças, o questionamento das relações inter-humanas, mas apresenta as determinações sociais destas relações, além de ter como objetivo esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; tornando pouco familiar, o que é familiar, apelando para o grotesco e o carnavalesco. Em suas três peças (*O Rei da Vela*, *A Morta* e *O Homem e o Cavalo*), a construção de um mundo circense questiona a seriedade dos códigos da ordem burguesa, carnavaalizando o mundo, possibilitando a abertura de fissuras nesta ordem. Suas peças são um amontoado de estereótipos farsescos que levam à construção de um mundo desarrazoado, que funciona como destruidor do mundo consagrado. Estes estereótipos se tornam, cada vez mais, contraditórios, ao longo dos textos; vão se abrindo, tornando-se uma constelação alegórica, que abre e amplia o próprio sentido aprisionador da imagem estereotipada, o mesmo que ocorre nas peças *Galileu Galilei* e *Na Selva das Cidades*, de Brecht, que serão encenadas, pelo Oficina, após a peça de Oswald.¹²⁵

O teatro Oficina, ao retomar Oswald, queria reencontrar a cena como lugar produtivo, criativo do teatro. Queria superar a tirania do discurso lógico e da linguagem. Um teatro, que deixou de ser retórica da razão, para ser ritual de corpos. Um teatro que não apenas representasse o presente, mas que investisse nele, que criasse um espaço próprio de criação e invenção. Um teatro cruel, não apenas, por violentar verbalmente a sociedade ou a plateia, mas por ser um teatro que assassinasse o império do logos, que resistisse ao poder da palavra e do texto. Texto que fosse devorado e expelido por diretor e atores de uma nova forma. Não que a palavra não fosse estar presente no espetáculo, mas, porque esta não estaria ainda petrificada, separada do gesto pela lógica da representação. Texto que instaurava uma relação física com a palavra, com a linguagem e não uma relação retórica. O teatro antropofágico seria a própria morte do homem como logos fundante e dominador, e sua reconquista como um corpo sem órgãos, como pedaços que vieram intensamente se conectar com imagens, sons, palavras, seria, pois, despedaçamento das identidades. Os corpos seriam tomados nele, como signos, como hieróglifos, que não obedecem a nenhuma lei, a não ser a de sua interpretação múltipla.¹²⁶

Se não é o teatro da consciência, no sentido da obrigatoriedade de instaurar um discurso da verdade, não é o teatro do inconsciente, mas é o teatro da consciência cruel, que não apazigua, nem catartifica, mas incita à ação, afirma a vida e o real e não se volta contra eles. Um teatro não do manifesto, mas do manifestado; um teatro ritualístico, mágico, onde satânico e divino viriam conviver; onde o engajamento não é apenas decisão racional, mas incorporação, emoção interessada; onde já não há espetáculo, pois a distância entre palco e plateia se vê abolida: há festa, um espaço onde

(125) Ver HELENA, Lúcia - Op. Cit., pp. 109 a 112; ANDRADE, Oswald de - *O Rei da Vela*; NANDI, Itala - Op. Cit., pp. 127 a 150; SILVA, Armando Sérgio da - Op. Cit., pp. 141 e segs.

(126) Ver DERRIDA, Jacques - *O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação*. In: *A Escritura e a Diferença*, pp. 149 e segs.; NANDI, Itala - Op. Cit., pp. 73 a 80.

não apenas se fala de transgressão e subversão em ordem, mas se faz a transgressão. Um teatro que toma do carnaval a festa e o político. Um teatro que põe em suspeita a própria representação, que questiona o próprio ato de delegação política a outrem. Para o Oficina, o teatro é energia, não é uma obra, mas é uma escritura. Ela se gasta em cada apresentação, ela se consome no seu todo, é um ritual, uma festa pública, em que se consome, de uma vez por todas, a cena e o gesto, a diferença pura. Cada apresentação queria ser um recomeçar e um esquecer o que passou; portanto, fala-se da história não como essa construção progressiva de uma identidade, mas como sucessão de rupturas, como descontinuidades; história, como produção permanente de diferenças. Ele fala da vida como jogo, da cena como jogo. Jogo de artistas. Fala da história como arte das necessidades e dos acasos, como representação gratuita e sem fundo, que tem de continuar.¹²⁷

O Oficina queria ser um teatro da apresentação de problemas, de questões, levando consigo o espectador, a cena e os personagens num movimento real de aprendizagem de todo o inconsciente. Queria ser um teatro das multiplicidades do desejo e não do império da representação. Um teatro que rompesse com a preocupação sociológica do Arena, a qual impunha ao teatro a representação do que a plateia já estava acostumada a ver como realidade, que abordava temas já consagrados pelo público, preocupado que estava em reforçar uma dada identidade deste mesmo público. Um teatro que rompesse a vinculação do palco a um dado espaço nacional, com a política nacionalista para o teatro, que desde os anos trinta, vinha tentando criar uma tradição nacional, numa arte marcada diretamente pela forma e textos estrangeiros. Todo o movimento teatral, iniciado em 1942, com Os Comediantes, passando pelo TBC, chegando até o Arena, se inscrevia numa tradição europeia, ou buscava criar uma tradição nacional. O Oficina, antropofagicamente, procurará romper estas fronteiras, não só, resgatando a produção teatral oswaldiana, como lendo esta, a partir dos ensinamentos brechteanos, aliando à experiência do teatro de revista, nos anos quarenta e cinquenta e do teatro mambembe, circense, cômico popular, que percorrerá o interior do país, desde o século XIX.¹²⁸

Para o teatro tropicalista, tratava-se de romper com o naturalismo e a estereotipia empregada até então, seja pelo teatro clássico burguês, seja pelo teatro "revolucionário" do Arena. Este teatro "revolucionário" funcionara enquanto a credulidade do público, de classe média, em relação à "revolução nacional", era patente. Quando todos ainda atribuíam à cultura nacional, o papel de vanguarda na conscientização do povo, para a "libertação da nação" das garras do imperialismo. Quando, o golpe de 1964 e todos os seus desdobramentos foram denunciados, este nível de credulidade do público do Arena foi se esvaziando e, em sua substituição, ascendeu o teatro dionisiaco do Oficina, o teatro que queria revolucionar a forma do próprio teatro, antes de revolucionar a sociedade, que queria suprimir o caráter catártico do espetáculo teatral e transformá-lo em ritual orgiástico e de incitamento do desejo;

(127) Ver DERRIDA, Jacques - Op. Cit., pp. 149 e segs; NANDI, Itala - Op. Cit., pp. 117 a 126.

(128) Ver DELEUZE, Gilles - Diferença e Repetição, pp. 32 a 36; SENNET, Richard - O Declínio do Homem Público, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, pp. 67 e segs; SANTIAGO, Haroldo - Teatro e Nacionalismo, São Paulo, Revista Brasileira nº 23, jan/fev/1960, p. 186.

espetáculo violentador das passividades, teatro-ação, "te-ato". Teatro militante em outro nível, que não aquele colocado pela militância tradicional de esquerda. Teatro que, em vez de bloquear o desejo, o liberava. Um teatro que leva o nacional a explodir em mil paródias. Os símbolos do nacional, como aqueles que compunham os cenários de O Rei da Vela ou de Roda Viva, são inseridos em outros contextos, que os rebaixam carnavalescamente, descentrando o nacional e, com ele, a própria relação entre teatro e nação. Do teatro que visava ser a vanguarda na defesa da nação, da pureza nacional, passa-se ao teatro que quer explodir suas fronteiras, teatro da libertação das prisões espaciais do palco, da plateia, do teatro, da cidade, da região, da nação. Teatro que se realizava em qualquer lugar; teatro das interações, dos transpassamentos, das transversalidades espaciais; teatro das travessias, a quebrar as rodas vivas.¹²⁷

Enquanto o Arena fazia um teatro de temas sociais, o Oficina fazia um teatro de gestos sociais: crítica, astúcia, ironia, paródia, propaganda. O tema era apenas o pretexto, o que importava eram os gestos com que estes temas eram abordados. Era nele que se introduzia a novidade, que se conseguia deslocar os temas de seu lugar sagrado, conseguindo falar da nação, da revolução proletária, da burguesia, da cultura nacional, sem cair no lugar já instituído pelo discurso da esquerda populista. Para José Celso, o tropicalismo foi um movimento diabólico para provar que as coisas não tinham mais volta, que tudo estava mudando, que elas seriam totalmente diferentes. O teatro Oficina era a denúncia dos próprios limites do teatro; era a destruição de todas as categorias de teatro praticadas até então; a constatação da própria inviabilidade daquela instituição. Para José Celso, o teatro não devia falar do nível de consciência que a classe média tinha, mas da consciência sensorial da época: uma consciência mais sexual. O teatro não podia se dar ao nível da palavra de ordem, do sociológico; ele devia abandonar a postura messiânica de tomar o espectador como coisa a ser catequizada, como algo a ser modificado. O nacionalismo, para ele, devia ser apenas uma mediação do internacionalismo e nós devíamos nos assumir com nossa face remendada, feia e não copiar a beleza, os padrões estéticos, que não nos pertenciam, como faziam o Dulcina e o TBC. Um teatro que devia comer o Brasil como churrasquinho e engolir a Sul-América, o mundo.¹³⁰

O teatro devia ser violento, despejando na cara do público o horror cotidiano, pequeno, mesquinho, a sua mentalidade imitadora, consumidora, a sua falta absoluta de consciência nacional. Ele devia usar a crítica, o deboche, o escárnio, como meios de comunicação mais eficazes. O teatro devia retirar a realidade de seus esquemas explicativos fáceis e apresentá-la em sua fragmentação, como fazia a peça Roda Viva, acusada, pela crítica marxista, de não mostrar o sistema que estava por trás dos fragmentos de realidade que apresentava, mas de ser parcial. Então, antes de ser um teatro para se conhecer, era um teatro para se libertar de um conhecimento prévio da realidade, para se comunicar com o inconsciente do espectador e não, apenas, discursar para seu consciente. Teatro que agencia

(129) Ver BARTHES, Roland - Diderot, Brecht, Eisenstein. In: O óbvio e o Obtuso, pp. 85 a 92; Depoimento em vídeo de José Celso Martinez Correia, São Paulo, M15, 6/jun/1990.

(130) Ver Doa José de la Mancha (Entrevista), São Paulo, Revista Bonfim, 29/abr a 13/mai/1972, p. 4.

imagens novas, que quebra a rotina, a mesmice, que produz estranhamentos. O próprio Gianfrancesco Guarnieri, ao criticar o Oficina, parece corroborar as diferenças fundamentais entre sua estética e a do Oficina. Ele diz ser o Arena, um teatro da razão, da crítica e da palavra, enquanto o Oficina seria o teatro irracionalista, um teatro de destruição da realidade e não de representação dela, como faria o Arena. Para ele, o Arena deveria permanecer numa "linha bem comportada, fugir do desbunde, manter a organização, a necessidade da luta democrática, de organizar a sociedade". Em seu discurso, o grupo de teatro é tratado como se fosse uma célula partidária. Fica claro o seu medo do caos, da desterritorialização, a tônica na organização e a fixação num território político já em ruína, como formas de encerrar o medo do investimento no novo, do qual não se tem controle prévio, não se conhece, como diria Rolnik: Gianfrancesco é um teatrólogo que gora e gruda.¹³¹

Quando da encenação da peça *O Rei da Vela*, o grupo Oficina lança um manifesto, escrito por José Celso, em que expressa, claramente, a visão de nossa história, para os tropicalistas. O que teríamos vivido no Brasil, até então, era um simulacro de história, era uma existência carnavalesca, teatral e operística. A vida do país era um show barato, onde a dialética hegeliana e suas sínteses não conseguiam se apresentar. Nele, tese e antítese não se anulariam, mas conviveriam lado a lado. A tese se defenderia e se manteria, inventando um substitutivo de história, por isso, de tudo emanaria um fedor imenso. História espetáculo, representação, não efetivação. Um país preso a certos territórios de saber e de poder, formas mortas que viveriam, se movimentariam, substituindo a mudança verdadeira por uma falsa agitação, uma falsa euforia e uma retórica verde-amarela, ou ufanista ou desenvolvimentista, ou esquerdista, ou defensora da segurança nacional, mas sempre teatro, mis-en-scène, sempre brincadeira de verdade, baile do Municipal, procissão, desfile patriótico, marcha da família. Só a devoração disso tudo poderia arejar o ambiente para a produção do novo. Só o teatro do mau-gosto seria capaz de expressar o surrealismo brasileiro. Nelson Rodrigues e Chacrinha.¹³²

Por isso, o teatro tropicalista teria cheiro de vômito, devorando nossos mitos e ritos, misturando-os à cultura européia, vomitando um teatro vital, nem panfletário, nem discursivo. Um teatro que fugiria dos modelos, destruindo sempre o que já foi feito. Um teatro que preservaria a inauguração e um acontecimento de cada vez. Um teatro carnificina e não banquete de signos, que constata que algo se perdeu, algo se quebrou, está se quebrando. Um teatro onde palco e vida não se separavam, onde a arte não dormia.

C) A Música Tropicalista

(131) Ver SODRÉ, Muniz - Quando e como ser tropical, Rio de Janeiro, Manchete, 21/fev/1968; N/a - Guarnieri fora do plano, São Paulo, FSP, Folhetim, 2/jun/1979; Texto de abertura do Catálogo do Arquivo do Oficina, Campinas, UNICAMP, Arquivo Edgar Leuenroth; ROLNIK, Suely - Op. Cit., p. 186.

(132) Ver CORREIA, José Celso Martinez - O Rei da Vela, Manifesto do Oficina, São Paulo, Diário de São Paulo, 4/set/1967.

Foi na música, no entanto, que o tropicalismo teve sua maior expressão e maior influência, no sentido de provocar uma ruptura com a sensibilidade nacional-populista. A obra musical, produzida pelo chamado grupo baiano, a partir do ano de 1967, se constituiu numa verdadeira "rosácea de convergência", em que elementos de ruptura com a formação discursiva nacional-popular, que estiveram dispersos, desde a década de quarenta, se entrecruzam, produzindo um novo padrão de sensibilidade, não só musical, mas cultural. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Capinam, Rogério Duprat, Gal Costa tomam o lugar de sujeitos agenciadores destes diversos deslocamentos, que já haviam ocorrido com obras como a de Oswald de Andrade, de João Cabral de Melo Neto, da poesia concretista, da bossa nova, do iê-iê-iê, no interior da cultura nacional, aliando-os às informações vindas do exterior e da indústria cultural. O ponto de partida do movimento foi a apresentação das canções Domingo no Parque e Alegria, Alegria, por Gilberto Gil e Caetano Veloso, no III Festival da Música Popular Brasileira, na TV Record de São Paulo, quando surpreendem não só pelos arranjos e letras sofisticadas, mas pela própria forma de se apresentar.¹³³

Quando desta apresentação e de toda a repercussão que causou, as inúmeras entrevistas e várias outras aparições, o crítico Luis Carlos Maciel escreve artigo, em que nomeia o grupo e o movimento que fundavam o tropicalista, mostrando a ligação que suas posturas guardavam com a radicalidade lúdica do movimento modernista, na década de 1920, e com a antropofagia de Oswald de Andrade. A obra de Oswald, no entanto, não era ainda do conhecimento dos baianos, que só tomaram contato com ela, através dos poetas concretistas, que sentindo uma proximidade entre o trabalho que faziam, no campo da poesia, e aquele desenvolvido pelos tropicalistas, no campo da música popular, os havia procurado. O reforço da necessidade de uma leitura mais sistemática da obra oswaldiana só se deu, no entanto, quando da exibição da peça O Rei da Vela, que muito se aproximava da forma de enxergar a questão da cultura nacional e o próprio país daqueles artistas. O tropicalismo escapa, assim, dos limites restritos da música popular, ao mesmo tempo que opera dentro dela, isto é, traz para seu interior um fenômeno de deglutição intersemiótica, materiais, procedimentos e recursos de outros códigos e linguagens.¹³⁴

Para Caetano, a necessidade de instauração de um movimento que viesse mexer com os códigos de gosto e valores dominantes na música popular até então, surgiu, a partir do momento em que Gilberto Gil visita o Recife e se choca com a violência de sua realidade, levando-o a procurar os outros componentes do grupo de artistas baianos, no sentido de buscar um meio de expressão mais forte, que ele considerava ter encontrado nos Beatles e no rock. Gil, que até então, estivera comprometido com a chamada música de protesto e a defesa da música nacional, do samba, contra a infiltração da música comercial estrangeira, participando, inclusive, de uma passeata em São Paulo em defesa do violão, contra a guitarra, havia gravado apenas um compacto pela RCA, onde estavam as músicas Roda e Procissão, embora ele tivesse, ao lado de compositores como Capinam, Torquato Neto e Geraldo Vandré, composto um grande número de músicas

(133) Ver SANTAELLA, Leticia - Op. Cit., p. 86.

(134) Ver Depoimento em vídeo de Gilberto Gil, São Paulo, M15, abr/1990; SANTAELLA, Leticia - Op. Cit., p. 99.

de protesto para serem gravadas por outros artistas, que se consideravam a serviço da transformação social e da revolução, como Elis Regina.¹³⁵

Caetano Veloso havia gravado, até então, apenas, o LP Domingo, junto com Gal Costa, no qual cantava toda a sua nostalgia de tempos e lugares, que haviam ficado em sua terra, da qual sentia muita falta, morando em São Paulo, para onde viera acompanhando sua irmã, Maria Betânia, chamada a substituir Nara Leão, no show Opinião, montado pelo teatro Arena. Após o festival, vencido por Chico Buarque, com a música A Banda, a quem a crítica opõe aos tropicalistas, como o continuador do lirismo da música brasileira e último baluarte da sua evolução linear, mesmo após o impacto de sua peça Roda Viva, Caetano e Gil lançam dois discos solo em que gravam músicas como Tropicália, Alegria, Alegria e Domingo no Parque, se juntando, em seguida, aos Mutantes, a Nara, Tom Zé, Rogério Duprat, Júlio Medália, Gal, para preparar e lançar o disco manifesto do movimento, o LP Tropicália ou Panis et Circenses. É nítida, nas letras destas canções, a influência da poesia concretista, embora a aproximação se dê mais pela própria proximidade do trabalho dos poetas paulistas e o de João Cabral de Melo Neto, que, segundo Caetano Veloso, exerceu forte influência sobre sua música e sua poesia. Mas, o dado novo é, sem dúvida, a incorporação não só do erudito ao popular, com a contribuição do dodecafonismo, mas também a incorporação dos sons dissonantes e ruídos da guitarra elétrica, sob a influência de Jimmy Hendrix, dos Beatles e da música pop nacional, representada pelo 12-12-12.¹³⁶

O tropicalismo retomará, também, a contribuição da bossa-nova, no sentido da afirmação da nossa modernidade, da nossa capacidade de emitir signos e de criar produtos culturais de validade internacional, desde que estivéssemos abertos à deglutição do elemento estrangeiro criativamente, como fizera aquele movimento, que renovara o samba, a partir da contribuição de elementos do jazz. Ele também apontará, em nossa história musical, aquelas contribuições que se encaminharam no sentido da instauração da modernidade musical. É nessa direção que os tropicalistas resgatam, além do trabalho de João Gilberto e Tom Jobim, o trabalho de Dorival Caymmi, Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga. Sendo um grupo de artistas nordestinos, os tropicalistas ressaltarão a importância destes três autores e intérpretes na formação de sua sensibilidade, através da escuta do rádio. Os tropicalistas fazem uma releitura de seus trabalhos, recuperando-os para a modernidade, retirando-os do lugar marginal de cantores regionais e folclóricos. Eles apontam o baião, criado por Gonzaga, como a expressão musical mais moderna de sua época e ele como o músico que melhor explorou os meios técnicos disponíveis, inventando uma forma de conjunto, um tipo de arranjo, um uso do microfone, sugerindo até uma engenharia de som.¹³⁷

(135) Ver VELOSO, Caetano - Livro de Cabeceira do Homem. In: Alegria, Alegria, p. 160; Onde Medra a Magia. In: Alegria, Alegria, pp. 183 a 211; N/a - Chico Buarque, Rio, Pasquia, 2 a 9/abr/1970, pp. 16 e 17; GIL, Gilberto - Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico, São Paulo, Abril, 1982; VELOSO, Caetano - Alegria, Alegria, pp. 25 e segs.

(136) Ver CAMPOS, Augusto de - Balanco da Bossa, São Paulo, Perspectiva, 1978, pp. 139 e segs; N/a - Chico Buarque, Rio, Pasquia, 2 a 9/abr/1970, pp. 16 e 17; SUZUKY JR, Matinas - Luz do Som, pp. 20 a 23; Depoimento em video de Gilberto Gil, São Paulo, MIS, abr/1990.

(137) Ver WISNIK, José Miguel - Algumas questões de música e política no Brasil. In: Cultura Brasileira: Temas e ...

Luiz Gonzaga teria criado um som próprio, no sentido acústico, a marca sonora síntese do baião, transformando o acordeon num fole, a partir do uso do balanço do jazz, que superou a dificuldade do dedo para a técnica do acordeon, comprometido metodicamente com a valsa; transformando-o em um instrumento rítmico. Esta marca sonora teria sido acompanhada, também, pelo esforço de criar uma marca visual, assumindo a idéia de criação de um produto, através da produção programada de uma imagem, visando ganhar uma área específica de consumo, a região Nordeste. Para isso, ele se dispôs a participar inclusive, com canções e aparições em cerca de sete chanchadas produzidas pela Atlântida. Ele teria sido o primeiro artista a estabelecer uma produção cultural de massas, utilizando matérias e formas de expressão nordestinas, sabendo utilizar muito bem o fenômeno do rádio e do crescimento de um mercado urbano de músicas nordestinas, proporcionados pela migração para as grandes cidades do Sul. Por isso, sua música terá uma grande importância na formação da sensibilidade dos artistas tropicalistas, que buscam produzir uma música comercial e urbana, agenciando elementos culturais de sua região.¹³⁸

No disco-manifesto do movimento, quase todos os arranjos têm como base o baião, ritmo que se liga diretamente à dança e vem de encontro à aspiração dos tropicalistas de produzirem uma música capaz de se inscrever nos corpos, de os desentorpecer, de retirá-los do ritmo cotidiano. As pulsões sonoras carregam significações, falam de costumes, de convenções sociais, que se materializam em cada movimento corporal. O corpo diz, desenha, a cada passo, uma dada ordem espacial, um dado universo de significações que podem vir a ser subvertidas ou não, pela própria forma da canção. O forró, o baião são danças que remetem a uma sociabilidade mais dionisiaca, em que a disciplina capitalista ainda não se entranhou definitivamente nos corpos. Uma dança sensual, malandra, emocional que permitia o sincretismo entre música e ação; música e alteração de comportamentos em relação ao corpo, que era uma das ambições tropicalistas.¹³⁹

O primeiro grande impacto, provocado pela participação de Gil e Caetano, no Festival da Record, é o de que eles contestavam, não só, todo o esquema de formulação musical, mas, todo o esquema de apresentação, que, por sua vez, remexia em preconceitos arraigados na sociedade, como, por exemplo, o preconceito de cor e contra os homossexuais. O desbundar provocante de Caetano e, o baiano e negro, Gil cantando rock em lugar de samba, eram figuras disparatadas, que não faziam uma apresentação normal de festival, que não reconheciam o seu lugar e nem queriam saber qual era. Os tropicalistas assumem, assim, o próprio caráter mitológico do artista de massas, que é obrigado a simular sempre uma identidade entre o real e o sonho. O desbundar era liberar a fantasia do artista e do público, estimular a imaginação, incomodando, profundamente, aqueles para quem a in-

Situações (Alfredo Rossi - org.), pp. 114 a 123; N/a - Luiz Gonzaga, Rio, Pasquim, 17 a 23/ago/1971, pp. 5 e segs; N/a - Caetano, Rio, Pasquim, 4 a 10/jun/1970, p. 5; VELOSO, Caetano - London, London. In: Alegria, Alegria, pp. 69-71 (138) Ver GONZAGA, Luiz - ó eu aqui de novo xaxando, São Paulo, Revista Bonfim nº 38, 31/mar a 13/abr/1972, pp. 37 a 42. Luiz Gonzaga participou de chanchadas como: Este Mundo é Um Pandeiro (Watson Macedo), 1946; é Com Este Que Eu Vou (José Carlos Burle), 1948; Terra Violenta (Edmond Farias), 1948; Hoje o Gato Sou Eu (Aloisio T. Carvalho), 1957. (139) Ver WISNIK, José Miguel - Algumas questões sobre música e política no Brasil, pp. 114 a 123. Para a relação entre corpo e música ver: DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix - Mille Plateaux, Paris, Minuit, 1980.

venção cotidiana da vida significava perigo e, ao mesmo tempo, infundia medo. O comportamento escandaloso dos tropicalistas expunha exatamente o nível de conservadorismo da sociedade; suas roupas de plástico, seus colares, os cabelos grandes, o rebolado, mexiam com os valores sociais, notadamente, da classe média, que reage indignada. Os tropicalistas tornam o palco um espaço de encenação total de música e tornam esta um espetáculo.¹⁴⁰

A revalorização do corpo, de sua dimensão política, empreendida pelos movimentos de contra-cultura, principalmente, pelo movimento hippie, tem ressonância neste comportamento tropicalista de usar o corpo como bandeira, como um hieroglifo, onde se inscreve uma crítica aos valores sociais e aos padrões estéticos e políticos do nacional-populismo, revendo os códigos de bom comportamento na música, no palco e na vida, que não estão mais separados. Para o lançamento do disco *Tropicália*, Caetano travestiu-se, usando um boia-cor-de-rosa. Para defender, no IV Festival da Música Popular Brasileira, a música é Proibido Proibir, usou roupas de plástico colorido e colares de candomblé, transformando suas apresentações num ritual dessacralizante, buscando afetar a platéia, não apenas, pelo efeito sonoro ou emocional, mas pelo efeito visual e paródico. A canção adquire corpo, materialidade, vibra desejo, paixão, agenciando outros corpos, erotizando o canto e politizando o erótico. A canção, que só tem razão se for cantada, que é inseparável da execução, de sua locução, enunciação e produção, torna-se também inseparável de sua apresentação, de sua encenação. A canção ganha um corpo excêntrico, que causa estranheza, impacto e potencializa seu nível de radicalidade.¹⁴¹

As apresentações tropicalistas parodiam os estereótipos nacionalistas e populistas e, escandalosamente, expõem a adoção dos signos da moda e da indústria cultural. Elas procuram, com humor, ridicularizar a seriedade dos espetáculos de catarse coletiva, promovidos pela esquerda estudantil e sua exigência de significados estáveis na música. Os tropicalistas tomam a música como um campo de práticas, envolvendo identidades e conflitos, onde os agenciamentos políticos e ideológicos podem se dar em várias direções, não existindo uma mensagem fixa, um sentido único a ser estabelecido para as canções. Ela pode estar em harmonia ou dissonância com os códigos ideológicos, de gosto, de sensibilidade que prevalecem numa determinada época e que buscam recuperá-la. É a relação entre estes códigos, o poder neles investido e a música que definirão sua harmonia ou dissonância com o que pretende representar. Ao contrário do que pensavam os artistas e intelectuais ligados ao nacional-popular, não existe uma mensagem clara nas canções. A luta entre o ruído da repetição musical e a dissonância pode se instalar no interior da obra de cada artista, independente de suas intenções conscientes. Mesmo as músicas de protesto, feitas com imagens, sonoridades e enunciados estereotipados e consagrados, podiam dar origem à surpresa e ao estranhamento, dependendo de como eram apresentadas, recebi-

(140) Ver GIL, Gilberto - Recuso + Aceito = Receita, Rio, Pasquim, nov/1969, p. 5; CARDOSO, Jacy - Este é o meu lugar, São Paulo, FSP, Folhetim, 7/jan/1979, p. 8; Carta de Caetano Veloso, Rio, Pasquim, 9 a 15/out/1961, pp. 10 e 11; GIL, Gilberto - Seleção de textos, notas ..., pp. 101 e segs.

(141) Ver GIL, Gilberto - Seleção de textos, notas ..., pp. 101 e segs; FAVARETTO, Celso - Tropicália: Alegoria, Alegria, pp. 59 e segs; VELOSO, Caetano - Alegria, Alegria, pp. 25 a 36; Tropicália, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968.

A escuta é, pois, o lugar onde se encontram o desejo e o poder. Um proliferando a escuta, a liberdade de se escutar o que se quer e o outro tentando dominar o desejo e com ele a escuta, fazendo escutar apenas o que o poder quer. O poder e sua sintonia colocam fronteiras no ouvido, deixam todos de orelha em pé, perfiliadas para seus sons, mas o desejo se enrosca no pavilhão auricular, desconstrói sonoridades, captando-lhes outros sentidos, procurando fugir de qualquer lei da escuta, abrindo nossos tímpanos para a dispersão dos significantes sonoros. Partindo dos códigos de sensibilidade e da cultura, a escuta sonora é produtiva, quando libera o desejo, quando a canção liga gente e lança sentido. A canção torna-se este tapete mágico com a qual pode-se sobrevoar e cartografar muitos territórios, pode criar novos espaços. Os tropicalistas têm consciência e buscam explorar, exatamente, este aspecto desejante das canções, em detrimento de sua ligação a um projeto racionalizante de conquista do poder, entendido como instituição. Tratava-se de enfrentar, sem medo, o lado irracional da canção e suas demandas de poder; seu poder de sedução, de alteração da sensibilidade; sua capacidade de arrebatrar pelas emoções, de agenciar corpos sem passar pelo crivo direto da razão e da consciência. Tratava-se de romper com o medo, que as esquerdas possuíam, que a classe média possuía; medo do poder de agenciamento de uma música, que não passava pelo controle dos seus esquemas racionalistas de interpretação da realidade e de mobilização das massas.¹⁴²

A música popular foi, ao longo de todo o século, um meio importante para a projeção social, para a organização e a inteligibilidade das formas culturais populares. Ela, no entanto, em termos formais, havia estancado seu processo de superação das formas consagradas, pela ênfase que, a música ligada à formação discursiva nacional-popular, concedia à mensagem, ao conteúdo das canções, em detrimento da pesquisa formal. Os ritmos considerados nacionais e populares eram predominantemente os ritmos folclóricos, em que se destacavam os nordestinos. A chamada música de protesto enfatizava o tema e, neste, as referências críticas ao governo, ao sistema capitalista, quase sempre aliados a uma visão utópica de construção de um novo amanhã. As letras, quase sempre, se construíam por metáforas que remetiam ao tema da revolução, à necessidade de organização dos oprimidos e ao caráter mesquinho e ganancioso do opressor. A música *Água de Meninos*, escrita por Gil e Capinam, quando ainda se inseriam neste movimento, por exemplo, foi feita para denunciar os interesses da especulação imobiliária, mais especificamente, de um moinho, que ambicionava a área onde se realizava a feira de *Água dos Meninos*, para montar a sua fábrica e que, diante da resistência popular, mandou incendiar o mercado (Na frente da feira o mar/ Atrás do mar, a Marinha/ Atrás da Marinha, o moinho/ Atrás do moinho o governo/ Que quis a feira acabar.). As metáforas, "abre a roda pro samba" e "Moinho da Bahia, queimou, deixa queimar", funcionam como denotadoras de um necessário engajamento coletivo para a transformação radical da sociedade. Musicalmente, Gil, já demonstrando toda a sua

(142) Ver WISNIK, José Miguel - Onde não há pecado nem perdão, São Paulo, Almanaque nº 6, 1978.

(143) Ver A Outra Banda da Terra, Caetano Veloso (Uns), Polygram, 1983; BARTHES, Roland - O Corpo da Música. In: O Óbvio e o Obtuso, pp. 215 e segs; Tapete Mágico, Caetano Veloso; VELOSO, Caetano - Onde Medra a Magia. In: Alegria, Alegria, pp. 183 a 211.

capacidade de fundir ritmos diferenciados, ponteará cada parte da letra com um ritmo popular e tradicional nordestino, considerados ritmos nacionais e politicamente aceitos: capoeira, samba, baião, xaxado, seguidos de pausas, enfatizando o conteúdo da canção.¹⁴⁴

A tropicalia se colocara o problema da música comercial no Brasil, rompendo com a visão populista, que marginalizava a música comercial, como alienada e considerava popular, apenas, aquela produção voltada para a abordagem de temas políticos, usando formas tradicionais. O nacional-popular partia da dicotomia entre música popular e música erudita e afirmava ser música popular, somente, aquela feita por pessoas oriundas das camadas mais baixas da população. As músicas de protesto traziam de volta as formas musicais consideradas nacionais e tradicionais, como: o samba, o frevo, o baião e fixavam-se em temas extraídos do morro, do sertão, do Nordeste, locais onde seriam mais ostensivas as contradições sociais do país. Os tropicalistas colocarão a necessidade de tomar contato com novas informações culturais, urbanas e comerciais de massa. A música *Baby*, de Caetano Veloso, fala desse momento de internacionalização, não só da economia, como da cultura brasileira. Momento da entrada da economia do país no jogo da sociedade de consumo e da necessidade de novos saberes, que essa realidade instaurava. Além da informação tradicional, de se precisar saber da Carolina e do que eu não sei mais, era preciso aprender inglês, saber da piscina, da margarina, da gasolina e daquela canção do Roberto, cantor que representava, para os tropicalistas, o fenômeno de popularidade e de investimento comercial em música, mais bem trabalhado no país.¹⁴⁵

O tropicalismo faz aflorar as próprias contradições do nosso desenvolvimento capitalista, do nosso mercado, bem como, as contradições do discurso desenvolvimentista, que ufanistamente decantava nossa modernização e desenvolvimento econômico, que mal conseguiam disfarçar nosso subdesenvolvimento. A descoberta do kitch, do cafon, como reveladores das mazelas de uma modernização que não era para todos e não significava a instauração da modernidade social e política no país. Apesar de ter sobre as cabeças aviões e sob os pés caminhões, o nariz apontava para os chapadões, onde outras realidades do país, se escondiam por trás desta fachada modernizada. A música produzida, até então, era a prova maior de nossa indigência. Música voltada para a repetição de formas consagradas, ligada mais à representação de projetos políticos do que preocupada em se auto-criticar e se superar. O tropicalismo resolverá a contradição entre música de vanguarda e música tradicional, como momento de superação de nosso próprio subdesenvolvimento cultural. Um país que vivia entre o bumba-meu-boi e o iê-iê-iê, deveria saber aproveitar, criativamente, todas estas informações, superando a dicotomia entre o folclórico e a importação macaqueada, amalgamando os opostos, justapondo universos diferentes, entre o ano que vem e o mês que foi, vendo o arcaico e moderno sempre pelo ângulo do outro, superando os limites da modernização reflexa, típica de um capitalismo dependente, como o nosso.¹⁴⁶

(144) Ver VASCONCELLOS, Gilberto - Op. Cit., pp. 85 e seqs; Aqua de Meninos, Gilberto Gil e Capinam (Louvação), Fontana, 1967.

(145) Ver Carta de Caetano, Rio, Pasquim, 11 a 17/fev/1971, p. 2; VASCONCELLOS, Gilberto - Op. Cit., pp. 86 e 87; Baby, Caetano Veloso (Tropicalia ou Panis et Circenses), Polygram, 1968.

(146) Ver Tropicalia, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968; Depoimento em vídeo de Celso Favaretto sobre

Caetano fará, do próprio corpo, cenário da contradição entre o cafona e o industrial, afirmando uma territorialidade própria e diversa. É o artista que alia imagem e texto, texto e som, som e imagem, para criar um espaço de dissensões, opacidades e de proposições camufladas. Numa sociedade de massas, até os corpos são fragmentados, vistos como dentes, pernas, rostos; com a aura sendo exclusividade dos artistas, o que requer, pois, uma nova visibilidade atenta às bombas, às bandeiras, às fotos, aos nomes, aos olhos cheios de cores; atentos a esta realidade caleidoscópica, em que tudo se mistura, independente de tempo ou de espaço específicos. Em *Alegria, Alegria*, por exemplo, Caetano cola estilemas de diferentes temporalidades, que conviviam no país: o peito cheio de amores vãos, dos românticos; a moça de classe média que só pensa em casamento, e a coca-cola do mercado internacional. Uma coleção de imagens que são trazidas para seu espaço, com um olhar analítico, que não as transforma em símbolos, mas as justapõem em alegorias do país, da cultura nacional e das próprias concepções estéticas e políticas de seu setor social, da classe média intelectualizada e de esquerda. São recortes e citações imagético-discursivas que trazem uma nova visão do país. Um Brasil feito de sériesáveis, autônomas e conjungáveis de diferentes formas, onde as fronteiras espaciais e temporais são da ordem do jogo e da montagem. Reunindo tempos e espaços, imagens e enunciados os mais diversos, dessacralizando-os, retirando-os do lugar esperado, retirando sua alma, tornando-os kitch. Ruminando sobre os objetos isolados, podendo-lhes o excedente, o brilho da ótica colonizada ou do colonizador. Reordenando-os de forma a criar uma imagem "pobre", fragmentada e excessiva do país. Um país de sucata de imagens e textos. O lixo do luxo e o luxo do lixo.¹⁴⁷

As músicas tropicalistas enfatizam a imagem, como uma característica da própria modernidade, em oposição à retórica e à textualidade da música de protesto, que, a pretexto de denunciar o privilégio, terminava por alertar o privilegiado, estabelecendo com o presente, apenas um laço emocional: é a simpatia, a lamúria, o grito ou a queixa diante da miséria do favelado ou do retirante nordestino. A música de protesto não produz o distanciamento crítico, mas produz a identificação, com o coitadinho, pobre, seco, atrasado, cheio de cobras, urubus e carcarás, pacificando a todos com o anúncio do dia que ia chegar. A visão plástica, que o tropicalismo apresenta, vem da grande influência exercida pelo cinema sobre a sensibilidade de seus artistas. Caetano fala da influência do cinema de Godard e de Glauber Rocha sobre o seu trabalho, além da própria ressonância do teatro de revista e da chanchada, através do teatro Oficina e do aspecto visual da poesia concreta e da poesia pau-brasil de Oswald de Andrade. Um discurso, eminentemente, imagético, de colagem de imagens díspares, alegóricas, deslocadas e desfocadas de seu lugar tradicional.¹⁴⁸

o Tropicalismo, São Paulo, MIS, mai/1990; VASCONCELLOS, Gilberto - Tropicalismo: A Propósito de Geléia Geral, São Paulo, Debate e Crítica nº 6, jul/1975, pp. 145 a 153.

(147) Ver Depoimento de Caetano Veloso, São Paulo, MIS, 13/fev/1987; Alegria, Alegria, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968; HELENA, Lúcia - Op. Cit., pp. 102 a 108.

(148) Ver VASCONCELLOS, Gilberto - Música Popular: de olho na fresta, pp. 87 e segs; N/a - Buen é o Caetano? O caetano sou eu, São Paulo, Revista Bonzinho nº 38, 31/mar a 13/abr/1972, pp. 26 a 35; VELOSO, Caetano - Bonzinho. In: Alegria, Alegria, pp. 91 a 146.

O tropicalismo instaura uma musicalidade plástica, produzindo o ambiente onde serão apresentadas músicas que revelam, assim, novas percepções espaciais, labirínticas, cheias de imagens coladas, cheias de fissuras, estrias, descontinuidades, que se compõem de imagens cinematográficas, teatrais, literárias, populares, eruditas, oficiais, marginais, regionais, nacionais, internacionais, rurais e urbanas. Ele propõe ser de todos os lugares e de lugar nenhum; não saber qual o lugar das coisas, elaborar uma poesia preocupada com as relações espaciais múltiplas da linguagem, do som, da grafia, como faziam os concretistas. As dicotomias espaciais, assim como as temporais deviam ser superadas pelo entrelaçamento em arranjos heterogêneos e isto era fundamental, para expressar o mundo de diferentes pontos de vista, dispensando as inclusões definitivas e as organizações apaziguadoras, para não fazer o um, mas manter a tensão dos uns. Era preciso minar as dualidades que, durante muito tempo, sustentaram as interpretações do país e de sua cultura, inclusive a dualidade São Paulo versus Nordeste. Ao invés de preferir um ou outro, preferir os dois, estabelecendo uma coexistência, em que, ao invés de se ter a vitória de uma identidade, pululam as diferenças; em que a incoerência é um direito e a reversibilidade de ponto de vista permanente, de espaços, de tempos e de objetos, podendo ser olhados alternadamente de vários ângulos, como é o caso da lua em *Lunik 9*, em que Gil convoca vários sujeitos a contemplarem um objeto em mutação pela modernidade da chegada do homem ao seu solo.¹⁴⁹

Aliás, em *Lunik 9*, deixa-se entrever, claramente, a visão de história com que trabalhavam os tropicalistas. A história emerge sempre como uma ruptura, na forma cristalizada de se ver e se dizer um objeto, de significá-lo; como um momento de atualização das positivities do passado, mas também como um momento de afirmação de sua alteridade. Os olhares do passado são apenas alguns a enxergar esse objeto que se transmuta, que se reinventa. A lua, por exemplo, objeto tradicional de poesia, com os projetos espaciais, já não podia mais ser olhada da mesma forma, como fora olhada por românticos, seresteiros, cantores, namorados. Estes olhares permanecem válidos, mas não ocupam uma posição, hierarquicamente, superior ao olhar do astronauta. A história não traz, para os tropicalistas, a nostalgia do passado, mas traz sua inclusão à alegria com o novo, com o mutante, resgatando, assim, a pluralidade de olhares, de pontos de vista, que remetem à própria sociedade da informação rápida e multifacetada, em que os fatos suscitam muitas discussões, palpites, mil opiniões, manchetes, não podendo ser afirmados como uma verdade pronta e acabada. A história é a quebra das identidades fixas para os indivíduos e para a sociedade. Ela é caminhar contra o vento, sem lenço e sem documento, se opondo às unanimidades. É a errância dos sujeitos, que cartografam uma dada realidade, um dado país, um país feito de fotos, de nomes, de cores, de canções; um país sem identidade, onde a televisão convivia com o seu coração; um país sem livros, sem telefone e sem fuzil.¹⁵⁰

(149) Ver Depoimento em vídeo de Celso Favaretto sobre o Tropicalismo, São Paulo, MIS, mai/1990; GIL, Gilberto - Seleção de textos, notas ..., pp. 101 e segs; VELOSO, Caetano - Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico, São Paulo, Abril, 1981, pp. 102 a 106; MEDEIROS, Paulo de Tarso Cabral - Uns, Outros, Nós, São Paulo, Leis Livros, set/1983, p. 7; *Lunik 9*, Gilberto Gil (Louvção), Fontana, 1967.

(150) Ver *Lunik 9*, Gilberto Gil (Louvção), Fontana, 1967; *Alegria, Alegria*, Caetano Veloso (Caetano Veloso),

Nas músicas tropicalistas, notadamente, nas de Caetano Veloso, não existem a interioridade e a exterioridade do sujeito do discurso. Esses dois aspectos se comunicam, se confundem, se deslocam constantemente. O subjetivo e o social, o individual e o histórico não apresentam limites claros, porque existe um espaço incontroleável, uma zona de virtualidade que ultrapassa qualquer identidade fechada do sujeito e nunca se sabe nada de si ou do outro definitivamente, pois tudo é uns e outros; todas as coisas se complementam, se revelam e se rebelam. Por isso, a atenção se deve voltar para as menores diferenças, no grande espelho do mesmo, onde o aparentemente circular advém sempre diferente; sua ênfase se dá na alteridade, na simultaneidade da experiência contemporânea, em que som e poesia se interpenetram para dizer e se desdizer, explorando as contradições para desmanchá-las em fluxos, em mutações, em pontes superrealistas, em ligações perigosas, em afastamentos inesperados. As palavras são usadas ludicamente. Elas são dispostas para jogar, alegoricamente. Elas nomeiam o mundo sempre de forma inesperada. As palavras e as coisas não possuem qualquer ligação necessária nesta dizibilidade alegórico-antropofágica tropicalista. Assim como os sons, Caetano usa as palavras, sempre buscando o outro lado, do lado, que é lá do lado, lado de lá.¹⁵¹

Caetano, principalmente, une palavras e sons, de forma a que um extraia do outro o inesperado, o óbvio que estava oculto, o sentido crítico, nascido de um ceticismo básico, diante do canônico, do já dito, visto e ouvido. Já Gilberto Gil tende a explorar as próprias possibilidades sonoras das palavras, as suas possibilidades rítmicas, a sua acentuação. Mas, ambos assumem o prazer de se divertir com as palavras e com as coisas, com os sons, com as assonâncias, com as dissonâncias, com as rimas, com as imagens e com o nonsense. Eles declaram a liberdade completa da linguagem na canção, superando a prisão a um dado referente, a um dado lugar, a um dado tempo, a um dado projeto ideológico, como ocorria com as canções de protesto. Eles potencializavam o caráter lúdico da canção, bem como, o seu caráter político, de poderoso agenciador de subjetividades, bem mais eficiente que a música preocupada em louvar apenas o que devia ser louvado; música presa ao espaço nacional ou regional, que deveria defender, e ao povo, a quem deveria conscientizar pela retórica e consolar, na espera pela primavera ou o carnaval que ia chegar. Em lugar da conversão, o tropicalismo proclama a diversão, entendida não como a postura festiva, alienada, mas como a capacidade de mudança de direção; como a afirmação do desvio do estabelecido, do mesmo, da repetição, dos códigos dominantes de sensibilidade e sociabilidade. A afirmação da importância de seguir vivendo, da deglutição de novas informações, que poderiam levar a novas configurações estéticas, culturais e políticas; a cada choque com um novo caminho, com uma nova matéria ou forma de expressão, a cada choque provocado por um novo signo, perguntar, porque não?¹⁵²

Philips, 1968.

(151) Ver VELOSO, Caetano - Seleção de textos, notas..., pp. 102 a 106; WISNIK, José Miguel - Segredo de Caetano está na união de palavras e sons, São Paulo, FSP, Ilustrada, 16/out/1988, p. 3.

(152) Ver Depoimento em vídeo de Gilberto Gil, São Paulo, M15, abr/1990; CAMPOS, Augusto de - Balanço da Bossa, p. 151; GIL, Gilberto - Seleção de textos, notas..., pp. 101 e segs; Tropicália, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968; Alegria, Alegria, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968; FONSECA, Heber - Caetano, esse cara, 2 ed., Rio de Janeiro, Revan, 1993, pp. 73 e segs.

A *tropicália* realiza a crítica das imagens e enunciados clichês, pela justaposição, pela bricolagem de diferentes visões e falas sobre o mesmo objeto, produzindo um inventário antropofágico das diversas máscaras, assumidas por tal objeto, fazendo diversas afirmações de sentidos diferentes sobre sua identidade, produzindo seu estilhaçamento. Constrói monumentos de cacos discursivos e sonoros, que geram o descentramento e o questionamento destas várias interpretações, que são aproximadas e colocadas em tensão, como um corpo que, à medida que é devassado em seu interior, se descobre, cada vez mais, excêntrico, fora do lugar, estranho, revelando, no seu ser, o não ser. A música *Galéia Geral*, de Gilberto Gil e Torquato Neto, por exemplo, é feita pelo agenciamento e bricolagem de todas as imagens e enunciados cristalizados acerca da identidade do país e ligados à visão nacionalista. Bricolagem tanto dos enunciados e imagens da poesia romântica e do naturalismo, a exaltarem nossa natureza e nossas paisagens, quanto os do nacional-populismo, a exaltar o samba puro e Mangueira. Gil desloca de seus contextos discursivos estes enunciados e os justapõe, provocando o efeito alegórico do deslocamento. As relíquias do Brasil surgem fora do lugar e, por isso, relativizadas em sua verdade e em seu poder de impregnação. Elas surgem em sua face risível.¹⁵³

Na primeira estrofe, parodiando a poesia ufanista dos românticos e parnasianos, surgem os enunciados: desfolhar a bandeira, manhã tropical, resplandente, candente, fogueira, cuja retórica grandiloquente é contraposta ao dado moderno e à linguagem enxuta da notícia do *Jornal do Brasil*. Iniciando, como mais um samba exaltação das relíquias do Brasil, enfatizado pelo próprio arranjo e a empestação da voz, a música sofre um corte carnavalesco com o refrão, onde bumba-meu-boi se mistura com iê-iê-iê, onde o folclórico, mais uma vez, se justapõe ao moderno, onde diferentes temporalidades (ano que vem, mês que foi) se encontram. A segunda estrofe inicia-se com um enunciado clássico tropicalista, a alegria é a prova dos nove, ou seja, estas imagens e enunciados tradicionais sobre o país passam pela prova da carnavalização, do riso dessacralizador; a seriedade dos discursos sobre o país é posta à prova, sofrendo uma torção que desvela sua estratégia, para manutenção do "status quo": a tristeza como porto seguro.¹⁵⁴

O texto tropicalista substitui as metáforas do discurso nacional-popular pelas metonímias (o espinho da rosa feriu Zé/ e o sorvete gelou seu coração), em que uma palavra aparece em lugar de outra, em que se consagra a mudança permanente de lugar dos signos, embora esta nova palavra guarde o mesmo sentido. Isto apoia o próprio caráter visual das letras, enfatizando o movimento das coisas, o seu colorido, a ação fragmentária, os deslocamentos espaço-temporais, o close (olhe a face, olhe a face, olhe o sangue na mão), o corte brusco, o desvio na direção do olhar, a diversão instantânea (Juliana no chão/ outro corpo caído). Ele buscará também, nos quadros, a rapidez e a concisão das mensagens, como já fizera Oswald de Andrade, um mundo construído por quadros coloridos e um texto conciso, uma explosão do mundo em migalhas verbi-voco-visuais e sonoras. A enunciação passa da designação para a significação e,

(153) Ver *Tropicália*, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968; *Galéia Geral*, Gilberto Gil e Torquato Neto (*Tropicália ou Panis et Circenses*), Polygram, 1968.

(154) Ver *Galéia Geral*, Gilberto Gil e Torquato Neto (*Tropicália ou Panis et Circenses*), Polygram, 1968.

desta para aquela, estabelecendo um trânsito permanente entre significantes e significados, que se constroem mutuamente. Trabalha-se sempre com uma multiplicidade de vozes, que remetem à própria multiplicidade dos sujeitos e se explicita na própria variedade da interpretação e do uso da voz pelo cantor.¹⁵⁵

O uso da palavra como materialidade, sobre a qual se opera, remete à poesia de João Cabral de Melo Neto e ao concretismo, instaurando uma poética não retórica, mas concisa, de construção, preocupada em limpar o discurso de todo monte de imundo lixo baiano. O tropicalismo prima pelo rigor e economia na forma que é marca, também, das obras de Caymmi e João Gilberto, elegendo o desagradado, o cortante, o agudo como o caminho do belo, que nasce do encontro do Nordeste com São Paulo, esta metrópole desagradável, cortante, mas bela. Também sente-se a ressonância de Guimarães Rosa, com seu uso lúdico e barroco das palavras, com sua estética, que alia rigor, prazer e jogo; assim como, sente-se a ressonância da poesia popular nordestina, com sua dizibilidade concisa e construtiva, sua mistura de ceticismo, humor e esperança na vida. A colagem, a paródia e sátira tropicalistas problematizam as próprias relações que se quer manter com os canais de veiculação das músicas, deflagrando uma batalha com os próprios elementos, com os quais se está trabalhando, seja com o elemento moderno, seja com o tradicional, visando provocar este desagradado, este corte, evitando que suas obras fossem domadas pela própria mídia e pelo mercado, trabalhando sempre com distanciamento crítico, para não se deixar mesmerizar, simplificando o complexo, mas problematizando o simples, ofertando ao público sempre claros enigmas, assim como um olhar e um cantar sempre estrangeiro, estranhando o entranhado.¹⁵⁶

A música tropicalista retira o sentido aurático que era atribuído a obra de arte "nacionalista", "revolucionária", "de protesto", "proletária". Ele a rebaixa, pelo riso e pela paródia. As cerimônias sagradas de entoação dos "hinos de protesto" e das "canções revolucionárias" são transformadas em performances de deboche, de provocação, de choque, que promovem a crítica destas cerimônias. Ele expõe a atitude ritualística conservadora, seja da direita, seja da esquerda, a verdadeiros rituais de devoração-crítica dos seus símbolos, mitos e estereótipos. Ele promove a paródia da crítica moralista e pequeno-burguesa aos ricos, que perpassava músicas de protesto como Cabra Macho (Tem muito pobre passando fome/ mas também tem muito rico/ que não é macho, nem é homem), do diálogo elitista e autoritário com o povo, povo visto pelas lentes da classe média, cujas filhas, mesmo pobres, deviam ser todas honradas e casadas. Em Miserere Nobis, Gil parodia estes hinos à miséria, critica esta sacralização da pobreza e do pobre, fragmentando e segmentando os renunciados clássicos deste discurso. Aparentemente os reafirmando, os dispondo em quebra-cabeças, terminando por produzir sua desrazão(Tomara que um dia, dia, um dia não/ Para todos e sempre metade do pão/ Tomara que um dia, dia, um dia seja/ Que seja de linho a toalha da mesa/ Tomara que um dia, dia, um dia

(155) Ver Domingo no Parque, Gilberto Gil (Gilberto Gil), Philips, 1968; Superbacana, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968; FAVARETTO, Celso - Tropicália: Alegoria, Alegria, pp. 79 a 90.

(156) Ver FAVARETTO, Celso - Tropicália: Alegoria, Alegria, pp. 79 e segs; Depoimento de Caetano Veloso, São Paulo, MIS, 13/fev/1987; WISNIK, José Miguel - Oculto e óbvio, São Paulo, Almanaque nº 6, 1978; SUZUKY JR, Matinas - Luz do Sol, p. 20; FONSECA, Heber - Op. Cit., pp. 65 e segs.

não/ Na mesa da gente tenha banana e feijão). Essa fragmentação é levada ao extremo na estrofe final, quando as palavras Brasil, fuzil e canhão são fragmentadas em sílabas, como se fossem soletradas por alguém se alfabetizando, sendo acompanhadas por um tiro de canhão, que expõe o analfabetismo e o ridículo da retórica da violência da esquerda, que fazia revolução nas canções.¹⁵⁷

Desde a década de trinta, as camadas mais abastadas da população e, mais especificamente, o Estado, passaram a se interessar pela música popular, principalmente, pelas músicas de carnaval, como veículos de divulgação de idéias, de educação do povo e de construção do espírito nacional. O que mais incomodava, na música popular, era, exatamente, sua ligação com setores ainda marginalizados da sociedade e sua pouca afeição aos códigos de sensibilidade e sociabilidade burgueses. Ela descia dos morros cariocas, se fazia nos cortiços paulistanos, nos cortiços e terreiros baianos, nos mocambos recifenses. Surge, pois, a necessidade de se institucionalizar uma "Música Popular Brasileira", que passa a ter, nas estações oficiais de rádio, seu centro de arregimentação, gestão e censura, inclusive política. Ao mesmo tempo, se trava uma batalha, via canções contra costumes, hábitos, valores e modos de vida populares, que se explicitava numa crítica moral ao conteúdo destes. O discurso oficial institui um lugar para a música popular, a fim de retirar seu caráter desruptivo, lúdico, desviante, malandro, marginal, evitando "sua degradação pelo caráter edênico", pelos inconvenientes trazidos por sua origem mestiça, negra, pobre, pela sua ênfase no corporal, no sensual; tornando-a mais espiritual, educativa, cívica, formando as almas com valores nacionais; tornando-a mais reflexiva, menos gestual e ritual.¹⁵⁸

Essa associação entre música popular e mestiçagem, entre música popular e corpo, é que lhe dará um lugar de segunda ordem, na construção da música nacional, entendida, até então, como a música erudita. e, pois, com o tropicalismo, que a música popular adquire o status de vanguarda na produção cultural do país e volta a se encontrar com seu lado lúdico, desviante, carnavalesco, corporal, gestual. A revalorização da música popular, empreendida pelas esquerdas, desde o final da década de cinquenta, bloqueara, no entanto, por continuar a ter uma função educativa, cívica, espiritual, preocupada com a doutrinação de consciências, com o seu lado lúdico, carnavalesco, desviante. A música popular continuava a serviço da construção da ordem, embora uma nova ordem. A música continuava a ser analisada por ser expressão ou não da alma nacional; as formas musicais populares são agenciadas apenas como forma de manter uma comunicação mais direta com o povo, que se quer conscientizar através das mensagens das letras das canções. O samba visto, desde a década de trinta, como a música nacional, perde o seu aspecto percamioso, perigoso, crítico, para se tornar acompanhamento de arrazoados políticos. Deixa-se o samba exaltação nacional-populista e chega-se ao samba de protesto, sem se dar maior atenção ao aspecto formal ou mesmo às implicações políticas desta institucionalização

(157) Ver VASCONCELLOS, Gilberto - Música Popular: de olho na fresta, pp. 49 e segs. e 89; HELENA, Lúcia - Op. Cit., pp. 143 e segs; Miserere Nobis, Gilberto Gil e Capinam (Tropicália ou Panis et Circenses), Polygram, 1968.

(158) Ver ANDRADE, Mário de - Música Nacional, São Paulo, OESP, 12/fev/1939, p. 9, c. 5; N/a - Música e Carnaval, São Paulo, OESP, 1/fev/1935, p. 8, c. 3.

do samba, como música nacional e popular.¹⁵⁹

Assim como organizavam o movimento operário e popular, as esquerdas populistas e o Estado, de que faziam parte, orientavam o carnaval, oficializado, desde a década de trinta, e é esta alegoria do carnaval oficializado que os tropicalistas tomam para interpretar o país, para criticar um nacionalismo miope e hilário, que negava a denunciar o violão elétrico como "um instrumento cafajeste", chegava a fazer passeatas contra a guitarra, em defesa do violão de rua e do cavaquinho, além de condenar toda e qualquer música que significasse a incorporação do elemento estrangeiro, como o iê-iê-iê e a bossa nova. Diante da derrota com o Golpe e diante de sua desilusão com o nacional-populismo, as esquerdas radicalizam ainda mais sua xenofobia, seu apego ao tradicional e ao conservadorismo estético, que já estavam presentes na produção musical ligada aos Centros Populares de Cultura. Eram músicas que falavam da inevitabilidade da revolução popular e nacional, dirigindo-se sempre ao povo, proclamando-o a prestar atenção às letras, como fazia a própria literatura de cordel em suas introduções declamatórias. O cantor de protesto assume a identidade de voz do povo, de seu representante, de responsável por dizer aos opressores as verdades que eles não queriam ouvir. A recepção da canção seria capaz de estabelecer quem estava do lado do povo e quem estava contra ele. Eram músicas que anunciavam a aproximação de um tempo utópico, em que toda a exploração ia se acabar, o dia que vinha pra ficar, a manhã que já estava raiando, onde ia se ver quem ia sair, quem ia fugir, quem ia trair o momento em que a roda do povo ia se fechar.¹⁶⁰

Em Ensaio Geral, por exemplo, um bloco carnavalesco serve de metáfora para falar do movimento estudantil e da esperança na transformação social. O carnaval seria o momento do ensaio geral para a chegada do rancho do novo dia, do cordão da liberdade e do bloco da mocidade. Era o momento em que todos sairiam às ruas, bem preparados pelas lideranças populares, levando lindas fantasias e muita ousadia. O bloco da esquerda detinha a verdade e a verdade ia vencer, afirmando a sua posição, o seu olhar e a sua fala, como os únicos possíveis sobre a verdade da revolução, do país e de seu povo. O tropicalismo, ao contrário, anunciava o direito à alegria para já. A canção de protesto falava de um tempo presente de tristezas e do sonho com o carnaval do amanhã. A transformação social e associada sempre à imagem da festa que vai chegar, quase que inevitavelmente. Uma revolução que parecia só ser possível, através das canções e da sua violência retórica. É um reformismo messiânico e ingênuo, em que até a morte aparece como uma transição para a festa. Uma esquerda em cujas veias corria muito pouco sangue e muita verborragia. Esta música de protesto parecia se alimentar do mito do poder mágico, que a canção teria de fazer raiar um novo dia, transportando para o tempo real um tempo utópico, antecipando o futuro, como forma de suportar o presente de desterritorialização e frus-

(159) Ver N/a - Música e Carnaval, São Paulo, OESP, 1/fev/1935, p. 8, c. 3; ANDRADE, Mário de - Música Nacional, São Paulo, OESP, 12/fev/1939, p. 9, c. 5; COSTALLAT, Benjamin - A Embaixada do Samba, São Paulo, OESP, 31/mar/1939, p. 4, c. 4.

(160) Ver N/a - Da Ilusão do Poder a uma Nova Esperança, São Paulo, Visão, 11/mar/1974; N/a - O novo tom da música popular, São Paulo, Visão nº 22, 25/nov/1966; Água de Meninos, Gilberto Gil e Capinam (Louvação), Fontana, 1967; Louvação, Gilberto Gil e Torquato Neto (Louvação), Fontana, 1967; Roda, Gilberto Gil e João Augusto (Louvação), Fontana, 1967.

tração.¹⁶¹

A canção de protesto agia em duas frentes: contra o que considerava "escapismo" da bossa nova e como agenciador político da pequena burguesia, notadamente, estudantil. Sua ênfase, no entanto, recaía sobre o conteúdo, sobre a mensagem das músicas, negligenciando sua parte estética, sua sonoridade, que permanecia ligada aos padrões tradicionais, a uma escuta já cristalizada e, portanto, às relações de poder que a instituiu. A canção continua a ser vista como mero instrumento de veiculação de concepções políticas e visões sociologizantes da sociedade brasileira. A opinião política devia ser explicitada nas letras da canção. O esquematismo político se aliava, assim, ao conservadorismo estético. Lança-se mão das sonoridades tradicionais, como se fossem formas neutras, desligadas de demandas de poder e significados políticos. A harmonia modal, de origem popular nordestina, é agenciada para expressar nosso lirismo e nossa melancolia com a situação social vivenciada no presente. O arranjo praticamente é utilizado para pontuar e ressaltar o caráter retórico e emotivo das letras.¹⁶²

Já, a escuta tropicalista explora a tensão entre arranjos e letras, entre som e ruído, entre assonância e dissonância, explora o deslocamento dos signos sonoros, questionando a própria função de distração ou de inculcação das músicas, exigindo uma postura atenta do ouvinte e o despertar dos ouvidos para a surpresa. A tonalidade na música pertencia à mesma sensibilidade em que se encontrava a perspectiva na pintura, com seu foco centralizado, cerebral. O sistema tonal era uma organização musical na qual os tons tinham um poder desigual para expressar-validar e tornar suportável a vida do homem, numa cultura hierárquica como a cultura clássica, racionalmente organizada. A vanguarda modernista europeia fragmentou o sistema tonal, aflorando novos tipos de comunicações e relações de agrupamentos sonoros. A dissonância, o atonalismo moderno introduzem o movimento, a ambiguidade, a quebra da ordem e da hierarquia no sistema musical, permitindo a emergência de um regime de escuta mais aberto às diferenças e ao novo. Os tropicalistas exploram estas possibilidades abertas pela escuta moderna, realizando verdadeiras assemblages sonoras, como em *Luzia, Luluza*, de Gilberto Gil, em que a letra da canção é marcada por uma série de signos sonoros do meio urbano; por música de cinema americano, por ruído de pessoas se divertindo, por voz radiofônica narrando notícias, por marcha de carnaval, por barulho do mar, tudo misturado a um coral que repete exaustivamente que "a estrada é comprida, é comprida", contrapondo-se àquela balbúrdia e produzindo uma sensação de rotina, de mesmice, do cotidiano suburbano de sua personagem, que se opõe à alegria do carnaval, à fantasia do cinema, à velocidade da notícia, ao divertimento nos bares ou nas praias.¹⁶³

Os tropicalistas trabalham com a justaposição de sons considerados modernos e tradicionais, retomando o lirismo da música

(161) Ver *Ensaio Geral*, Gilberto Gil (Louvação), Fontana, 1967; *Rancho da Rosa Encarnada*, Gilberto Gil, Torquato Neto e Geraldo Vandré (Louvação), Fontana, 1967; WISNIK, José Miguel - *Óculto e óbvio*, São Paulo, Almanaque nº 6, 1967, p. 7; *Onde não há pecado nem perdão*, São Paulo, Almanaque nº 6, 1978.

(162) Ver VASCONCELLOS, Gilberto - *Música Popular: de olho na fresta*, pp. 40 e segs.

(163) Ver VASCONCELLOS, Gilberto - *Música Popular: de olho na fresta*, pp. 17 e segs; SCHORSKE, Carl E. - *Viena Fin-de-Siècle*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 324; *Ele Falava Nisso Todo Dia*, Gilberto Gil (Gilberto Gil), Philips, 1968; *Luzia, Luluza*, Gilberto Gil (Gilberto Gil), Philips, 1968.

brasileira, sem abrir mão da criatividade, da invenção. Em *Pé de Roseira*, por exemplo, Gil parte de uma ciranda, aproximando-a depois do samba canção, do samba exaltação, pontuando todos estes ritmos tradicionais com o uso da guitarra elétrica, numa insistente nota, desfoclorizando estes ritmos e, ao mesmo tempo, realimentando a produção de novos sons. Os arranjos quase sempre atuam no sentido de sublinhar os versos, participando da própria veiculação da mensagem da canção; conteúdo e forma não se separam na música tropicalista. A mensagem é expressa não só pela letra, mas pelo ritmo, pelo arranjo, pelo uso de instrumentos, pela harmonia, pela tonalidade, pelas formas de colocação de voz, pela apresentação no palco. Todos os aspectos da canção tornam-se significantes. Em *Alfômega*, Gil explora a plasticidade dos sons, ao mesmo tempo em que retrata, através de neologismos, as contradições do desenvolvimento brasileiro, no qual o computador convive com o analfabetismo (analfabetismo + megabit = analfomegabitisismo), um país doente em sua modernização conservadora (somatopsiconeumático), onde a miséria absoluta convive ao lado de grandes empreendimentos industriais e comerciais, realidade que não se localiza num espaço regional específico (tanto faz no Sul como no Norte). Um país sem um sentido definido, como as próprias palavras-coisa que inventa.¹⁶⁴

O tropicalismo lança mão de recursos da música erudita de vanguarda, dessacralizando a tonalidade, criando uma sintaxe sonora não discursiva, para o que contribuem os maestros Rogério Duprat e Júlio Medaglia. A canção torna-se um objeto não-identificado, quase nunca racionalizável, que acontece diferente em cada momento, transformando-se pelo jogo entre acompanhamento, cantor e platéia. O momento presente é o único de existência da canção em sua inteireza; a música, como a arte, é o consumo, não a negação dele, é o cruzamento de várias virtualidades que só ocorre de uma vez cada. A música tropicalista pressupõe o ritual de execução, em que se cruzam o tom lírico da bossa nova com o tom épico das músicas de protesto, colocados num mesmo arranjo, de forma a que esta tensão permaneça e se amplie, fazendo uma festa de arromba com as escutas tradicionais. O tropicalismo quebra todas as fronteiras e preconceitos entre os sons considerados nacionais e internacionais; rurais e urbanos; nordestinos ou paulistas; fazendo novas fusões, como aquelas feitas por Gonzaga, que originou o baião, ou aquelas feitas por Jackson do Pandeiro, que fundiu baião e samba, criando o rojão, ou as feitas pelos compositores da bossa nova, retomando o que Caetano chamará de "linha de evolução da música popular brasileira", que se caracterizava pelo seu caráter antropofágico, devorador de múltiplas sonoridades.¹⁶⁵

Tanto do ponto de vista da produção de sonoridades, como da produção poética e das apresentações em público, os tropicalistas procurarão modificar a forma de ver e dizer, não apenas, a cultura brasileira, como a própria relação entre estética e política. A reação do público à apresentação da música é *Proibido Proibir*, no III Festival Internacional da Canção Popular, em 1968, mostrava a distância entre estas concepções e a do público estudantil de classe

(164) Ver *Pé de Roseira*, Gilberto Gil (Gilberto Gil), Philips, 1968.

(165) Ver FAVARETTO, Celso - *Tropicália: Alegoria, Alegria*, p. 20 e segs; VELOSO, Caetano - *Seleção de textos, notas...*, p. 15; Depoimento de Almir Castilho sobre Jackson do Pandeiro, São Paulo, Museu da Imagem e do Som (MIS), 7/jul/1983; Depoimento de Edgar Ferreira, São Paulo, Museu da Imagem e do Som (MIS), 11/jul/1983.

média. A reação, como diz Nelson Mota, foi muito além da vaia, era o ódio contra uma música que ia de encontro a todas as certezas, de encontro a tudo o que se acreditava, perfeitamente, dividido entre o "bem" e o "mal". Uma música que questionava os códigos estabelecidos para o enquadramento da arte, neste momento, colocando a política em outro nível, que não a se separava do cotidiano, do corpo, do desejo. Ele punha por terra a pretendida exterioridade ao poder e a dominação destes setores pequeno burgueses. Os códigos de interpretação pareciam vir abaixo, ao ouvirem a música e verem a apresentação do cantor, e ninguém conseguia explicar ou entender nada. A plateia domesticada dos festivais, com os ouvidos preparados para ouvir os mesmos refrões catárticos, fica em pânico. Caetano e Gil tornam-se macacos loucos no supermercado, misturando formicida na massa de bolo.¹⁶⁶

As canções tropicalistas faziam ruir as imagens e enunciados mais queridos da direita ou da esquerda, em relação ao país, ao serem aproximados e revelarem o seu parentesco. A diversão tropicalista mostra que, entre a invenção da direita e a inversão da esquerda, a diferença era apenas o sinal trocado, porque eram discursos presos a um mesmo dispositivo de poder: o dispositivo das nacionalidades e à mesma formação discursiva: a formação nacional-popular. Os tropicalistas expõem, de forma cruel, as contradições da esquerda nacional-populista e da burguesia brasileira. Chacrinha é escolhido como alegoria máxima da indigência física e espiritual do brasileiro médio, com seu gosto pelo kitch, pelo cafunê, pela face subdesenvolvida do país, do ufanismo da própria precariedade, onde os monumentos de papel, mal conseguem esconder a antiga rua estreita e torta, em que uma criança sorridente, feia e morta estende a mão. Uma esquerda passiva que só falava em revolução e era conservadora em matéria de estética, cantando mais a tristeza que a alegria. A música-manifesto do movimento, Alegria, Alegria, consagra a afirmação da vida como uma atitude positiva; consagra o riso como uma poderosa arma crítica para corroer os discursos do poder, como o método de atuação política no sentido de divertir os sentidos estabelecidos, abrindo, na linguagem, brechas de onde possam emergir novos tempos e novos espaços.¹⁶⁷

Se os tropicalistas rompem com a postura nacionalista em música, também reformulam o lugar do regional em suas canções. A própria postura tropicalista é de rompimento com os regionalismos que atravessavam as formulações em torno da identidade nacional e cultural do país. Ao se disporem a colocar a Bahia no centro de tudo e São Paulo no exterior da cultura brasileira, eles exercem um descentramento polêmico da cultura do país e contestam a hegemonia cultural paulista, deslocando para as margens o centro e para o centro as margens, destruindo, assim, toda a geografia cultural já cristalizada no país. A baianidade é usada como uma identidade polêmica, provocativa, que busca contestar as próprias identidades regionais, como critério de interpretação da realidade cultural do Brasil. Caetano, por exemplo, sempre tematizou em suas canções a ligação de sua subjetividade, de sua sensibilidade artística com sua

(166) Ver MOTA, Nelson - Gotham City: o macaco louco no supermercado, Rio de Janeiro, Pasquim, 2 a 8/out/1969, p. 17.

(167) Ver N/a - Abaixo o Tropicalismo, Rio, Última Hora, 3/mai/1968, p. 4, c. 6; Tropicália, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968; Alegria, Alegria, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968.

terra, com o seu espaço (o rio da minha terra/deságua em meu coração), mas vê este espaço, exatamente, como fruto de sua própria subjetividade, como uma espacialidade subjetivada, que ele leva consigo aonde vai. Espacialidade que, como um rio que passa, se renova permanentemente, está sempre em construção e ruína. Embora, aparentemente, o tempo não passe para este espaço imaginado de sua memória infantil, a consciência de que o mundo é grande, de que existem muitos outros espaços possíveis, torna a sua canção ligada e desligada desta terra. Ao olhar o mundo, a partir de seu espaço é, este próprio ato de olhar, que modifica em si mesmo, a concepção de seu espaço. Após conhecer São Paulo jamais a Bahia seria a mesma, embora continue presente em sua subjetividade, ele e sua canção já não podem ser nem de cá nem de lá, mas de todos os lugares.¹⁶⁸

Assim como o tropicalismo desnacionaliza sons e temas, também os desregionaliza, retirando a marca folclórica e tradicional destes. As canções tropicalistas agenciam, como base, sonoridades nordestinas, que são retrabalhadas com elementos musicais modernos, deixando de ser um som do Nordeste ou do Sul, mas um som do Brasil para o mundo. O arquivo musical nordestino deixa de ser a "reserva de raízes", para proliferar como risomas de novas sonoridades. As canções da tropicália agenciam informações da embolada, do desafio de cordel, da cantoria de feira, do coco, do xaxado, do xote, do baião, do samba de roda, do frevo, do maracatu, do batuque, da ciranda, do pastoril, do reisado, do bumba-meu-boi, da capoeira, do forró, integrando-os as informações do jazz, do blues, do rock, do psicodelismo, do dodecafonismo, compondo um universo musical rico, polimorto e aberto. Em Domingo no Parque, por exemplo, o som regional da capoeira é fundido com outras informações sonoras com o uso de instrumentos elétricos, de instrumentos clássicos, de ruídos dissonantes, contraponteados com um coral de "música jovem". O regional é atravessado por informações novas que o dilui e produz uma nova informação sonora, ao mesmo tempo em que este regional é afirmado como um elemento valioso para se criar algo novo e diferente. O regional deixa de ser uma fronteira, um limite, para ser um ponto de partida para muitas viagens. Ele deixa de ser raiz, para ser motriz; deixa de ser "o de sempre", para ser o "algo mais". O banal passa a ser o original, o previsível, o imprevisível; o redundante passa a ser o informativo. O som do Nordeste, de retaguarda torna-se vanguarda; de fornecedor, torna-se criador de novos ritmos.¹⁶⁹

4) A DIVERSÃO DO NORDESTE

A) *Nem Direito, Nem Avesso, Diverso*

O tropicalismo foi o último movimento cultural no país que

(168) Ver Onde Eu Nasci Passa Um Rio, Caetano Veloso (Domingo), Polygram, 1967; FONSECA, Heber - Op. Cit., p. 15.

(169) Ver Domingo no Parque, Gilberto Gil (Gilberto Gil), Philips, 1968; CAMPOS, Augusto de - A Explosão de Alegria, Alegria, São Paulo, OESP, 25/nov/1967, p. 12, c. 6.

pôs em discussão a relação entre cultura e identidade nacional ou regional e, ao mesmo tempo, aquele que evidenciou os limites de tal relação. Questionando o nacionalismo e o regionalismo, ao mesmo tempo, o tropicalismo desligou a produção cultural da sua obrigatoriedade de representar um recorte espacial específico, de representar uma nação ou uma região. Ele entendia a questão da dependência cultural como uma questão a ser resolvida, não pela negação do elemento estrangeiro, não pelo fechamento de fronteiras, mas pela montagem de uma estrutura de produção cultural, seja a nível nacional, seja a nível regional, que rompesse, exatamente, com os limites impostos por uma postura xenófoba ou provinciana. Uma estrutura capaz de conviver com o fluxo de informações culturais a nível internacional, sem se submeter a uma posição colonizada de subserviência e cópia não inventiva. Afirmando a consciência de que o nosso perigo, a grande ameaça e o grande resgate não eram apenas de um ou outro território geográfico, mas o da espécie humana. O tropicalismo afirmará que a visão sintética de uma nacionalidade ou de uma região é um sonho, é uma intenção que deve estar sempre presente no horizonte do artista, do produtor cultural, embora não seja um elemento obrigatório para definir sua linguagem. O nacional e o regional são apenas mais um elemento. Eles não são o problema central que deve reger toda a produção da linguagem no campo artístico.¹⁷⁰

Região e nação, de signo fechado, de imagem e texto cerrado, único, total, se transformam em ilhas visuais e enunciativas, operando através de desvios de sentido, da diversão dos códigos estabelecidos, em que se produzem o estranhamento e a necessidade de diversificação. Não importa que se tenha jazz carioca feito por mineiros, que se tenha samba paulista feito por baianos, um baião mineiro feito por cariocas, rock baiano feito por paulistas. O tropicalismo toma a percepção social do espaço não, como uma etapa posterior de sua existência natural ou social, é o oposto que se verifica, é ao nível discursivo, da linguagem, que se formulam projetos espaciais que informam práticas sociais, que, por sua vez, insidem sobre a empiria natural e terminam por criar e generalizar uma percepção social do espaço como homogeneidade, como identidade, mesmo que as semelhanças não sejam abolidas, mas convivam entre si. O tropicalismo toma o espaço como uma dimensão do poder e descobre-o múltiplo, segmentado pelos vários enfrentamentos que perpassam o social.¹⁷¹

Na música Enquanto seu Lobo não Vem, de Caetano Veloso, por exemplo, esta relação entre noções espaciais e poder é explicitada. As posições e os lugares das coisas são instituídos por um saber que advém dos centros de significação; um saber que emerge das várias lutas sociais. Explorando as oposições debaixo/encima, largo/estrito, alto/baixo, Caetano torna claras as diversas dimensões do espaço e a possibilidade de se encontrar veredas, passagens; de se construir espacialidades que se desviem da vigilância do olho do poder; do olhar repressivo e autoritário da ditadura militar e do sistema de forças que a sustentava. Passear, perambular pelos espaços, como

(170) Ver VELOSO, Caetano - Bondinho. In: Alegria, Alegria, pp. 91 a 147; VASCONCELLOS, Gilberto - Música Popular: de olho na fresta, pp. 64 e segs; SANTAELLA, Leticia - Op. Cit., pp. 113 e segs.

(171) Ver HELENA, Lúcia - Op. Cit., p. 146 e segs; WISNIK, José Miguel - Caetano Veloso e o sexo dos anjos, Rio, Movimento nº 2, 14/jul/1975, p. 25; MACHADO, Roberto - Ciência e Saber (A Trajetória da Arqueologia de Foucault), Rio, Graal, 1981.

Chapeuzinho Vermelho, na floresta, fugindo do lobo, que representa o grande poder repressivo. Descobrir cordilheiras sob o asfalto, descobrir a alegria da Estação Primeira de Mangueira por baixo da Avenida Presidente Vargas (o poder autoritário); desfilar por baixo de bombas, bandeiras, botas. A luta contra a repressão política passava pela construção de territórios alternativos, desviantes, divertidos, lutando contra a própria castração da libido, do desejo, da sexualidade, o que também era simbolizado pela história infantil. Carnavalescamente procura-se construir outros espaços não só debaixo da lama política, mas debaixo da cama. Esse fim carnavalesco da composição evita que esta caminhe para o mesmo tipo de protesto sério das esquerdas, que negavam a dimensão política do corpo, do indivíduo e do desejo. Brincando com as ambiguidades, brincando de esconde-esconde com o poder, como se fosse uma criança, esta canção chama atenção para as várias formas de contra-poderes, que podiam ir da dimensão geo-política à dimensão psicanalítica, em que se tencionam as relações entre subjetividade, indivíduo, espaço e poder. O olho do lobo, grande alegoria do pai, do patrão e do Estado, vai, assim, sendo enganado, pelo aparente divertimento infantil, que cria novos espaços, presididos por estes contra-poderes cotidianos.¹⁷²

A possibilidade de se construir territórios, desviantes daqueles cristalizados, seja no campo da arte, da música ou da política, nascia de uma crítica que visava desobjetivar objetos consagrados, produzindo o novo, a surpresa, o objeto não-identificado. Visava romper com as identidades fixas, inclusive espaciais. Visava produzir objetos, pelo encontro de matérias e formas de expressão liberadas de suas vinculações identitárias anteriores, levando o antes inconciliável a coexistência (Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico/ Um anticomputador sentimental/ Eu vou fazer uma canção de amor / Para gravar num disco voador/ Para lançar no espaço sideral). Deixar o tempo inventivo atravessar os espaços, pensando-os como um produto histórico descontínuo e tornar o tempo e o espaço vivos na canção, presentificá-los. Destruir os espaços fechados pelo poder, espaços cristalizados, tradicionais, conservadores, anti-modernos, sustentados pelas antigas relações sociais, pela injeção da modernidade, que produz o contraste, o estranhamento, o fora de lugar, a relatividade dos lugares, o deslizamento dos códigos espaciais e a multiplicidade de referenciais.¹⁷³

O tropicalismo fala de outros Nordeste(s) idos e possíveis, criticando este referencial identitário fixo, autoritário, em que o sentido é sempre unívoco, em que as relações econômicas, culturais e de poder estão hierarquizadas fortemente; é o território do qual o coronel e o cangaceiro ainda eram os grandes símbolos. Emascular o coronel e o cangaceiro, carnavaalizar suas figuras, como fazia o teatro Oficina em *O Rei da Vela*, pondo em dúvida suas masculinidades; desbundar, falar de um nordestino que tem dúvidas e não certezas, que tem sensibilidade e faz poesia, que não mata, não atira, nem fere à faca, era pôr em questão estes símbolos e a própria identidade espacial a que remetiam. Não era apenas nas falas, mas em cada gesto, que o Oficina, os filmes tropicalistas ou Gil e

(172) Ver Enquanto Seu Lobo Não Vem, Caetano Veloso (Tropicália ou Panis et Circenses), Polygram, 1968.

(173) Ver Tropicália, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968; Não Identificado, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1969; Divino Maravilhoso, Caetano Veloso e Gilberto Gil; FAVARETTO, Celso - Sonho, Suor e Desejo, pp. 23 e seqs.

Caetano falam de outros Nordeste e nordestinos; mostram outras subjetividades possíveis do ser nordestino, rompendo com o Nordeste-coronel, Nordeste-cangaceiro, Nordeste-seca, Nordeste-santo. O tropicalismo traz a derrubada dos símbolos, dos ídolos; traz o deslocamento de lugares. O nordestino se transforma, com ele, no mais urbanizado e moderno dos brasileiros.¹⁷⁴

Este questionamento da ideia de Nordeste se dá, paradoxalmente, após a vitória desta ideia parecer completa, quando, desde o final da década de cinquenta, este recorte espacial adquire o status de um espaço à parte no país; um espaço-problema, que é definitivamente institucionalizado com a criação da SUDENE. O Nordeste deixava de ser o espaço que tinha um problema: a seca, para se transformar, ele mesmo, em uma problemática a merecer a atenção do poder público nacional. Mas este paradoxo é apenas aparente, porque, na verdade, ao ser alçado à condição de região problema, o Nordeste se candidata a ser dissolvido no todo nacional, com a superação do que se chamava disparidades regionais, posto que, a mobilização política intensa na região, no final dos anos cinquenta e primeira década dos sessenta, convenceram, não apenas, as forças dominantes de outras áreas do país, como até setores internacionais, veja-se o caso da Aliança para o Progresso, de que se tinha que modificar, estruturalmente, aquele espaço, sob pena de perdê-lo de controle. A SUDENE é a expressão maior da ação de um setor reformista da burguesia nordestina e nacional, que coloca, como solução para a região, a superação dos antigos entraves à modernidade, à necessidade da região abandonar aquela imagem que a construiu, a de região tradicional e folclórica.

Aquelas ideias, que pareciam explicar o comportamento dos nordestinos, que forneciam a eles uma mentalidade, uma história, uma memória, uma genealogia, começam a ficar obsoletas e, cada vez mais, fora de lugar, ridículas, grotescas. Uma identidade que só as alegorias podiam unificar e, ao mesmo tempo, expor sua segmentação, sua ruína, abrindo a possibilidade para a emergência do novo, tomando, tanto o Nordeste como o Brasil, como laboratórios da diferença. O tropicalismo toma estes espaços como locais da multiplicidade, locais dos jogos de espelho e proliferação de perfis, locais de realidades caleidoscópicas, sediciosas e movediças. Romper com estas identidades espaciais, que se sustentavam e sustentavam as estruturas autoritárias do país, que queriam abolir as diferenças, substituindo a semelhança absoluta, a totalidade, pelas harmonias parciais possíveis. Lançar mão dos estereótipos sobre o Brasil, sobre o Nordeste e o nordestino, para, elevando-os ao grotesco, fazer surgir seu ridículo, destruindo os mitos que sustentavam estas identidades.¹⁷⁵

Destruir mitos, como aqueles em torno da Bahia, que a colocava, ora como centro da cultura brasileira, ora como sua margem. A Bahia é tomada, nas músicas de Caetano e Gil, como Beira-Mar, por exemplo, como uma fonte de informações culturais, como um espaço que estava subjetivado neles, que impregnava suas almas de sol, de céu, de azul, de lua e de areia. A Bahia não é um referente espacial fixo a ser representado, é um ponto de vista, uma forma de falar, de escutar; é um espaço subjetivo; é uma sensibilidade em constante

(174) Ver ROLNIK, Suely - Op. Cit., pp. 234 e segs.

(175) Ver SAID, Edward - Orientalismo, São Paulo, Companhia das Letras, 1990; Cultura e Civilização, Gilberto Gil; GIL, Gilberto - Democracia e Diferença. In: O Poético e o Político, pp. 33 a 42.

mutação. Mas suas canções não são nem Bahia, nem Brasil. Elas não estão presas a estas fronteiras, por não existir, no campo da cultura, uma origem nacional ou regional possível para suas formas e matérias de expressão. Caetano, criticando Tinhorão, que queria ver o samba fiel às suas origens cariocas, afirma que, se fôssemos recuar em busca da origem do samba e paralisar sua evolução num dado momento, poderíamos chegar ao samba de roda da Bahia, e, depois recuarmos para a África e assim indefinidamente. Não existia, assim, um produto cultural exclusivo de qualquer espaço. Ele é sempre produto do cruzamento de diversas informações. Ao contrário dos movimentos culturais da formação nacional-popular, o tropicalismo não opera com as segmentações binárias, com as oposições duais, para pensar a cultura nacional e a identidade do país. O tropicalismo, ao invés de opor Nordeste e São Paulo, nasce do encontro dos dois, da aproximação e interpenetração das informações culturais que eles podiam fornecer.¹⁷⁶

Embora as composições dos músicos tropicalistas partam de sonoridades nordestinas, a estas somam-se informações musicais da vanguarda erudita paulista e modernas conquistas da música popular nacional e internacional, desregionalizando este som, desnacionalizando-o, tornando-o, simplesmente, som internacional. O Nordeste é retirado de seu lugar de raiz, de tradição, para ser alçado a ponto de partida na construção do moderno, do industrial, da cultura de massas no país. Com Alegria, Alegria e Domingo no Parque, o som do Nordeste é liberado dos códigos fechados da sensibilidade nacional-popular. O Nordeste começa a ser redesenhado musicalmente. Suas imagens, enunciados e sonoridades tradicionais tornam-se pontos de partida para novas viagens, condições para pesquisa e experimentação, que tornam este espaço, lugar para invenção e não para estagnação. O grupo baiano, instaurando um procedimento estético não-regionalista, porá em questão a própria idéia de região e o lugar reservado para o Nordeste na divisão nacional do trabalho, inclusive, o intelectual. É interessante notar como, nesta questão, os tropicalistas entrarão em choque com a intelectualidade de esquerda, que continuava presa ao quadro conceitual, herdado do século XIX; ao paradigma da revolta e da revolução, percebendo o espaço como um referente neutro, ou, quando muito, como uma criação das relações sociais de produção, não vendo as espacialidades como uma criação da e na linguagem. Por isso consideram, quem assim o trata, como falseador ideológico de um espaço real, que esta esquerda se propunha a revelar.¹⁷⁷

Para esta intelectualidade de esquerda, a reafirmação da imagem tradicional do Nordeste, como lugar da miséria e da injustiça social, era fundamental para legitimar a leitura dualista que eles faziam da realidade do país, bem como, o projeto reformista que haviam elaborado, cujo foco principal era o Nordeste. Deixando-se apanhar pela própria imagem construída para a região, de espaço primo-pobre, esta esquerda embarca nas dicotomias: pobre/rico, regiões desenvolvidas e subdesenvolvidas, ignorando a própria

(176) Ver VELOSO, Caetano - Bondinho. In: Alegria, Alegria, pp. 91 a 147; Beira-Mar, Gilberto Gil e Caetano Veloso (Louvação), Fontana, 1967; VELOSO, Caetano - Primeira Feira de Balanço. In: Alegria, Alegria, pp. 1 a 13; Depoimento de Caetano Veloso, São Paulo, MIS, 13/fev/1987.

(177) Ver CAMPOS, Augusto de - A Explosão de Alegria, Alegria; VASCONCELLOS, Gilberto - Música Popular: de olho na fresta, pp. 86 a 90; LIPOVETSKY, Gilles - Op. Cit., p. 129.

multiplicidade de suas condições sociais, como a própria miséria existente no chamado Brasil desenvolvido. Eles não percebem que a imagem do Nordeste, como a área da pobreza e da injustiça, servia, muito bem, para encobrir a miséria e a exploração do trabalho, levada a efeito pela burguesia do Centro-Sul, de quem estas esquerdas esperavam colaboração para revolucionarem o Nordeste. O próprio uso indiscriminado do termo nordestino encobre a diversidade de situação social nele existente. Nessa direção é interessante comentar um artigo de Ferreira Gullar, do final da década de sessenta, no qual ele se contrapõe claramente ao desvio que os tropicalistas estavam provocando na forma de ver e dizer o Nordeste e o nordestino. É interessante notar o esforço de Gullar, um comunista de carteirinha, para recolocar o Nordeste e o nordestino em seu lugar, para conservar os seus sentidos tradicionais e para fazê-los retornar ao mesmo lugar.¹⁷⁸

Já no título do artigo, escrito para O Pasquim, nota-se a referência ao tropicalismo, bem como a forma equivocada como ele lê este movimento. "Sem Essa de Flagelado", afirma de saída que o Nordeste é tão desagradável como um primo pobre. Aquele primo que entra pela casa do rico (veja como opera com a dicotomia pobre/rico, Nordeste/Sul) na pior hora, na noite em que este recebe suntuosamente as maiores figuras do society. E do mesmo modo que o rico tem vergonha daquele resto de passado sujo, aquela denúncia de origem humilde, o primo pobre tem orgulho do parente vitorioso e vai logo dizendo que é da família. O jeito mesmo é empurrá-lo pela porta de serviço. Mas isso era possível fazer com um primo pobre, agora com os nordestinos, que eram milhares, centenas de milhares, milhões, não podia. Como enforcá-los todos? São milhares que entram pela sala na pior hora, em andrajos e alardeando, "somos da família". O autor parece até feliz pelos nordestinos terem voltado à cena como se esperava sempre, em andrajos, reproduzindo as imagens cristalizadas pelos "retirantes de Portinari" ou os "severinos de João Cabral de Melo Neto". Parece incomodar muito mais, a este intelectual, os nordestinos que haviam tomado a cena da cultura brasileira, notadamente, da música popular, se proclamando vanguarda e reivindicando o direito a uma "boa curtição e a entrar no barato". Seu olhar parece mais preparado para ver o Nordeste como sempre foi, do que como "um novo São Paulo", com chaminés e fábricas automatizadas.¹⁷⁹

Se nos discursos oficiais do regime militar, todos os problemas do Nordeste haviam sido resolvidos com a industrialização, com a implantação dos distritos industriais em suas principais cidades e com a transferência de recursos, através dos incentivos fiscais da SUDENE, o que aquele desfile de miseráveis vinha negar, pondo por terra a imagem do "Novo Nordeste". O Nordeste que desta vez dispararia, no cantar ingênuo de Gonzaga. Para este intelectual de esquerda, tal fato nega o que não se podia negar: que o Nordeste não era mais o mesmo, após este processo de modernização, mesmo sendo conservadora, além do fato de que sua população não queria ser o primo pobre que serve sempre de material farto para as denúncias do capitalismo e suas mazelas. Gullar, por exemplo, critica duramente o teatro tropicalista, por "não falar destas coisas obso-

(178) Ver GULLAR, Ferreira - Sem Essa de Flagelado, Rio, Pasquim, 18 a 24/jun/1970.

(179) Idem, *Ibidem*.

letas", julgando que miséria e modernidade são incompatíveis, que o nordestino, por ser pobre, "deve ser quadrado", deve gostar de ouvir e ver falar de miséria, deve ficar por fora. O autor parece até gostar da ignorância que detecta no nordestino (generalização grosseira e caricatural) e valorizar o desconhecimento cultural. Este discurso que, aparentemente, o defende, respeita os seus direitos, marca-o com estereótipos, o exclui ainda mais, reafirma o seu lugar de marginal. O que os tropicalistas interrogam é se o nordestino, por ser pobre deve desconhecer as conquistas sonoras de Janes Joplin e Jimmi Hendrix e não deve conhecer Peter Fonda, Drummond ou Tom Jobim. Ser nordestino e pobre implicaria em, obrigatoriamente, gostar só de viola e cordel? Ou seja, o discurso de Ferreira Gullar é um discurso que grita para o nordestino: "assuma o seu lugar" de flagelado não só social, mas cultural. Por que se rejubilar pelo fato de um líder camponês, como Pedro Fazendeiro, não saber quem era Pelé, nem sequer o que era um goleiro? O que os tropicalistas proclavam é o nosso direito a modernidade cultural, mesmo sendo subdesenvolvidos, superando esse olhar colonizado de esquerda que assume tão resignadamente o seu lugar de flagelado do saber.¹⁸⁰

Para os tropicalistas, era preciso olhar sempre de fora, com um olhar estrangeiro, de estranhamento, o lugar já previamente determinado para os objetos, inclusive para o lugar do regional e do nacional. Olhar o Brasil, a partir das informações internacionais; olhar a Bahia, a partir de São Paulo e do Rio; olhar São Paulo a partir da Bahia e olhar todos, a partir de Pernambuco e assim sucessivamente, produzindo uma distância, se afastando de qualquer identificação para ver, ouvir e falar diferente. O que se traz da Bahia e, para Caetano, uma sensibilidade, que ultrapassa a simples utilização de seu rico arquivo de imagens, enunciados e sonoridades. Uma sensibilidade aparentada ao candomblé, ao barroco, em que se misturam planos, em que se destaca a sensualidade dos corpos dançando e se transformado numa possessão divina. É o orixá tomando um nome católico, é a mulher possuída por uma entidade masculina, imitando o homem e este, por sua vez, possuído por uma entidade feminina imitando uma mulher. Não há nela fronteiras, nem limites conceituais para desmanchar e organizar o caos lírico. Nesta sensibilidade se cruzam, o divino e o humano, o pagão e o cristão, o masculino e o feminino. É um ultrapassar constante das prisões identitárias, numa interação de todos os materiais e formas; é o ser baiano, ou seja, a negação da própria possibilidade de sê-lo, sendo. Uma identidade de artista, ou seja, sempre a se simular, a se inventar e reinventar de acordo com a moda, inventando o desinventado, e fazer-se artista-signo, que se tenta ler e ser como um impossível em si, em mil.¹⁸¹

O artista, o sujeito da canção, não guarda a verdade sobre o Brasil ou sobre o Nordeste. Em sua deriva, ele cartografa, desenha e redesenha, permanentemente, estes espaços, em que tanto ele como sujeito, como os espaços que cria, se multiplicam em múltiplas verdades possíveis, variadas possibilidades de ver e dizer, como um livro que pode ser lido de trás pra frente e de frente pra trás. O sertão, assim como num livro de Guimarães Rosa, podia ser visto e

(180) Ver GULLAR, Ferreira - See Essa de Flagelado, Rio, Pasquim, 16 a 24/jun/1970.

(181) Ver MAUTNER, Jorge - Caetano, Gil e Eu, Rio, Pasquim, 10 a 26/jun/1971, p. 3; BASTIDE, Roger - Um Jovem Pintor da Bahia: Carlos Bastos, São Paulo, QESP, 3/mar/1949, p. 6, c. 5; Diamante Verdadeiro, Caetano Veloso; Eu Sou Nequinhão, Caetano Veloso (Caetano), Polygram, 1967.

falado como o espaço sábio, perdendo sua condição de metáfora espacial para expressar um Brasil não-urbano, um Nordeste seco, pobre e violento. O sertão tropicalista vai além do sertão de Rosa, pois, além de sábio, busca a comunicação imediata com o público, falando e produzindo som moderno, fácil, não numa linguagem tão arcaica que pareça pre-bíblica, como a da prosa roseana, mas numa linguagem-signo, não essência. Sertão, onde não se busca a origem das palavras, mas idéias fundantes; onde as palavras não têm origem, nem remetem a uma ideia, mas produzem novas idéias. Sertão, visto como multiplicidade expressiva e não como unidade. Sertão, simulacro produtivo e não uma essência a ser desvelada. Sertão do diabo proliferante, não do Deus totalizador. Sertão, alegoria da modernidade brasileira, da convivência desarmonica entre diferentes temporalidades e espacialidades, desarranjo, maneira moderna de ser, campo na cidade, cidade no campo. Sertão, voragem que absorve e transfigura, a não-miragem da síntese.¹⁸²

As imagens e enunciados, que serviram para construir a região e sua realidade, são expostas em seu caráter de invenção e criação interessada. Misturando dados político-antropológicos e folclóricos, eles produzem uma face suja e remendada para o país e para a região. O Nordeste da miséria, da tradição, das cantigas de viola, do cordel surge como local de riqueza cultural, rítmica, de modernidade musical e artística, de lugar das raízes do país ao de anúncio do futuro, isso misturado a toda a sua indigência social. São Paulo, por sua vez, da riqueza, do moderno, do arranha-céu, surge como o lugar da defesa da tradição cultural, da miséria urbana e suburbana, misturada ao futuro do país, para o qual São Paulo apontava. Os tropicalistas revelam, na dimensão da própria linguagem, as diferenças que habitavam e constituíram o homem brasileiro, colocando em jogo, não a identidade, mas a pluralidade cultural do país. O universo da cultura pop permitia uma pluralidade de relações que podiam ser utilizadas em qualquer nação ou região. Na música Geléia Geral, por exemplo, os signos do universo pop, do moderno, são agenciados e trazidos para o espaço do sertão. Um espaço-tempo, tido como arcaico, provocando o deslizamento do significado estaque deste espaço. O meio urbano é lido com os signos do arcaico-sertanejo e vice-versa, superando a dicotomia Nordeste versus São Paulo; arcaico versus moderno, estruturantes da visão dualista do país.¹⁸³

O tropicalismo rompeu com a visibilidade do Nordeste, que o tornava a região que denotava regionalismo, realidade pré-industrial, como já fizera João Cabral de Melo Neto, com sua poesia construtiva, uma engrenagem mental, que, segundo Caetano Veloso, o preparou para seu encontro com São Paulo e para a sua música nordestina construtivista, uma música não-Bahia e não-Brasil. É, contra este aspecto denotativo da imagem do Nordeste, que a visibilidade antropofágica-tropicalista se levantará. Assim como Oswald de Andra-

(182) Ver Fim da História, Gilberto Gil (Parabolicamará), WEA, 1992; FAVARETTO, Celso - Tropicália: Alegoria, Alegria, pp. 17 e segs; HANSEN, João Adolfo - Terceira Margem, São Paulo, FSP, Folhetim, 20/nov/1987, p. 2; RONCARI, Luiz - Lugar do Sertão, São Paulo, FSP, Folhetim, 16/dez/1984, p. 3; Coragem pra Suportar, Gilberto Gil (Gilberto Gil), Philips, 1968.

(183) Ver Da Ilusão do Poder a uma Nova Esperança, São Paulo, Visão, 11/mar/1974; GIL, Gilberto - Democracia e Diferença. In: O Poético e o Político, pp. 37 e segs; VELOSO, Caetano - Bondinho. In: Alegria, Alegria, p. 91 a 147; FAVARETTO, Celso - Tropicália: Alegoria, Alegria, pp. 79 e segs.

de, eles produzirão uma crítica à manutenção dos significantes, à prepotência e ao conservadorismo destas imagens, bem como aos códigos de gosto que as sustentava. Os tropicalistas buscam encontrar na transgressão da regra, a regra da transgressão; buscam produzir uma interpretação das margens, dos limites e não do centro, colocando o espaço no tempo, produzindo novas paisagens, belas e banquelas, cujo sentido é errante, é errático, retirante. Eles desenham um espaço como potência, como afirmação da vida, da criação. Espaço do sim, em oposição às fronteiras rígidas do não do regionalismo; fronteiras móveis ao sabor das utopias e das paixões. A música, o teatro, o cinema, como ponto de encontro da falta e da fratura, do moderno e do tradicional, do atrasado e do desenvolvido, do local e do universal, como a própria nação e a região, que pela coexistência destes opostos, se definem e definham.¹⁸⁴

Expor o interior do país e da região, não como espetáculo de carências primitivas, que se buscam aplacar com as esmolas que caem dos pratos ricos, mas inventá-las como a fecundação de uma ainda possível grandeza, de uma entranha que se estranha, para se ver além do avesso. O tropicalismo põe em questão a divisão entre matéria e espírito, entre aparência e essência, entre nação, região e identidade cultural. Ele pensa a emergência da questão do corpo, que nega esta divisão entre material e espiritual. Pensar o corpo é vê-lo como linguagem. O corpo não apenas fala, mas é uma linguagem, portanto, a aparência é também essência e as essências são materiais. A nação e a região são materialidades e suas identidades são corpos linguísticos. A linguagem as construiu e as pode destruir, não só linguagem fala, mas linguagem-corpo, gestos, atitudes. O corpo pode ser tomado como bandeira crítica da identidade nacional e regional, não só, escrevendo no corpo, mas com o corpo essa crítica da ideia de nação e de região; não o corpo da história, mas o corpo na história. Se a nação e a região passavam pela construção de um corpo, o corpo da nação ou da região, corpo disciplinado dos cidadãos, sob as leis do Estado, o corpo do soldado, o corpo militarizado, pronto a se perfilar em nome de uma causa, o corpo militante, trabalhador, destruir a nação e a região passava pela destruição desse corpo: pelo despedaçamento, pela segmentação desse corpo nacional ou regional. Pintá-los de outras cores, androgená-los, torná-los de difícil identificação, torna-lo escorregadio, alegórico, ou seja, um corpo rebelde, um corpo que dança, que pula de um lugar para outro, que treme e que grita, dissonante, agudo, trinado (Carcara), desbundado, um corpo linguagem de muitas nações e de muitas regiões, corpo voz do cosmo, cosmopolita. Do totalitarismo político do corpo fechado, corpo total, para o corpo segmentado tropicalista, corpo dionisiaco, fundando uma nova política. Não mais o corpo que defende, que derrama o sangue por uma bandeira nacional ou regional, mas corpos bandeiras, que derramam o sangue desta nação e desta região, que as esvai para defendê-las como multiplicidades embandeiradas.¹⁸⁵

Ser estrangeiro em sua própria terra, eis a ideia antropofágica, retomada pelos tropicalistas, que levou, a maioria deles, à

(184) Depoimento de Caetano Veloso, São Paulo, MIS, 13/fev/1987; Debate: O Operário no Cinema Alemão e Brasileiro (gravação em cassete), São Paulo, Museu da Imagem e do Som (MIS), 17/mai/1983; SUZUKY JR, Matinas - Luz do Som.

(185) Ver SUZUKY JR, Matinas - Luz do Som; BARTHES, Roland - O Corpo da Música. In: O Óbvio e o Obtuso, pp. 215 e segs; DELEUZE, Gilles - Proust e os Signos, pp. 83 a 92.

cadeia e à deportação, pela ditadura militar. Os tropicalistas criticam a idéia de que, se encontrando a verdade da pátria, da terra, se encontraria a própria verdade de cada um. A busca de uma volta ao todo a que cada indivíduo pertenceria, do qual seria fragmento; toda uma desconfiança com o estrangeiro, com o que é de fora, se estabelece, e o sem raízes, é o fragmento sem todo, e o fragmento sem verdade, pois arrancado de seu solo. Para os tropicalistas, era fundamental estabelecer esta distância do estrangeiro, esse olhar crítico de quem vê de fora, mas esta dentro, esse desvio da rotina, da semelhança, da identidade, da repetição, para poder repensar a nação e a região, não como pátria, mas como fratria, como matria, como solo criativo, produtivo, como planta sem raízes, o fragmento sem todo, pensar os estilhaços, não como partes de um todo perdido, mas como partes da nação e da região geléia geral, ruína, mistura do dentro e do fora, amando o estrangeiro, o estranho, que quebra a rotina, que complexifica o real, que corta as certezas, que desconfia, que diverte. O baiano, em São Paulo, o novo baiano, é esse estrangeiro em sua própria terra, é esse olhar estranho, barroco, que contempla a cidade sem cumplicidade compassiva, mas a contempla com desconfiança, com suspeição, com "cabeça de poeta". Ele não a absorve, a refrata em cinco sentidos. Ele a explode colorido. No encontro das duas partes da pátria, que fundaram a identidade nacional, não surge a síntese dialética, nem a harmonia dos contrários, e o encontro da pólvora com o fogo, é o estilhaçamento da própria identidade que se produz. Ela não é síntese, mas é diferença criativa que se produz. Descobre-se o estrangeiro que há em nós, o migrante que nos inventa.¹⁸⁶

A idéia de pátria está ligada à idéia de pai, terra-pai, terra de comando, terra de domínio, terra de chefe. Para o tropicalismo, a linguagem não tem pátria, não tem pai, tem matria, terra-mãe, que fecunda, que cria, que pare o novo, e quer fratria, terra-irmãos, de harmonias parciais entre diferentes. A linguagem deve ligar todos ao cosmo independente das prisões das fronteiras. A arte deveria servir para libertar os espíritos de qualquer clausura identitária; não deveria se engajar na defesa de um ponto de vista moral, mas deveria forçar as grades dos valores, transvalorar. A subjugação da arte a qualquer finalidade significaria o seu empobrecimento criativo. A sua prisão a modelos lhe retiraria a exuberância, o corte. Por mais revolucionários que parecessem seus princípios, a verdadeira radicalidade da arte estaria em questionar todos os princípios e os fins. A arte convidaria todo mundo a retirar as fronteiras, a misturar, a liquidar proibições, a sair de códigos e regras fossilizados. Descobrir o prazer das metamorfoses na espiral da personalização fantasista, nos jogos barrocos da superidentificação individualista, no espetáculo artificialista de si, oferecido aos olhares dos outros. Fazer explodir colorido o sol dos cinco sentidos, num total descompromisso com os códigos de gosto, com a visibilidade, a dizibilidade e a escuta consagrada para a região e para a nação.¹⁸⁷

Para expressar a nação e a região no seu "non-sense", tudo

(186) Ver DELEUZE, Gilles - Proust e os Signos, pp. 15 a 25 e 39 a 51.

(187) Ver DELEUZE, Gilles - Proust e os Signos, pp. 171 e segs; NIETZSCHE, Friedrich - Como o "verdadeiro mundo" acabou por se tornar fábula (Crepúsculo dos ídolos). In: Obras Incompletas, vol II, 5 ed., São Paulo, Nova Cultural, 1991, p. 112; LIPOVETSKY, Gilles - Op. Cit., p. 129; Superbacana, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1966.

era linguagem para os tropicalistas. Eles lançarão mão do kitch, do pop, das ressonâncias plásticas, rítmicas, cinematográficas, literárias e da história em quadrinhos. Para construir a realidade do país, da região, como eles as viam, se aproveitavam da arte popular, da revista, da chanchada, da verborragia baiana, trazendo à tona nossos recaiques e um país de plumas e remendos. Trabalhando com a linguagem, criando uma confusão de prosódia e uma profusão de paródias, que encurtam dores e furtam cores, produzindo outras palavras, que pudessem construir uma nova forma de dizer a nação e a região, rompendo, inclusive, a fronteira da língua, olhando firme para o sol, para a alegria, mas para a escravidão também, atentos para o perigoso e para o divino e maravilhoso que há em tudo. Ler e ver a nação e a região em sua multiplicidade de sentidos, explorando a ambiguidade de todas as suas imagens e enunciados consagrados. Expondo a própria miséria de linguagem em que vivíamos, expondo a miséria das idéias acerca do país, violentando o gosto contemporâneo, procurando afirmar que nenhum círculo é vicioso a ponto de impossibilitar o verde, o aparecimento do verde, a esperança do aparecimento do verde da esperança. O efeito pop usado, por eles, era adequado para descrever nossos contrastes culturais, enfatizando as descontinuidades, expondo o provincianismo e o absurdo da vida brasileira.¹⁸⁸

O tropicalismo instaure, inclusive, uma nova forma de sentir saudade. Em Volkswagen Blue, por exemplo, Gilberto Gil pontua suas memórias de infância, de sua vivência no interior do Nordeste, com signos da vida urbana, moderna. Seu pai é lembrado pelo carro que comprou e este por sua cor blue, que remete também ao ritmo americano, o blues, que enforma a canção. Ele agencia, parodicamente, enunciados ligados à forma tradicional de se falar de saudade em verso, como o verso de Gil Vicente (Anda minha mãe mofina). Recorra à invenção de palavras como "marinaravilhas", que remete à música de Caymmi, Marina, a lembrança musical, cantada por Nara, que a recriara bossa nova, movimento moderno na música popular brasileira. Ele inclui a referência a uma cantiga de ninar cantada, em sua infância, por sua tia Margarida (Morenê, morenê, camarã). As informações da memória são aqui fragmentariamente lidas, a partir de informações musicais recentes, de dados do mundo industrial e comercial de massas. Dessacralizando assim a memória, dando a ela um conteúdo novo, válido para o presente, que rompe com um passado que não interessa trazer de volta; chega de saudade na região, no país, na arte e na música.¹⁸⁹

Os tropicalistas, notadamente Gil e Caetano, darão à fala nordestina outro lugar na cultura brasileira. Tida como índice de subdesenvolvimento, de analfabetismo, de rusticidade, com o tropicalismo, a fala nordestina impulsiona a modernidade e o desenvolvimento da canção, deixando de ser uma fala marginal e folclórica. Até mesmo o sotaque nordestino tido, até então, como marca estereotipada do atraso, se torna o sotaque dominante na canção brasi-

(188) Ver LEMOS, Tete de - A Guinada de José Celso, Rio, Revista Civilização Brasileira, jul/1968; Língua, Caetano Veloso (Velô), Polygram, 1984; Divino Maravilhoso, Caetano Veloso e Gilberto Gil; Janelas Abertas nº 2, Caetano Veloso (Caetano e Chico juntos e ao vivo), Polygram, 1972; Miserere Nobis, Gilberto Gil e Capinam (Tropicália ou Panis et Circenses), Polygram, 1968; VELOSO, Caetano - Manifesto Jôia. In: Alegria, Alegria, p. 163; FAVARETTO, Celso - Tropicália: Alegria, Alegria, p. 128.

(189) Ver Volkswagen Blue, Gilberto Gil (Cérebro Eletrônico), Philips, 1969.

leira, saindo de seu isolamento, no setor regional das canções, para se nacionalizar e internacionalizar. Eles afirmam a própria desparronização da língua nacional, a abertura para seus variados sotaques, questionando a imposição de um dado falar regional como língua padrão do país, como quer a mídia. O falar nordestino deixa de ser agenciado para provocar o ridículo, torna-se um poderoso instrumento de produção artística, transforma-se numa linguagem capaz de romper com o padrão emanado das metrópoles do Centro-Sul; transforma-se em um novo recurso que não estava disponível nos centros de produção de sentido do país; em uma linguagem desviante, mais crua, mais cruel e menos lírica, provocando o choque, a incompreensão, envenenando os códigos linguísticos, como diz Gil. O humor, a sátira, a auto-gozação, que fazem parte da produção cultural popular nordestina, são agenciados para criticar o próprio provincianismo da produção cultural, seja baiana, seja carioca, seja paulista.¹⁹⁰

O que interessava aos tropicalistas era a descentralização cultural, não era o estabelecimento de um novo centro, não havia o interesse regionalista de afirmar a Bahia, ou qualquer outro lugar ou região, como centro da cultura brasileira. O tropicalismo afirma a perda das raízes da cultura, razão de certo fascínio exercido por São Paulo sobre os tropicalistas, por ser um Estado completamente sem raízes culturais, sem uma tradição de cultura popular forte como a Bahia, sendo o encontro destas duas realidades o que instaurou a estética tropicalista. Os tropicalistas desrecalam os elementos culturais considerados exóticos, regionais, folclóricos, destruindo as hierarquias, que os colocavam em segundo plano como matérias e formas de expressão. Transforma-os em informações tão válidas como outra qualquer: informação "para a Pernambucália, para Belém do Pará, para os meninos da Bahia, para Sampa, para a Banda de Ipanema e outras bandas", sem ter nem Sul, nem Norte, nem passagem, sem "Fla-Flus regionais". Eles partem das fronteiras estabelecidas para afirmarem sua exterioridade em relação a estas, iluminando o lado opaco de dentro, reagindo à cegueira provocada pela "luz do poder", pelo seu olhar, pelo seu foco. Eles fazem uma paisagem musical, teatral, cinematográfica, que rompem as fronteiras regionais e nacionais, iluminando o mundo na província e a província no mundo, embaralhando os pares de opostos. É um olhar que vislumbra e funda novas espacialidades, fazendo outros bordados, outras rendas das bordas da região e do país.¹⁹¹

A produção tropicalista se volta contra a estratégia do discurso regionalista, que busca sempre pensar a realidade, a identidade do país e de sua cultura, através de um dado espaço regional. Ela denuncia a hegemonia paulista, a sua pretensão de ser o centro da cultura brasileira, assim como denuncia a praia de Ipanema, mas também a mitificação da Bahia, do Nordeste, como o centro de tudo, de onde tudo partiu, o lugar da autenticidade e da tradição, trazendo à tona a nossa falta de raízes, a nossa absoluta falta de

(190) Ver FAVARETTO, Celso - Tropicália: Alegria, Alegria, pp. 96 e segs; VELOSO, Caetano - Que Falei, São Paulo, FSP, 9/set/1986; CAMPOS, Augusto de - A Explosão de Alegria, Alegria; CAMPOS, Augusto de - Balanço da Bossa, pp. 117 e segs.

(191) Ver N/a - Quem é o Caretano? O caretano sou eu, São Paulo, Bondinho nº 38, 31 mar a 13/abr/1972, pp. 26 a 35; RISERIO, Antônio - Notas para uma antropologia do ouvido. In: O Poético e o Político, pp. 143 a 152; VELOSO, Caetano - Pasquim. In: Alegria, Alegria, pp. 39 a 80; VELOSO, Caetano - London, London. In: Alegria, Alegria, pp. 69 a 71; SUZUKY JR, Matinas - Op. Cit.

tradição, que ao invés de ser vivenciada com angústia, devia ser vivenciada com alegria, por nos dar maior liberdade para criar, a partir do presente e no presente, a nossa inteira liberdade de nos apossarmos de tudo como nosso também. Os clichês e estereótipos culturais ligados ao regionalismo perdiam toda a sua atualidade, diante da construção de uma sociedade de massas no país, com o aceleração do tempo cultural, com a produção de múltiplos signos e novas séries num ritmo cada vez mais intenso. Os tropicalistas não advogam a resistência da cultura nordestina a estes novos fluxos culturais, através de sua negação "in totum", mas advogam a sua incorporação crítica, afirmando sua diferença, não pela preservação de uma alteridade exterior e uma identidade interior, mas pela capacidade de se tornar, gradativamente, diferente das outras e de si mesma, pela criação incessante de novos arranjos culturais.¹⁹²

Era objetivo dos tropicalistas explorar o barroquismo da cultura brasileira e, mais particularmente, das várias manifestações culturais agrupadas como nordestinas, manifestações culturais estas que brincam com a similitude, detonadoras de um conhecimento misturado e sem regra, no qual todas as coisas podem se aproximar do acaso das experiências, das culturas de excessos de signos, de figuras dúbias, fundadas na negação da experiência trágica. Deslocar a crítica social dos temas para os processos construtivos, desconstruindo todas as formulações cristalizadas, que construíram esta nação e região. Na música, por exemplo, explorar as ambiguidades de nossa formação cultural ao nível dos próprios arranjos, assumindo a grandiloquência ufanista dos arranjos de exaltação à nação, à nossa paisagem, introduzindo variações, dissonâncias, que provocassem um ruído ao nível da escuta consagrada do país. Como fazem também com a própria região, ao tomarem o baião, música consagrada como representativa deste espaço, e introduzirem elementos considerados estranhos, eruditos, tornando o baião não mais um ritmo folclórico, marginal, de mau-gosto, fora de moda, mas um ritmo novo, moderno, em dia com a modernidade musical. "O Nordeste não é só folclore. É Salvador, as grandes cidades. Não tem apenas acarajé, mas também lanchonetes e hot-dogs, como em todas as metrópoles. Portanto, o nordestino é também gente do mundo de agora", que tem direito a modernidade, a uma cultura urbana e não-provinciana.¹⁹³

As sonoridades nordestinas se acoplam a uma poesia que faz a releitura do Brasil urbano, através de uma linguagem fragmentária, em que predominam substantivos-estilhaços, nascidos da implosão das configurações imagético-discursivas anteriores sobre o país e a região. É uma identidade nacional e regional que voa pelos ares e deixa cair crimes, espaçonaves, guerrilhas, caras de presidente, beijos de amor, jornais, bandeiras, fotos e nomes. São imagens e textos de um país e de uma região lidos e vistos em revistas e jornais, na televisão, no cinema; ouvido nas canções, nos gritos,

(192) Ver N/a - Quem é o Caretano? O caretano sou eu, São Paulo, Sôndinho nº 38, 31 mar a 13/abr/1972, pp. 26 a 35; BOSI, Alfredo - Plural, mas não cástico. In: Cultura Brasileira: temas e Situações, pp. 7 a 15.

(193) Sobre a mimese barroca ver: BENJAMIN, Walter - Il Drama Barocco Tedesco, pp. 33 e segs. e NIETZSCHE, Friedrich - O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música. In: Obras Incompletas, vol. I, 5 ed., São Paulo, Nova Cultural, 1991, pp. 5 a 28. Ver FAVARETTO, Celso - Tropicália: Alegria, Alegria, pp. 172 e segs; Paisagem Útil, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968; Tropicália, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968; ACUÍO, Carlos - Por que canta Caetano Veloso. In: Alegria, Alegria, pp. 21 a 44; VELOSO, Caetano - Sôndinho. In: Alegria, Alegria, pp. 91 a 147; CAMPOS, Augusto de - A Explosão de Alegria, Alegria.

nos choros, nas rezas e nas risadas; revolvendo o cristalino da cultura, descobrindo, sob este rosto desenvolvido, o luar do sertão e a mata; sob o Nordeste paradisíaco de coqueiros, brisa e Amarelina, os urubus; o Nordeste desenvolvido das piscinas e faróis, convivendo com a morte e a miséria. A incômoda fala nordestina, fanhosa, acentuada nas últimas sílabas, cantando as misérias de Norte a Sul do país, ao lado dos monumentos à modernidade. São os novos baianos, doces bárbaros chegando às metrópoles do Sul, para falarem do moderno e do inferno de todos os nossos espaços.¹⁹⁴

B) Os Novos Baianos

Ao se apresentarem numa casa de shows paulista, que não podia ter nome mais sugestivo, "Cangaceiro", o grupo de cantores e músicos vindos da Bahia, receberão o nome de grupo baiano. Eles passam a explorar em entrevistas e apresentações, de forma paródica, o estereótipo do baiano, que marcava todos os migrantes nordestinos, residentes em São Paulo. Se afirmavam preguiçosos, sensuais, mestiços, explorando ao máximo a dissonância entre o que diziam, faziam e a imagem cristalizada do baiano. Exploram satiricamente a idéia de que o nordestino era um "artista", ou seja, apresentaria uma sabedoria meramente instintiva, que entraria em choque com uma sociedade mais racionalizada, como a de São Paulo. Esta sociedade mais moralizada se chocaria com a chegada destes "novos baianos", "doces bárbaros" a ameaçar o código de valores burgueses, de classe média, tão arraigados em São Paulo. O grupo baiano procurava a todo instante chocar-se com esta sociabilidade de classe média, explorando, até ao grotesco, o medo da instintividade do "baiano", a sua sensualidade, o seu lado dionisiaco, carnavalesco, em oposição à racionalidade paulista, à sua contenção, à sua seriedade, à sua rigidez apolínea. Os tropicalistas proclamavam a prevalência do desejo, dos "instintos", das emoções sobre a razão, assumindo-se bárbaros tecnizados, desestabilizadores da civilização, que seria representada por São Paulo. Parecendo assumir estas antigas polarizações regionalistas, com as quais se havia pensado o Brasil até então, os tropicalistas procurarão ressaltar destas seu caráter ridículo, farsesco, levando-as à desmesura.¹⁹⁵

Ao assumir o estereótipo do baiano procuram explodi-lo por dentro. O baiano seria o que vem de fora, o "estrangeiro", o diferente, o que amedronta, o que se infiltra e dissolve a cultura paulista. O grupo leva às últimas consequências a idéia de que o baiano é desmesura, é Barroquismo, é exagero, é cafonice, expondo, com violência, o preconceito contido. A experiência orgiástica, que faz parte da cultura baiana, é agenciada, pelos tropicalistas, como uma forma de desintegrar as identidades fixas, acirrando a ameaça representada pelo "baiano", da desintegração do "eu", do enfeitiçamento, da luxúria, do frenesi sexual, rompendo com a economia do desejo na sociedade de sexualidade ocidental. O uso ameaçador do corpo, feito pelos baianos, representaria o perigo da volta do homem

(194) Ver *Tropicália*, Caetano Veloso (Caetano Veloso), Philips, 1968.

(195) Ver N/a - *Betânia*, Rio, Pasquin, 5 a 12/set/1969, pp. 8 a 11.

ao estado de natureza, após um longo trabalho da razão para destacá-lo, para diferenciá-lo. O baiano Gil não parecia um macaco de barbicha, a se requebrar despudoradamente? Se o epíteto de baiano era usado no Sul para expressar a "ignorância" e a "barbarie" das massas, seu lado "animalesco", os tropicalistas assumem a identidade de baianos, para jogar no rosto da burguesia paulista a sua ignorância, a sua barbarie e a sua desumanidade.¹⁹⁶

Ao se afirmarem baianos, ao mesmo tempo que já são ídolos populares e considerados a vanguarda cultural do país, os tropicalistas expõem o fato de que o preconceito contra o nordestino, contra o baiano é, na verdade, preconceito contra o pobre e o preto. Que importância tem para a burguesia do Sul que Caetano Veloso é baiano, é nordestino? Sendo migrantes de classe média, os tropicalistas deixarão claro o fato de que não é só os pobres que migram para as grandes cidades do Sul, mas que também pessoas vindas dos setores médios e até burgueses do Nordeste se deslocam para os grandes centros econômicos e culturais do país, por ser a única opção e, no entanto, não são marcadas com o ferro do estereótipo e do preconceito. Este migrante de classe média não será considerado "nordestino de verdade" e, muitas vezes, participará da própria discriminação aos migrantes pobres, até como forma de se sentir integrado à sociedade onde mora. Este migrante de classe média, que já incorporou o código disciplinar burguês em sua totalidade, não incomoda, não causa medo; o que representa perigo para o poder disciplinar é aquele migrante não fixado, desterritorializado completamente, que escapa da rede de normas e regras que regem a sociabilidade urbana; estas figuras estranhas que se negam a se incluir nos códigos.¹⁹⁷

O grupo baiano procurará enfatizar esta não integração aos códigos de sociabilidade burgueses. Eles contestarão, em suas atitudes e performances, a idéia de assimilação, que parte de duas falsas premissas: por um lado, da idéia de que a assimilação do migrante é inevitável e se ela não ocorre é porque este migrante não possui a bagagem cultural suficiente e, por outro lado, parte da idéia de que teria sido a sociedade inclusiva que não teria desenvolvido mecanismos de assimilação, mecanismos culturais, pedagógicos, políticos e econômicos, capazes de assimilar estes migrantes. O que os tropicalistas expõem é o fato de que a não assimilação do migrante não se dá por uma falha, por um erro, por uma falta, mas se dá como uma possibilidade inerente ao sistema institucional das grandes cidades capitalistas. A marginalização não é um desvio, uma falha do sistema. A marginalia é parte constitutiva deste, é índice de produtividade. Os rejeitos sociais das grandes cidades fazem parte de suas relações sociais. Ao mesmo tempo que mecanismos de integração se dirigem ao migrante, funcionam também relações que os desintegram, que os tornam fragmentos, que os arruinam. O novo baiano seria exatamente este ser que nunca se deixa assimilar completamente, que resiste à integração completa aos códigos, que explora as zonas de sombra das cidades, que corrói, por dentro, as estruturas, entrando

(196) Sobre a ameaça da experiência orgiástica para a razão ver: MACHADO, Roberto - Nietzsche e a Verdade, Rio, Rocco, 1984, pp. 95 e segs; RAGO, Margareth - Os Prazeres da Noite, Rio, Paz e Terra, 1991, pp. 24 e segs; PAES, José Paulo - Gregos e Baianos, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 9.

(197) Ver SINGER, Paul - O processo de migração interna é simultaneamente um processo de mudança na estrutura de classes do país, São Paulo, Jornal O Migrante, Ano II, nº 8, mai/jun/1978, p. 8.

em todas e de todas saindo, explorando as micro-ilegalidades, como usar drogas, como praticar sexo de todas as maneiras não canônicas, como ter um comportamento rebelde, como rejeitar a ética do trabalho, a disciplinarização do corpo e da mente, viajar. O "baiano" era visto exatamente como este ser marginal, não moralizado, perigoso, por não possuir ainda os códigos para circular pela cidade, por estar, pois, sempre próximo ao crime. O baiano constitui uma população movediça, que escorrega nos códigos, que ameaça a sua universalidade, que instauram zonas de desobediência civil, como propunha o comportamento dos tropicalistas.¹⁹⁸

O deboche e a auto-ironia tropicalista brincam com a forma caricatural como o nordestino era apresentado, inclusive nos próprios programas humorísticos e nas chanchadas. Um ser pobre, analfabeto, com falta de humanidade e excesso de animalidade, machista, violento, gesticulador, estúpido, feio. Caetano Veloso, por exemplo, usa o fato de "ser franzino, humilde, com cara de pau-de-arara, parecendo um coitadinho, morto de fome", como havia saído na imprensa, para descentrar a imagem do baiano, do nordestino, vindo "de repente com certas inovações loucas, rebolando, vestido de lantejoulas e plumas, cabelos grandes e guitarra elétrica em punho", provocando o estranhamento em relação ao que se esperava de um cantor nordestino, ou seja, vestir-se de cangaceiro e tocar sanfona. Gilberto Gil afirma, não somente, sua baianidade, como sua negritude, chamando atenção para outro fator de discriminação do nordestino, principalmente, em São Paulo, onde os descendentes de imigrantes europeus, sentiam nítido desconforto com a migração de baianos, que se acelerara, desde a década de trinta, sendo a maioria de cor negra. Eles vieram inclusive abortar o projeto de branqueamento total da população paulista. Projeto acalentado, desde o século passado, pela burguesia deste Estado. Gil, reafirmando a ligação entre baianidade e negritude, reverte, no entanto, o lugar do negro, que deixa de ser o trabalhador braçal, que deixa de ocupar o lugar reservado, desde a escravidão para os negros, e assume a vanguarda cultural do país, além de ser um negro que gaíçou postos importantes, chegando a trabalhar como administrador numa empresa multinacional.¹⁹⁹

A relação tensa entre migrante e cidade, o drama do migrante, o choque para quem chega a uma cidade como São Paulo, são constantemente abordados pelos tropicalistas em suas canções e entrevistas. Migrante que perde as suas balizas espaciais, que precisa novamente aprender a viver, que precisa construir territórios, conquistar seu espaço, dar significados, inclusive afetivos a novos lugares, tendo que construir novas teias de solidariedade, uma nova sociabilidade e tendo que desenvolver uma nova sensibilidade, porque narciso acha feio o que não é espelho. Para aplacar este sentimento de perda "do seu espaço", o migrante transporta, para este novo espaço, fragmentos do mundo anterior, que possam gerar uma certa familiaridade, que possam evocá-lo. O grupo baiano fala, o tempo

(198) Ver MUCHAIL, Salma Tannus - O lugar das instituições na sociedade disciplinar. In: Recordar Foucault (Renato Janine Ribeiro - org.), São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 196 a 208; FOUCAULT, Michel - Vigiar e Punir, pp. 228 a 237.

(199) Ver ORLANDI, Eni Pulcinelli - Terra à Vista!, São Paulo, Cortez; Campinas, Ed. da UNICAMP, pp. 249 e segs; SOARES, Dirceu - Caetano Veloso, São Paulo, FSP, Folhetim, 20/mar/1977, p. 16; MILLIET, Sérgio - Roteiro do Café e Outros Ensaios, 3 ed., São Paulo, s/ed, 1941, pp. 147 e segs.

tudo, da saudade do sol da Bahia. Eles dizem escutar Luiz Gonzaga e João Gilberto para se sentirem mais perto do Nordeste e, numa clara diversão da imagem típica de Lampião, Gal o evoca, numa entrevista, para justificar o uso do cabelo grande, porque toda pessoa que usava cabelo grande alcançava o sucesso: Caetano Veloso, Lampião e Jesus Cristo. As lembranças espaciais do migrante, que são espaços-síntese, lembranças que procuram organizar o passado com a finalidade de orientar o presente, participam, em grande medida, da construção e reforço de uma série de estereótipos sobre o espaço de onde vieram, ao pinçar as imagens mais tradicionais, mais cristalizadas e transportá-las para o novo habitat. Os tropicalistas agenciam estas lembranças estereotipadas, embora alterando o seu sentido, desviando-as da forma como estavam organizadas anteriormente. A construção de novos territórios existenciais, neste espaço estranho, sem suportes espaciais para fixar suas lembranças, o migrante se vê desorientado e procura vincar o espaço da cidade com cacos de suas referências espaciais. Esta aparente revivência, retomada do passado, se revelam criação do novo, do presente, do descontínuo, a partir de materiais reatualizados. Como os tropicalistas, os migrantes lançam mão do kitch, de matérias e formas de expressão de seu espaço regional, para inventar uma tradição, recriando estes materiais, dando novos sentidos. O rural se mistura com o urbano; o moderno se inventa pelo agenciamento de cacos da tradição e do folclore.²⁰⁰

O migrante seria um tropicalista, posto que, diante da carência de espaços para lembrar, na nova cidade, ele trazia para suas ruas, praças e casas de shows o forró, as barracas de feira, os violeiros e repentistas, que transformavam uma calçada, uma escadaria, num "pedaço perdido do Nordeste". O direito às praças, proclamado pelos tropicalistas, é reivindicado pelos artistas nordestinos que infestam as ruas de arte. Música fora do lugar, grande crime pelo qual são perseguidos pela polícia em São Paulo ou no Rio. Música que toma conta das praças, das ruas, até das escadarias do Teatro Municipal, templo da cultura paulista. Eles tornam as pedras da cidade sonoras, menos ásperas para quem é de fora e produzem o sentido de familiaridade espacial. Eles são perseguidos pela polícia, no entanto, por não pagarem impostos, não terem permissão da Justiça e da Prefeitura para se apresentarem e por provocarem "aglomerações perigosas". Eles trazem a dança para a rua, erotizam este espaço, causam encontros inesperados. São corpos que vibram, ressoam, desejam, ameaçam a mesmice do espaço do poder. A violência pode explodir (na imaginação popular, um grupo de nordestinos reunido, é um encontro de bêbados brigões, prontos a se esfaquearem). A música, fora do circuito comercial, do mercado, é ameaçadora. Ela permite que novos territórios sejam cartografados neste arrastar de sandálias, chinelos, alpercatas e sapatos.²⁰¹

Para Tom Zé, estes forrós que se proliferam nas metrópoles do Sul, demonstram bem o fenômeno de recriação cultural, para o qual, o tropicalismo quis chamar atenção. As garagens e oficinas das "vilas nordestinas" transformam-se em forrós, traço cultural mais

(200) Ver N/á - Gal, Rio, Pasquim, 11 a 17/dez/1969, pp. 12 e 13; BOSI, Ecléia - Problemas Ligados à Cultura das Classes Pobres, Rio, Encontros com a Civilização Brasileira nº 3, s/d, pp. 261 e segs; BOLLE, Willi - Fisionomia da Metrópole Moderna, São Paulo, FSP, Folhetim, 9/dez/1964, p. 3.

(201) Ver BOSI, Ecléia - Op. Cit.; BARTHES, Roland - O Corpo da Música. In: O Óbvio e o Óbscuro, pp. 215 e segs.

reproduzido pelos migrantes nordestinos. Tais forrós, no entanto, se transformaram, com o passar do tempo, em grandes projetos empresariais. A reprodução de "um pedaço do Nordeste em São Paulo", um "espaço para os nordestinos se encontrarem", alimenta um mercado e produz inclusive uma nova estética para os forrós, para o baião, bem diferente da estética dos forrós nordestinos. O empresário Pedro Sertanejo, que chegou a São Paulo, na década de quarenta, como um dos mais frequentados forros da cidade, conta, em entrevista, como cresceram estes "forrós fechados", em detrimento dos "forrós las-cados", realizados nas garagens e oficinas do bairro do Brás, fechados pela polícia constantemente. Estes espaços fechados, onde se mantém a ordem, teriam, segundo ele, contribuído para a mudança da imagem do nordestino, do baiano, que "não passava de um cachorro" quando chegou à cidade. Os forrós tocam de tudo, criando uma miscigenação musical, uma fusão de sons, como a praticada pelos tropicalistas. Numa estética chamada de cafona, de kitch, pela crítica de intelectuais de classe média, que tendem a ser paternalistas em relação à arte popular, cobrando desta uma abstrata pureza cultural, se misturam signos urbanos e rurais, do Nordeste e da grande cidade, do folclore e da indústria cultural. O forró é recriado para conviver nesta sociedade de consumo, adotando traços dos códigos de gosto da classe média, até como meio de sair da marginalização. Nestes forrós, toca-se do baião à música sertaneja paulista, bem como, música internacional.²⁰²

Os tropicalistas trabalham, também, com este componente do estereótipo do baiano, ou seja, o de ser festivo, o de ser o Nordeste o espaço da diversão e não do trabalho, como se proclama São Paulo. Na verdade, a população migrante recria, na cidade, aqueles momentos mais excepcionais de sua existência, posto que, são os momentos fora da rotina de trabalho, que trazem mais saudade. O trabalho duro não é algo que mereça ser revivido; mas, esquecido. A cidade, vista como "fria e hostil", começa a ser recriada, a partir destas lembranças mais queridas, tornando-a um lugar de divertimento e não apenas o lugar da prisão ao trabalho da fábrica. Os "baianos" conseguem, assim, superar a própria dicotomia entre trabalho e lazer; trabalho e festa; que sustentam a sociedade capitalista. Os novos baianos fazem do lazer seu trabalho, trabalham fazendo festa, sendo artistas. Eles afirmam São Paulo como lugar de festa e o Nordeste como lugar de trabalho. A imagem de São Paulo, como terra do trabalho, do dinheiro, da promessa, é questionada na música tropicalista, expondo a face miserável desta sociedade.²⁰³

Não é só a música tropicalista que põe em questão a imagem do nordestino, nas grandes cidades do Sul. O cinema também procurava mostrar a discrepância entre a imagem de homem rústico, rural, ignorante, incompetente para lidar com a realidade urbana, o marginal, que caracterizava o estereótipo do nordestino e a multiplicidade de situações que podia ser arrolada, quando se tratava de migrante nordestino nas metrópoles do Sul do país. Vejamos, por exemplo, o filme de Carlos Diégues: *A Grande Cidade*, onde surge uma galeria de personagens nordestinos, que trilham caminhos diferentes no Rio de Janeiro. Ao invés de engolir o estereótipo do nordestino,

(202) Ver CARDOSO, Jacy - *Forró de Candeeiro e Luz Negra*, São Paulo, FSP, Folhetim, 10/jul/1977, p. 17.

(203) Ver N/ra - *São Paulo: A rua dos artistas sem fama e sem dinheiro*, São Paulo, FSP, Folhetim, 13/ago/1978, p. 11; CARDOSO, Jacy - *Este é o meu lugar*, São Paulo, FSP, Folhetim, 7/jan/1979, p. 8.

de ser um homem entre fascinado e medroso, da sua ingenuidade diante da esperteza do citadino, Diégues centra seu filme na figura de Calunga, nordestino esperto, astucioso, melancólico, sabendo conviver e viver nas ruas da cidade grande, se colocando, ao mesmo tempo, como um perfeito conhecedor dos códigos sociais que nela impera e um indivíduo capaz de se desviar destes códigos, capaz de deslizar nas suas fimbrias. Migrante não capturado pela máquina burguesa, por opção, sem caráter, sem identidade fixa, mas que não demonstra qualquer angústia com isso, vivendo com alegria seu estado de desterritorialização. Um indivíduo sempre dentro e fora da maquinaria urbana, que produz um descentramento crítico da cidade, que se distancia criticamente da realidade e da ilusão da cidade, que vive entre o concreto e onírico, sendo capaz de simular inúmeras máscaras para conviver no interior da metrópole.²⁰⁴

Já os personagens, Luzia e Jasão, seguem a trajetória tida como comum dos nordestinos, rejeitam "in totum" a cidade, se desterritorializam completamente e ficam marginalizados. São sujeitos presos a códigos sociais e a uma identidade que não condiz com a cidade grande. Jasão quer ser, na grande cidade, o vaqueiro do sertão e cobra dos citadinos a observância do código moral tradicional daquela área, o que o joga no crime e na marginalidade. Luzia, a moça pura sertaneja, se vê violentada pela forma despuída como é assediada por Calunga, cheia de sonhos, vem para cumprir uma promessa de casamento, feita há muitos anos, a Jasão. Tanto a identidade de vaqueiro, como a de sertanejo são identidades que não se ajustam à realidade urbana, incapazes de simularem novas máscaras, estes personagens se despedaçam, se destroem. A cidade é também, neste filme, como é para os músicos tropicalistas, o espaço que permite romper com as prisões identitárias, abrindo a possibilidade de invenção do novo, que abre a possibilidade de não continuar vivendo preso a uma terra que é só de lembranças, que se torna pesadelo, para quem não a recria em outros termos.²⁰⁵

O Nordeste é, para os tropicalistas, como para os migrantes, aquele espaço que se ama quanto mais dele se distancia, quanto mais ele deixa de existir. Este distanciamento penetra como matéria corante na memória deste espaço, que some na poeira das estradas, tornando suas formas mais claras, mais visíveis. Se é nordestino quanto mais longe do Nordeste está, se descobre baiano quanto mais a Bahia é uma saudade. Mas, este Nordeste visto à distância, visto da cidade grande, é visto com outros olhos. Cruzar fronteiras, viajar, permite uma nova percepção das coisas, do espaço, permite um novo olhar, nascido da perda das raízes, permite traçar novas cartografias do regional. O movimento constante desloca a própria percepção espacial e a construção subjetiva das espacialidades. Foi do choque da dura poesia concreta de São Paulo, de sua agressividade, de seu agudo metálico, que os novos baianos tiveram sua sensibilidade modificada e a sua elaboração da imagem da Bahia transformada. Esta curiosidade em relação ao desconhecido, ao novo, que é um dos componentes da migração, esta vontade de viajar, de sair do lugar, em todos os sentidos, e, ao mesmo tempo, o medo, o perigo que isto representa, o desafio, a repulsa ao que encontra, o enfrentamento com os "donos da terra", são componentes desta nova sensibilidade do

(204) Ver CHAMIE, Mário - *A Linguagem Virtual*, pp. 102 e segs; *A Grande Cidade* (Carlos Diégues), 1966.

(205) *Ibidem*; *Ibidem*; *Ibidem*.

migrante, que procura organizar não só seu espaço presente, como o seu passado, procurando manter vínculos que garanta, sempre que for necessário, um retorno.²⁰⁶

A carta do migrante, parodiada nas canções tropicalistas, se inscreve nesta estratégia de garantir a manutenção de ligações com a comunidade de origem. Após consultar um grande número destas cartas, é impressionante como nos deparamos com enormes regularidades discursivas, com uma verdadeira estrutura narrativa, que questiona muito o caráter pessoal, individual, desta correspondência, tão responsável pela criação de uma imagem de São Paulo no Nordeste, como terra da promessa, e do Nordeste no Sul, como terra das carências. Estas cartas obedecem a um mesmo plano, ao mesmo tempo vazio, porque codificado e expressivo, e cheio de vontade de expressar esta saudade, esta distância espacial estabelecida. Poderíamos dividi-las em quatro etapas: a introdução (Que bom pegar a pena neste momento para lhe dar minhas notícias e saber das suas); a narrativa das dificuldades passadas, na cidade grande ou no Nordeste, que são diferenciadas ou a narrativa de suas conquistas; a pergunta sobre os familiares, conhecidos, compadres, comadres; sobre os casamentos, namoros, batizados, doenças e mortes; e a reafirmação da saudade e a promessa de encontro breve.²⁰⁷

A carta do migrante é um empreendimento tático, destinado a defender posições, a assegurar conquistas, em que não se diz o que realmente está acontecendo, mas aquilo que quer ouvir quem recebe, por isso, a imagem que produz de quem escreve e do lugar onde esta, quase sempre, é a afirmação de uma diferença, de uma superioridade em relação à situação anterior, ao lugar de onde saiu, sempre rebalado, para valorizar o empreendimento do migrante. Ela produz ilusões, porque é uma produção onírica. Ela simula felicidade e, ao mesmo tempo, é um meio de esquecimento. Lembrar-se das pessoas e do lugar amado, com eles se corresponder é estabelecer um esquecimento, uma distância; é produzir um discurso da consciência da distância espacial e produzir este espaço como distância, como diferença. A carta do migrante produz outro Nordeste, outra Paraíba, até outra mãe, frutos da saudade. Esse distanciamento produz a ilusão da posse da identidade, da verdade do distante. A distância, todos os pontos que compõem a figura se unem e o quadro parece claro, homogêneo, simples, só então se pode ver o que é o Nordeste, porque se sabe o que é São Paulo, sabe-se quem é a mãe pela sua ausência. A carta do migrante fala muito mais de espaços de desejo, de sonho, de imaginação, do que de verdade. É esta dimensão onírica do espaço que a produção tropicalista agenciara, chamando atenção para a dimensão política desta possibilidade de se descobrir cordilheiras sob o asfalto, de se simular espaços para além do admitido pela empiricidade.²⁰⁸

(206) Sobre o papel da distância na memória espacial ver: BENJAMIN, Walter - Imagem do Pensamento. In: Rua de Mão Única (Obras Escolhidas, vol. II), 2 ed., São Paulo, Brasiliense, 1989, pp. 235 e segs; PEIXOTO, Nelson - Cenários em Ruínas, pp. 81 e segs.

(207) Foram consultadas cerca de sessenta cartas de e para migrantes nordestinos em São Paulo, estas fazem parte do acervo do Centro de Estudos Migratórios (CEM) de São Paulo. Não podemos trabalhar, no entanto, com os textos das próprias cartas em obediência à solicitação feita pela instituição. BARTHES, Roland - Fragmentos de um Discurso Amoroso, pp. 32 e segs.

(208) Acervo de cartas de migrantes, São Paulo, CEM; BARTHES, Roland - Fragmentos de um Discurso Amoroso, pp. 32 e segs. e 104 e segs.

A carta do migrante é, quase sempre, a afirmação de uma vitória, não o reconhecimento de uma derrota, derrotado não escreve, silencia, ou só escreve quando se vê ameaçado de morte, de destruição. Esconder o pior é a estratégia destas cartas, ela é uma encenação, uma simulação, embora se faça dentro de uma estrutura narrativa rígida para se fazer crível; essa credibilidade é dada pela repetição das imagens e enunciados consagrados sobre o espaço em que se está, que embora não seja visto ou escutado da mesma forma, se repete, porque outros repetiram, e agradará a quem recebe: a compra da casa, o emprego arrumado, a carteira assinada, o namoro do que se conquistou, o casamento que se avizinha, a compra do rádio ou da televisão, o envio do dinheiro aos familiares, são notícias que deixam feliz quem recebe e valoriza em sua terra a imagem de quem escreve; sinais de que ele repetiu a trajetória já esperada, veio para o Sul e enriqueceu. Quem escrevera a prova de sua incapacidade, de sua mediocridade, de seu fracasso?, quando muito se confessa vítima de um engano ou de uma ilusão e a culpa pelos fracassos é sempre transferida para fora de si, para outros.²⁰⁹

A carta do migrante já é, na maioria das vezes, uma vitória para quem não sabe escrever e, ao mesmo tempo, é a confissão de uma impotência, de uma dependência, de quem sabe escrever e escreve para ele, outra pessoa que domina o esquema da carta, que transforma em texto as confissões do amigo, que já são filtradas e censuradas pela presença do outro. A carta será cada vez menos pessoal, não fala de uma pessoa, mas de relações entre quem dita, quem escreve, quem recebe e até de uma quarta pessoa, no caso de quem receber, ter que recorrer a outra pessoa para lê-la. A carta do migrante é, assim, uma correspondência muito pouco burguesa, não é confissão íntima de um indivíduo, mas texto que se tece comunitariamente, que nasce de cumplicidades, companheirismos, solidariedades e, ao mesmo tempo, é discurso censurado, desbastado, policiado, por estas múltiplas relações: o discurso do embaraço diante da presença ameaçadora do estranho; o espaço do não-dito, do interdito. Como ressalta a imagem tropicalista, São Paulo é para o nordestino esse enorme não-dito, esta presença ameaçadora do embaraço de voltar derrotado. A vitória dos novos baianos, em São Paulo, se fazia pelo rompimento deste silêncio, pela afirmação de que a escritura não é analógica, é diferencial. Ela não escreve o real, ela inscreve um real.²¹⁰

A escritura exerce um terror sobre o outro. Ela é uma afirmação de domínio sobre a pessoa a quem se dirige e sobre o espaço de que se fala. Ela estabelece relações de verdade, que produzem territórios de afeto, de saudade, de comunicação espaço-temporal. O outro (a pessoa, o espaço) são inscritos no texto, produzidos como silêncio. A carta liga dois grandes silêncios. Ela é silêncio falante, esquecimento saudosos, inscrição escrita. Ela liga espaços e pessoas como tipos (a mãe, o pai, o irmão, o compadre, o Sul, o Nordeste, a cidade, a roça), figuras homogêneas que presidem este discurso missivista. O sujeito da carta os distribui segundo sua estratégia de conquista, de convencimento, de tranquilização, de produção de alegria. A carta quer sempre exercer sobre o outro um

(209) Acervo de cartas de migrantes, São Paulo, CEM; BARTHES, Roland - Fragmentos de um Discurso Amoroso, pp. 36 e seqs.

(210) Acervo de cartas de migrantes, São Paulo, CEM; BARTHES, Roland - Fragmentos de um Discurso Amoroso, pp. 62, 83 e 130.

domínio, fazendo-os ler o que o missivista quer que seja lido. Mas a escritura não compensa nada, não sublima nada; ela está onde o outro não está. Ela é a substituição do outro por sua imaginação; a substituição do espaço pela imagem do espaço, ao mesmo tempo, que causa dor por revelar a distância do outro, por revelar a própria perda de controle sobre este outro, que se descobre podendo, através da carta, imaginar outras coisas.²¹¹

Na música, *No Dia em que Eu Vim Embora*, Caetano e Gil fazem o contra-discurso da "triste partida". As imagens e enunciados estereotipados, em torno da partida dos nordestinos para a grande cidade, são retomadas para serem relativizadas, com a introdução de imagens e afirmações que rompem com a narrativa já esperada a respeito deste fato. Na primeira estrofe parece que se repetirá a mesma narrativa lamurienta da migração nordestina (*No dia que eu vim me embora/ Minha mãe chorava em ai/ Minha irmã chorava em ui*), mas, inesperadamente, o retirante nem olha pra trás, ao contrário de Fabiano, em *Vidas Secas*, que vai abandonando quase de costas a terra; e finaliza a estrofe com a seguinte afirmação: *No dia em que eu vim me embora/ Não teve nada demais*. A segunda estrofe, novamente se inicia, como se fosse seguir o padrão da estrutura narrativa da retirada, seguindo a estereotipia do migrante, com sua mala forrada com pano forte, brim caqui, com as imagens da vó quase morta, da mãe seguindo até a porta, a irmã até a rua e o pai até o porto. Mas esta dramaticidade é relativizada, mostrando a indiferença com que vivia o acontecimento (*De que eu não entendia nada/ Nem de porque eu ia indo/ Nem dos sonhos que sonhava*), concluindo com uma inesperada imagem de mau-gosto, que ridiculariza a situação e o estereótipo da partida trágica (*Sentia apenas que a mala/ De couro que eu carregava/ Embora forrada/ Fedia, cheirava mal*). O grotesco carnavalesco rebaixa, dessacraliza o momento da partida para a cidade; banaliza a situação que é reafirmada na estrofe final (*Atravessando, seguindo/ Nem chorando, nem sorrindo/ Sozinho pra capital*). O arranjo também oscila entre um clima dramático, melancólico, arrastado e uma aceleração do ritmo final, denotando velocidade e a aproximação do trem da nova realidade urbana.²¹²

O novo baiano é, justamente, o nordestino aberto para a variedade de signos, oferecidos pelo espaço urbano, que os incorpora a seu cotidiano; aberto a uma nova sensibilidade, atenta para esta polissemia. O novo baiano é o que não está preso à defesa do nacional ou do regional. O novo baiano é transnacional e transregional, é ponta de lança da vanguarda cultural do país. O novo baiano não era o indigente social que chegava, era aquele que vinha trazer a riqueza cultural; vinha dar lições de modernidade em São Paulo, mostrando o quanto São Paulo tinha de tradicional e conservador, como o desenvolvimento de São Paulo era tão reativo à modernidade, quanto o subdesenvolvimento do Nordeste, porque estavam interligados pelas mesmas relações sociais e de poder; vinha mostrar o quanto este dualismo regionalista que opunha estas duas realidades servia para mantê-las inalteradas. Com o tropicalismo, ser baiano torna-se in, a Bahia passa a ser considerada o centro da contra-cultura nacional. Os novos baianos não vêm trabalhar na lavoura ou na

(211) Acervo de cartas de migrantes, São Paulo, CEM; BARTHES, Roland - *A Escritura do Visível*. In: *O Óbvio e o Oculto*, p. 9.

(212) Ver *No Dia em que Eu Vim Me Embora*, Caetano Veloso e Gilberto Gil (Caetano Veloso), Philips, 1968.

construção civil, vêm invadir o mercado cultural. São Paulo passa de locomotiva a um vagão baiano. A Bahia passa de lugar da tradição colonial para centro da cultura de vanguarda. Agora era a Bahia que não podia parar de mandar cérebros, nem produtos culturais para "a selva paulista". A modernidade era trazida pelos baianos e a tradição defendida por furiosos paulistas, que faziam passeatas contra as guitarras e vaiavam os cantores tropicalistas. A baianidade, assumida com feroz deboche, chega a irritar parcela dos intelectuais do Sul, que escrevem furiosos artigos contra os capeludos da Bahia. São cartas que explodem nos jornais e revistas, indignadas com "os maconheiros e bichas baianos", que no programa Divino e Maravilhoso, na TV Tupi, insistiam em desrespeitar a "família brasileira", tendo sido logo retirado do ar.²¹³

A revista O Cruzeiro, defensora incontestada da ditadura, inicia verdadeira campanha contra os tropicalistas, taxando-os de traidores da pátria. Sua maior preocupação é fazer com que os baianos voltassem ao seu "verdadeiro lugar", de mão de obra barata e falta de informações culturais. Numa reportagem, ela insiste em afirmar que os novos baianos não existiam, os "verdadeiros novos baianos são sujos, imundos, não tomam banho e dormem embaixo das pontes". Caetano, já exilado em Londres, responde dizendo: "Eu quero é brincar de prosa, poesia e proesa. Cadê os novos baianos? O Cruzeiro do Sul disse mal escrito que existem os verdadeiros novos baianos e estes a quem busco, os novos baianos, são sujos, imundos, não tomam banho e moram debaixo da ponte e, por isso, não são os verdadeiros novos baianos. O Cruzeiro não é a verdadeira manchete. Fatos e fotos não é o verdadeiro intervalo. Veja não é a verdadeira realidade." Caetano, em seu texto, procura, exatamente, mostrar que, para eles, os novos baianos não eram uma realidade, eles não existiam como uma verdade, como não existia o baiano do estereótipo. O novo baiano era uma máscara para desmascarar esse estereótipo, esse tipo, essa identidade tão inexistentes, quanto o seu farsesco novo baiano.²¹⁴

Mas, os tropicalistas não assumem uma postura regionalista de hostilidade em relação ao paulista, eles afirmam a importância de São Paulo, por sua falta de raízes culturais, por ser como o mundo todo, uma sümula de tendências culturais, por oferecer um verdadeiro banquete de signos, do qual os novos baianos queriam participar. Estes migrantes não queriam ser, como na chegada, calados e magros, esperando as sobras do jantar da grande cidade; não queriam mais ficar na borda do prato, serem símbolos de uma eterna miséria, para ser lamentada e, paternalisticamente, chorada. O que o novo baiano queria era o seu direito de sentar à mesa, de repartir os benefícios do crescimento econômico acelerado, pelo qual passava o país, desde o final da década de cinquenta. Em Miserere Nobis, os baianos chegam para desarrumar a mesa do jantar da burguesia sulista, os baianos viram a mesa, derramam o vinho, numa referência ao sangue de Cristo, numa sublevação que não se baseia na morte, mas, na afirmação do direito à vida dos milhares de baianos do Brasil. Os doces bárbaros invadem a cidade amada, tomando de assalto a cidadela da cultura do país, para descentrá-la, para abri-la a novos habitantes, decompondo

(213) Ver VELOSO, Caetano - Alegria, Alegria, p. 25; ROLNIK, Suely - Op. Cit., pp. 234 e seqs.

(214) Ver Carta de Caetano Veloso, Rio, Pasquim, 25/nov a 1/dez/1970; N/a - Os Verdadeiros Novos Baianos, Rio, O Cruzeiro, 14/mar/1970; VELOSO, Caetano - London, London. In: Alegria, Alegria, p. 69.

por dentro uma dominação cultural e um regionalismo, que sustentavam as relações autoritárias e injustas de poder a nível nacional, entre seus diferentes espaços e grupos sociais. A grande revolução tropicalistas não se fazia com armas, não reivindicava apenas a tomada dos meios de produção pelos trabalhadores, mas afirmava o direito de todos os brasileiros e seres humanos, independente das fronteiras a que estivessem presos, o direito a se apropriar dos instrumentos de produção cultural mais modernos; o direito de todos, independente de região ou nação, de ter acesso à informação, a ser, não apenas, consumidores, mas produtores de linguagem. Descentralizando os novos recursos e o poder de decisão quanto ao modo de utilização. Inventar um modo de ver-sentir-escutar que o mundo ainda não tinha, podendo lidar e enfrentar o poder ali onde ele se simula e se efetiva, no espaço da linguagem e na linguagem do espaço.²¹⁵

(215) Ver Vaca Profana, Caetano Veloso; Miserere Nobis, Gilberto Gil e Capinam (*Tropicália ou Panis et Circenses*), Polygram, 1968; SANTAELLA, Leticia - Op. Cit.

CONCLUSÃO

A primeira conclusão deste trabalho é a de que o Nordeste é uma invenção recente na história brasileira, não podendo ser tomado como objeto de estudo fora desta historicidade, sob pena de se cometer anacronismos e reduzi-lo a um simples recorte geográfico naturalizado. A ideia de Nordeste se gestou no cruzamento de uma série de práticas regionalizantes, motivadas pelas condições particulares com que se defrontam as províncias do Norte, no momento em que o dispositivo da nacionalidade, que passa a funcionar entre nós, após a Independência, coloca como tarefa, para os grupos dirigentes do país, a necessidade de se construir a nação. Grupos que, inicialmente dispersos, provincianos, aferrados aos seus interesses particulares e locais, se vêem progressivamente obrigados a se aproximar e se unir, em defesa do seu espaço, em franco declínio econômico e político e, paulatinamente, alijado das benesses do Estado. Práticas dispersas, como aquelas vinculadas ao combate à seca, após esta ter se tornado o problema do Norte, ao combate ao cangaço, às manifestações messiânicas, aos blocos políticos formados no Parlamento para enfrentar os representantes de outras áreas, a reunião das novas gerações de grandes proprietários de terra, em torno da vida cultural e intelectual de Recife, vão sedimentando a ideia de uma regionalidade, da existência não só de interesses comuns, a nível da economia e da política, mas, como laços históricos e culturais comuns, o que proporciona o surgimento de vários encontros, congressos, simpósios, em nome da solidificação da solidariedade regional e da cultura regional.

Estas práticas regionalizantes começam a se cruzar, assim, com uma série de discursos, sejam políticos ou culturais, que sedimentam a ideia de uma região Nordeste, que deixa de ser simplesmente a área seca do Norte, para se tornar uma identidade racial, econômica, social e cultural à parte. Os intelectuais, ligados às forças dirigentes desta área são chamados a produzir um saber, um conhecimento, que desse à região fala e imagem. Inventar o Nordeste passa a ser a tarefa destes discursos, que falam da ameaça de declínio da área a nível nacional, tanto quanto os discursos ligados aos setores econômicos e políticos. E é, com muita arte que estes intelectuais, ligados à sociedade pré-industrial em declínio, elaboram textos e imagens para este espaço, ancorando-o, no entanto, na contra-mão da história; construindo-o como um espaço reacionário às mudanças que estavam ocorrendo a nível da sensibilidade social e, mais ainda, na sociabilidade, com a emergência de um espaço burguês no Brasil. A própria invenção do Nordeste nasce de uma mudança na relação entre olhar e espaço, da desnaturalização deste, passando a ser pensado não mais como um simples recorte natural ou étnico, mas, como um recorte sócio-cultural.

O Nordeste é, portanto, filho da modernidade, mas é filho reacionário, maquinaria imagético-discursiva gestada para conter o processo de desterritorialização por que passavam os grupos sociais desta área, provocada pela subordinação a outra área do país que se modernizava rapidamente: o Sul, além das próprias mudanças internas, provocadas pelo crescimento das cidades, pela emergência de padrões urbanos de sensibilidade e sociabilidade, pela separação progressiva

das novas gerações dos padrões de vida rurais, pela subordinação destes grupos rurais ao capital industrial e aos padrões mercantis que este impõe. Portanto, este trabalho, longe de afirmar a existência de uma identidade regional, de uma região, desde sempre, mostra as suas condições de possibilidade. Ele procura mostrar como o Nordeste se tornou a elaboração regional mais sofisticada do país, a única "região" realmente existente entre nós. Esta região que se gesta em relação com a questão da nação, da identidade nacional; questões que se cruzarão, permanentemente, mas sempre de maneira nova. Podemos afirmar que são questionáveis as abordagens que, tanto consideram a região como um recorte sempre existente e sempre possível, desde a Colônia, como aqueles que hoje descobrem o regionalismo, como invenção recente. O regionalismo nasce estreitamente ligado ao nacionalismo, porque sempre caminharam juntos, como condição de possibilidade um do outro. A questão da nação no Brasil, desde que emerge no século XIX, está atravessada de regionalismos, que antecedem e criam as regiões, ao contrário do que comumente se pensa.

O Nordeste, assim como o Brasil, não são recortes naturais, políticos ou econômicos apenas, mas, principalmente, são construções imagético-discursivas, são constelações de sentido. Este trabalho procurou mostrar os vários sentidos em que foram lidos e vistos o Brasil e o Nordeste; como eles se cruzaram, como estes sentidos na sua errância iam desenhando estes espaços, configurando-os, de diferentes maneiras. Eles têm um repertório limitado, no entanto, pelas regras de significação existentes em cada momento, pelos limites do dizer e do ver, pelas dizibilidade e visibilidade. Estes espaços surgem como diferenças sem fundo, porque se dispersam em múltiplos sentidos. Base territorial da organização do Estado, da política oficial, do domínio social, eles surgem nas teias dos discursos, nas rendas que estes tecem, como cruzamento de diferentes imagens e enunciados, como produto das artes do dizer e do mostrar. Pensar a região como uma entidade é perpetuar uma identidade forjada por uma dada dominação. Devemos pensá-la sim, como uma construção histórica em que se cruzaram diversas temporalidades e espacialidades, cujos elementos culturais os mais variados, desde eruditos a populares foram domados através das categorias da identidade, como: memória, caráter, alma, espírito, essência. O Nordeste, na verdade, está em toda parte desta região, do país, e em lugar nenhum, porque ele é uma cristalização de estereótipos que são subjetivados como característicos do ser nordestino e do Nordeste. Estereótipos que são operativos, positivos, que instituem uma verdade, que se impõe de tal forma, que oblitera a multiplicidade das imagens e das falas regionais, em nome de um feixe limitado de imagens e falas clichês, que são repetidas "ad nauseum", seja pelos meios de comunicação, pelas artes, como pelos próprios habitantes de outras áreas do país e da própria região.

O olho torto da mídia, como quer Raquel de Queiroz e para o qual contribui, o preconceito em relação ao Nordeste e ao nordestino nasceram de uma dada visibilidade e dizibilidade da região, que não foi gestada apenas fora dela, mas, por seus próprios discursos e reproduzida por seu próprio povo. Este Nordeste nada mais é que a regularidade de certos temas, imagens, falas, que se repetem em diferentes discursos. Não existe um modo de ser nordestino ou um estilo brasileiro, a não ser que se tome a identidade pelo negativo,

ou seja, o que identificaria o Brasil ou o Nordeste seria a coexistência de diferentes modos de ser, de diferentes estilos de viver a enorme fissura entre as classes, as diferenças culturais acentuadas, até dentro das mesmas classes; seriam sociedades que se identificariam pela variedade das formas de fazer as coisas. Mas, acontece que esta variedade não é característica do Brasil ou do Nordeste, mas é da humanidade. Formulações de identidade nacional ou regional, como a empreendida por Roberto da Matta, são um contrassenso, posto que vacila entre a aceitação de uma multiplicidade como característica nossa e a atualização por nós de uma pseudo-natureza humana de caráter universal. Seríamos, para o antropólogo, uma singularidade da natureza humana. Achamos que a procura de universais no comportamento humano, seja de base fisiológica ou psicológica, é reduzir a historicidade do homem em todas as suas dimensões, inclusive corporais, à natureza. O perigo do discurso identitário é, exatamente, o de rebaixar o histórico ao natural, reificando determinados elementos e aspectos da vida social, desconhecendo que cada gesto humano, cada forma de usar seus sentidos, cada fibra de sua musculatura, cada calo em suas mãos conta uma história, assim como cada sentimento, cada paixão, cada medo, cada sono recolhe elementos desta historicidade.

Estes discursos identitários, quase sempre, confundem as elaborações discursivas, que nos criam como identidades, que nos justificam com "o que realmente somos", vivendo a procura constante de reconciliar um ser empírico com um ser transcendental. Isto não significa dizer que a nação e a região não tenham existência "real". Elas possuem uma positividade, elas se materializam em cada atitude, em cada comportamento, em cada discurso, que fazemos em nome delas. Elas existem enquanto linguagem e enquanto produto do uso que desta se faz pelo poder. A nação e a região são vistas e ditas de formas diferentes, dependendo do lugar que se ocupa na sociedade, na teia de poder que a atravessa e na rede de saberes que a esta se vincula. Mostramos, neste trabalho, como diferentes sujeitos, submetidos a condições históricas dadas, ocupando lugares específicos nas relações de poder, produziram diferentes textos e imagens para a região Nordeste e o que parece o Mesmo, surge assim como o Múltiplo. O Nordeste, inventado no discurso sociológico de Gilberto Freyre, é retomado pelo romance de José Lins do Rêgo que, ao mesmo tempo, o repete e o diferencia, por pequenos deslocamentos que provoca, pela própria diferença do regime de discursos de que participam: um faz um discurso "científico"; o outro, um discurso ficcional. Freyre também inspira os quadros de Cícero Dias, que, ao mesmo tempo, podem ser vistos como a materialização das imagens freyreanas e não são, porque as imagens de Cícero possuem uma marca particular, só dele, a marca de seu estilo.

Da mesma forma, quando os intelectuais nordestinos de esquerda procuram inverter a imagem oficial da região, procuram abordá-la, a partir "do ponto de vista dos dominados, do povo", eles provocam um deslocamento nas imagens e enunciados tradicionais ligados à região, mas, ao mesmo tempo, a eles permanecem presos, os reproduzem, porque nunca põem em questão a existência da própria região, como farão mais tarde os tropicalistas, questionando apenas o seu modo de existência. Esta prisão das esquerdas às fronteiras demonstra a própria crise do enunciado internacionalista, no interior de um dispositivo nacionalista. Oswald, nos anos quarenta, já

chamara atenção para o que significava o stalinismo e sua teoria da "revolução nacional", que transformou as linhas imaginárias das fronteiras, em linhas de tiro, para quem delas tentasse fugir; transformou o traçado imaterial da clausura nacional em clausura de fato, cercada por muros, por fronteiras de arame farpado e eletrificação. As fronteiras de pontilhados tênues se transformaram em cortina de ferro. Desde a década de sessenta, que se falar em nome da nação parece, cada vez mais, anacrônico. Assistimos, desde então, a crise do dispositivo das nacionalidades, que gera, como consequência, movimentos crescentes de internacionalização em todos os setores e, ao mesmo tempo, reações nacionalistas extremadas e fragmentadoras das próprias "nações históricas". Os regionalismos explodem, como reação conservadora a este processo de globalização. Os nacionalismos e regionalismos são anacrônicos e reacionários, embora, em determinado momento histórico, eles tenham possibilitado conquistas sociais e políticas importantes, bem como incentivado a criatividade artística e cultural. Mas estes parecem esgotados na sua potencialidade criativa, visto que se fossilizaram, no mesmo momento em que um dado feixe de imagens e de enunciados, de sons e de sentidos foram escolhidos como representativos da nação ou da região; no mesmo momento em que esta sedimentação de saberes se apoia numa rede de poderes que se quer perpetuar como defensora da nação ou representante da região.

Parece, hoje, ser preciso ultrapassar as nações ou as regiões para permitir a emergência do novo, porque a nação, tanto quanto a região se tornaram maquinarias de captura do novo, do diferente, e, por isso, vivem permanentemente em crise. No Brasil estamos sempre carentes de nação e, no Nordeste, somos sempre de uma região carente. Quanto mais os golpes de Estado, as ditaduras, as conciliações dos vencedores nos prometem salvar a nação e a região, mais a carência de nação e a carência da região parecem se agravar. Discursos como os da dependência, do subdesenvolvimento como parte do desenvolvimento, da exploração colonial como causas explicativas de nossa situação enquanto país, parecem estar cada vez mais desgastados, posto que partem de uma premissa de fundo, que é a de nossa vitimização enquanto país; a culpa por nosso atraso é dos outros, não nosso, enquanto vencedores e vencidos. O mesmo se pode dizer dos discursos que giram em torno da denúncia do colonialismo interno, das desigualdades regionais, da exploração do Nordeste pelo Sul e vice-versa. São discursos presos a essa lógica da vitimização, da culpa sendo posta sempre no "outro", criando um "eu" descomprometido com sua própria condição. O discurso das desigualdades regionais, por exemplo, traz em sua base a falsa premissa de que um dia existiu ou poderá existir regiões iguais, além de partir da naturalização e homogeneização das regiões que põe em comparação. Na verdade existem repercussões tanto a nível nacional, como regional, dos mecanismos diferenciados de reprodução do capital a nível internacional e dos interesses imperialistas, só que tais relações não são hoje externas a nós; elas nos atravessam; são constitutivas de nós; nós as reproduzimos. Não existem, portanto, o externo e o interno.

Se afirmamos, neste trabalho, que o conhecimento do Nordeste é o Nordeste, isso não significa que o conhecimento e a cultura devam ter fronteiras, devam se aferrar a uma dada tradição, inventada como representativa de qualquer espaço. A questão que se coloca é como produzir cultura, lançando mão das mais diferenciadas

informações, matérias e formas de expressão, seja de que procedência for e, ao mesmo tempo, não se submeter às centrais de distribuição de sentido, nacionais ou internacionais, como ser global e singular. É preciso, para isto, se localizar, criticamente, dentro destes fluxos culturais e não tentar barrá-los. É preciso produzir uma permanente crítica das condições de produção do conhecimento e da cultura no país e em suas diversas áreas. É preciso ter um olhar crítico em relação a este olho grande que nos espia; ter uma voz dissonante em relação a estas grandes vozes que tentam nos dizer. Não se trata, pois, de buscar uma cultura nacional ou regional, uma identidade cultural ou nacional, mas se trata de buscar diferenças culturais, buscar sermos sempre diferentes, dos outros e em nós mesmos. O discurso historiográfico pode contribuir sobremaneira para a ruína das tradições e identidades que nos aprisionam e nos reproduzem como esta nação sempre à procura de si mesma ou esta região sempre carente de que os outros a ajudem. Para isso é necessário, como procuramos fazer neste trabalho, que cada obra historiográfica seja, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a escritura da história, sobre sua linguagem, sua narrativa, que também estão comprometidas com a reprodução ou não de uma dada imagem ou texto do "real". A história deve deixar de ser apenas um discurso sobre o passado ou sobre o futuro, para se debruçar sobre o presente, descobrindo este presente como multiplicidade espaço-temporal, pensando os vários passados que se encontram em nós, e os vários futuros que se pode construir. Devemos nos debruçar, criticamente, sobre as formas como foram narrados os eventos históricos, não como uma representação verdadeira ou falsa do passado, mas como participe da invenção deste para nós. Narrativas que construíram um dado universo e uma memória, que continuam funcionando em nós e dirigindo nossos passos.

Devemos sempre libertar as imagens e enunciados do passado, os temas que o constituíram, os conceitos que o interpretaram, de seu sentido óbvio, problematizando-os. Este trabalho procurou mostrar como o Nordeste, que hoje nos parece ter uma existência óbvia, nasceu num momento de perigo para uma dominação; como seu rosto foi sendo montado por atitudes e discursos, que longe de terem sido sempre conscientes, o foram também, em certa medida, aleatórios, posto que a história não tem propósitos e os muitos propósitos de seus agentes nem sempre se efetivam da forma esperada. Em nenhum momento de sua produção literária, Graciliano Ramos pretendeu realimentar uma imagem e um texto da região Nordeste, que reproduzem, exatamente, a dominação que abominava e queria extinguir. Por outro lado, a crítica que ele empreende aos mecanismos da memória e à linguagem, possibilita que se possa questionar radicalmente a criação do Nordeste, como texto e como imagem. Ele inicia, na literatura brasileira, a suspeita de que não há relação direta entre as palavras e as coisas, de que a palavra mata tudo que é fixo e tudo que é fixo mata, fazendo da arte uma inimiga do embrutecimento, do costume e da repetição.

O que afirmamos é, que o Nordeste quase sempre não é o Nordeste tal como ele é, mas é o Nordeste tal como foi nordestinizado. Ele é uma maquinaria de produção, mas, principalmente, de repetição de textos e imagens. Não se pode ligar esta reprodução de imagens e textos apenas à classe dominante. Não existe nela uma simples lógica de classes, estas imagens e textos alcançaram tal nível de consenso e foram agenciadas dos mais diferentes grupos, que

se tornaram "verdades regionais". É preciso, por exemplo, reconhecer que o subdesenvolvimento econômico e a estrutura de classes da região não são suficientes para explicar a dificuldade em transformar este espaço em espaço moderno. Esta verdadeira aversão ao moderno não se localiza apenas em setores dominantes, mas em setores de várias classes sociais. As idéias, as imagens, os enunciados associados ao Nordeste, que o inventaram, são um componente decisivo dessa "falta de capacidade modernizadora". Existe uma verdadeira falta de legitimidade social do valor da inovação, das novidades, uma falta de aspiração à mudança, um acentuado apego ao tradicional, ao antigo, fazendo com que a modernização atue no Nordeste, no sentido de mudar o menos possível, as relações sociais, de poder e de cultura. A modernização nordestina seria uma "modernização sem mudanças", bloqueando a necessidade e a legitimidade da independência do indivíduo, levando a aceitação da hierarquia e da proteção pessoal, como meios de se proteger do caráter corrosivo das mudanças, dificultando a emergência de qualquer cidadania. Esta falta de legitimidade social do novo, faz do Nordeste esta poderosa maquinaria de dissolução da novidade. Torna-a uma região que serve, não apenas aos vencedores, mas a parcelas de outras classes sociais, como escudo contra a radicalidade da modernidade; como maquinaria que cega o gume da novidade, que moderniza sem alterar radicalmente as relações que sustentavam o antigo.

A região Nordeste se construiu como um dos principais momentos de recusa da modernidade no país, no qual o avanço da sociedade de consumo, de moda, da sociedade de massas, é obstaculado pela convivência com interesses corporativistas, com o imobilismo dos interesses particularistas e das vantagens adquiridas, aprofundando o próprio atraso, à medida que as positivities da modernidade e do capitalismo parecem ser insistentemente bloqueadas. Bloqueando o ímpeto de mudança nas relações sociais, surgem as lutas para a conquista ou defesa de vantagens muito particularizadas; surge a pulverização da própria consciência ou ideologia das classes dominantes e a preponderância do egoísmo categorial sobre a busca de um processo social conjunto. O regionalismo dissolve as identidades de grupos e classes, avançando no sentido da manutenção dos interesses segmentários. O sistema de circulação de sentido, em nossa sociedade, funciona como obstáculo sistemático ao devir de novas significações sociais. Sacralizando a região, a nação, o povo, a ordem, a família ou a revolução, os discursos políticos cristalizam-se em doutrinas e dogmas, que esterilizam a possibilidade de invenção de novas configurações políticas. O povo, o cidadão são quase sempre para as elites brasileiras algo ainda inexistente e que devem ser criados por uma intervenção sábia. Do alto de sua sabedoria, ela imporia a "essa massa amorfa" uma forma saída de suas idéias. O povo real, na sua multiplicidade e diferença, é desconhecido, quando não desprezado, substituindo-o por uma criação abstrata, por uma construção imaginária que se quer autoritariamente decalcar na realidade. Esta pode ser outra conclusão deste trabalho, ou seja, a de que tanto os vencedores de direita, quanto os de esquerda tiveram, até agora, uma visão abstrata e autoritária do povo, exatamente por operar com categorias identitárias, que o transforma em meia dúzia de acertivas, em imagem de povo amorfo ou massa de manobra, ou seja, em algo a ser dirigido, visto e dito sempre por intermédio dos outros.

Este trabalho procurou apenas fornecer uma visão, de longo alcance, das problemáticas que se colocam no presente, como os separatismos regionais e os preconceitos regionalistas. Ele tentou apenas definir os pontos frágeis e os pontos fortes da rede de poderes que sustentam tais práticas e discursos; tentou ser uma interpretação que abra novas possibilidades de interpretação, de significação. Ele não busca, a partir dos sinais deixados pelo passado, construir uma verdade definitiva, pois não seria tirânico o detentor da verdade? O autoritarismo e o totalitarismo se alimentam da história das certezas e solapam qualquer perspectiva democrática que nasce do respeito às diferenças e não a uma hierarquia de identidades instituídas. Se esse trabalho puder estimular um novo tipo de relação entre Nordeste e Sul, se contribuir na verdade para se pensar na destruição destas fronteiras, destas identidades cristalizadas, terá contribuído um pouco para o desaprendizado dos mecanismos hegemônicos de dominação. Se este trabalho conseguir nos tornar mais estranhos a nós mesmos, se ele conseguir tornar nossa atualidade um pouco mais distante dessa região, ao mesmo tempo, próxima de nós, região que fora de nós nos delimita; se conseguir surgir como um discurso que começa a suspeitar da familiaridade dos discursos regionais, que começa a nos ajudar a dissipar estas continuidades, que levanta suspeitas sobre as identidades espaço-temporais e nos desliga de qualquer fio de teleologia; se ele conseguir nos distanciar destas figuras históricas da nação e da região, já terá cumprido o seu papel.

Não se trata, neste trabalho, de superar a modernidade em nome de uma pós-modernidade, mas de levar às últimas consequências a própria modernidade, concedendo à história o lugar central que ocupa em nossa epistemé. A historicidade de todo o sublunar, a história como o modo de ser de tudo que nos é dado a experiência, como o incontornável de nosso pensamento. Trata-se de revolver as camadas deste sublunar que ainda permanecem "naturalizadas"; trata-se de deglutir todos os objetos que parecem ainda fugirem da corrosão do tempo; trata-se de derrubar os mitos que ainda sustentam uma dada construção das espacialidades a nível nacional; uma hierarquia espacial, que funciona para reprodução de uma hierarquia de saberes e de poderes; um espaço dominado por forças que pouco aceita e deseja o perigo do moderno; que prestigia mais o passado do que o presente; que reconhece muito pouco, pois, o direito à novidade, à diferença, em que os códigos de singularização e individualização burgueses convivem com rígidas normas coletivas tradicionais, que buscam barrar o processo de despersonalização das relações sociais.

O que se chama hoje de "cultura nordestina" é um complexo cultural, historicamente datável. É fruto de uma criação político-cultural, que tende a diluir as próprias diversidades e heterogeneidades existentes neste espaço, em nome da defesa "de seus interesses e de sua cultura" regionais, contra o processo de diluição no nacional ou no internacional. Áreas diversas culturalmente como o Recôncavo Baiano, o litoral pernambucano e paraibano, o sertão cearense ou a parte amazônica do Maranhão passam a ser pensadas como uma unidade, desde geográfica, étnica, até cultural. Uma unidade politicamente defensiva em relação ao desprestígio a nível nacional e reivindicativa de parcelas permanentes de investimentos. Quanto menos regional era a região, do ponto de vista econômico, social e cultural, mas se reafirmava e se reafirma a sua pseudo-

unidade e a sua pseudo-identidade, a ponto de ingenuamente falar-se numa separação do restante do país, que a devolveria à liberdade e traria o desenvolvimento e a riqueza, proposições risíveis, se não trágicas, diante do quadro de internacionalização e nacionalização de nossos mercados e de nossas culturas. A nossa tese é de que precisamos, sim, renunciar a todas as continuidades irreflexivas, sobretudo a termos como tradição, identidade, cultura regional e nacional, desenvolvimento, subdesenvolvimento, evolução, para sermos capazes de pensar o diferente e, ao pensá-lo, fazer diferente. Diferença que, longe de ser origem esquecida e recoberta, é a dispersão que somos e que fazemos.

Não é pretensão deste trabalho se posicionar dentro da gritaria regionalista que se apodera do país nos últimos anos. Ele não é um manifesto em defesa da nordestinidade. Não assumimos nele o discurso do outro, do menosprezado, do discriminado. Não queremos ficar do "lado correto". O que pretendemos foi deixar surgir alguns dos mecanismos de saber e poder que produziram estas fraturas regionais e deram a elas suas identidades. Não queremos defender uma região contra a outra, ou os nordestinos dos preconceitos dos sulistas, mas sim, queremos é questionar a existência destas regiões, deste Nordeste, deste nordestino ou essa nordestinidade, que aparecem na mídia, nas discussões regionalistas e nas teses acadêmicas. Não queremos ocupar nele o lugar esperado, seja enquanto "nordestino" ou enquanto historiador "nordestino". Queremos nos deslocar desses mecanismos aprisionadores e denunciar tanto um lado como o outro, como parte das artimanhas de nossa dominação e poder ter outras artimanhas, outras artes, outras manhas, outras manhãs.

Não quer este trabalho defender o Nordeste, mas atacá-lo; ele não quer sua salvação, mas, sua dissolução enquanto esta maquinaria imagético-discursivo de reprodução das relações econômico-sociais e de poder que fazem com que sejamos habitantes de uma das áreas mais pobres e de pessoas mais ricas do país. Este trabalho quis questionar esta representação regional e a prisão dos discursos a este dispositivo de forças que a sustentou e a sustenta. Por mais que os discursos se considerem críticos, falando de outro lugar, "revolucionários", estes discursos estarão domados em seu poder de corte se continuarem submetidos à lógica que preside as idéias de região/nação, que não deixam emergir uma realidade muito mais complexa e polimorfa. Por que perpetuarmos este Nordeste que significa seca, miséria, injustiça social, violência, fanatismo, folclore, atraso cultural e social? É preciso fugir do discurso da súplica ou da denúncia da miséria; é preciso novas vozes e novos olhares que compliquem esta região, que mostrem suas segmentações, as cumplicidades sociais dos vencedores com a situação presente deste espaço. Se o Nordeste foi inventado para ser este espaço de barragem da mudança, da modernidade, é preciso destruí-lo para poder dar lugar a novas espacialidades de poder e de saber.

Assumir a nordestinidade é assumir estas várias representações excludentes, sobre este espaço e este povo, é emitir um discurso preso à lógica da submissão; é ocupar o lugar que esperam para nossa voz e para nosso olhar: voz para pedir, suplicar, denunciar; olhar para, banhado de lágrimas, comover a quem se dirige. Não é assumindo a nordestinidade e usando-a como se fosse um enunciado revolucionário, que denunciaremos a teia de poder que exclui grande parte dos chamados nordestinos, que estereotipifica

como marginais socio-culturais a grande parte daqueles que nela habita. Mas é nos afirmando como não nordestinos, no sentido consagrado, e mostrando que existem diferentes formas de ser nordestino e que algumas não sofrem qualquer processo de discriminação. É preciso questionar as lentes com que os nordestinos são vistos e se vêem e com que enunciados os nordestinos são falados e se falam. Esperamos ter mostrado que o combate aos preconceitos, em relação ao Nordeste e ao nordestino, não se fará por um discurso regionalista ou separatista, que tente inverter o sinal do que se diz, atribuindo uma falsidade ao que se fala e vê e procurando colocar outra verdade em seu lugar. Não é voltando os mesmos preconceitos contra os sulistas ou contra este Sul, que são também abstrações. Temos que começar por destruir o Nordeste e o nordestino, assim como o Sul e o sulista, como estas abstrações preconceituosas e estereotipadas, buscando conhecer as diversidades constitutivas de cada área e de cada parcela da população nacional e, o mais importante, nos preparando para suportar a diferença, para respeitá-la.

Devemos criticar, por exemplo, a postura da mídia, não por que não vê nossa verdadeira face, ou mostra nossa verdadeira fala, mas por ter uma postura negadora da história, da mudança, por estar presa a uma visibilidade e dizibilidade do Nordeste, que faz com que venham à região, sempre em busca do folclórico, da miséria, da violência, da seca, até de cangaceiros, beatos e coronéis ainda no final do século XX. Não que a mídia não deva mostrar tais aspectos, mas também se perguntar porque ela não consegue enxergar ou escutar outras coisas na região. Não é ainda resquícios de uma visibilidade e de uma dizibilidade que segmentavam o país em dois polos antagônicos, representando o Nordeste todas as negatividades do país e o Sul, as suas positivities? Este olhar e esta fala da mídia reproduzem, em grande parte, as hierarquias espaciais, as hierarquias identitárias, que realimentam as desigualdades sociais, econômicas e culturais no país. Operando com estereótipos, ele demonstra toda a sua pretensão de deter um saber prévio sobre o outro; um saber atento apenas as diferenças externas, mais superficiais; as diferenças típicas, diferenças que, ao invés de questionar as identidades cristalizadas, as repõem. As reportagens sobre o Nordeste não se fazem em função de descobrir algo novo a seu respeito, mas de reafirmar a sua imagem já estabelecida, que significa, ao mesmo tempo, reforçar a imagem construída para São Paulo, para o Sul etc.

É preciso, pois, continuarmos amando a história, não pelas certezas que nos revela, mas pelas dúvidas que levanta, pelos problemas que coloca e recoloca; não porque os resolve e descobre inscrita em si mesma, uma panacéia teleológica que viria a suprimir todos os nossos sofrimentos. A história não é um ritual de apaziguamento, mas o é de devoração, de despedaçamento. Ela não é bálsamo, é fogueira, que reduz a cinzas nossas verdades estabelecidas, que solta fagulhas de dúvidas, que não torna as coisas claras, que não dissipa a fumaça do passado, mas busca entender como esta fumaça se produziu. O problema, antes de ser coberto pelas cinzas de uma resolução teórica, deve ser soprado para que apareça em todo o seu ardor de brasa. Ele deve voltar a queimar, a incomodar. É preciso que a invenção do Nordeste deixe de ser uma questão adormecida, para voltar a ser reposta, em nome do amor à vida que ainda é possível, em nome do amor aos homens, que ainda nos deixa em dúvida, certos de que não há nada mais inumano que a certeza, paren-

te da morte. Se a vida é amiga da arte, é possível com arte inventarmos outros Nordeste, que signifiquem a supressão das clausuras desta grande prisão que são as fronteiras.

FONTES E
BIBLIOGRAFIA

I. LIVROS DE APOIO

- AMARAL, Aracy de Abreu - *Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*, São Paulo, Nobel, 1983.
- _____ - *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970)*, São Paulo, Nobel, 1984.
- _____ - *Projeto Construtivo na Arte Brasileira (1950-1962)*, São Paulo, Financoteka do Estado, 1977.
- _____ - *Tarsila, sua obra, seu tempo (2 vol.)*, São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1985.
- ANDRADE, Almir - *Aspectos da Cultura Brasileira*, Rio de Janeiro, Schmidt Editor, 1939.
- ANDRADE, Mário de - *Aspectos da Literatura Brasileira*, 5 ed., São Paulo, Martins, 1974.
- _____ - *O Baile das Quatro Artes*, São Paulo, Martins, 1975.
- AUERBACH, Erich - *Mimesis*, São Paulo, Perspectiva, 1971.
- AUGUSTO, Sérgio - *Este Mundo é um Pandeiro*, São Paulo, Cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1989.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de - *Onda Negra, Medo Branco: o negro no imaginário das elites*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail - *Cultura Popular na Idade Média*, São Paulo, Hucitec/Ed. da UNB, 1987.
- BARBOSA, João Alexandre - *A Imitação da Forma*, São Paulo, Duas Cidades, 1975.
- BARTHES, Roland - *Análise Estrutural da Narrativa*, 4 ed., Petrópolis, Vozes, 1971.
- _____ - *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, 10 ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.
- _____ - *Mitologias*, São Paulo, Difel, 1982.
- _____ - *O óbvio e o Obtuso*, Rio de Janeiro, Nova

Fronteira, 1990.

BASTIDE, Roger - *Arte e Sociedade*, 2 ed., São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1979.

_____ - *Brasil, Terra de Contrastes*, 2 ed., São Paulo, Difel, 1964.

_____ - *Imagens do Nordeste Místico*, Rio, Empresa Gráfica O Cruzeiro S/A, 1945.

_____ - *Jorge Amado: Povo e Terra, 40 anos de literatura*, São Paulo, Martins Editora, 1962.

_____ - *Poetas do Brasil*, São Paulo, Ed. Guairá Ltda, s/d.

BASTIDE, Roger e FERNANDES, Florestan - *Branços e Negros em São Paulo*, 2 ed., Cia. Ed. Nacional, s/d.

BASTOS, Eliana - *Entre o Escândalo e o Sucesso: A Semana de 22 e o Armory Show*, Campinas, Ed. da UNICAMP, 1991.

BENJAMIN, Walter - *Il Dramma Barocco Tedesco*, Torino, Einaudi, 1971.

_____ - *Magia e Técnica, Arte e Política* (Obras Escolhidas, Vol. I), São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____ - *A Modernidade e os Modernos*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

_____ - *Rua de Mão Única* (Obras Escolhidas vol. II), 2 ed., São Paulo, Brasiliense, 1989.

BERLINK, Manoel Tosta - *CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE*, Campinas, Papirus, 1982.

BERNARDET, Jean-Claude - *Brasil em Tempo de Cinema*, 2 ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

_____ - *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

BOSI, Alfredo - *Cultura Brasileira: Temas e Situações*, São Paulo, Ática, 1987.

_____ - *História Concisa da Literatura Brasileira*, 3 ed., São Paulo, Cultrix, 1990.

_____ - *Reflexões sobre a Arte*, 3 ed., São Paulo, Ática, 1989.

BRADBURY, Malcom e MACFARLANE, James - *Modernismo: Guia Geral*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

BRECHT, Bertold - *Estudos Sobre Teatro*, Lisboa, Ed. Portugalia, s/d.

- BRETON, André - *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa, Moraes Editores, 1976.
- BRETON, André e ARAGON, Louis - *Surrealismo Frente ao Realismo Socialista*, Barcelona, Tusques Editor, 1973.
- BROOKSHAW, David - *Raça e Cor na Literatura Brasileira*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.
- CAMPOS, Augusto de - *Balanço da Bossa*, São Paulo, Perspectiva, 1978.
- _____ - *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*, São Paulo, Cortez e Moraes, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de - *Morfologia de Macunaima*, São Paulo, Perspectiva, 1979.
- CÂNDIDO, Antônio - *Brigada Ligeira*, Rio de Janeiro, Livraria Martins Editora, 1961.
- _____ - *Literatura e Sociedade*, 7 ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1985.
- CARVALHO, José Murilo de - *A Formação das Almas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CASTELO, José Aderaldo - *José Lins do Rêgo: Modernismo e Regionalismo*, São Paulo, Edart, 1961.
- CASTORIADIS, Cornelius - *A Instituição Imaginária da Sociedade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- CASTRO, Silvio - *Teoria e Política do Modernismo Brasileiro*, Petrópolis, Vozes, 1979.
- CHAMIE, Mário - *A Linguagem Virtual*, São Paulo, Edições Quirón/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- _____ - *A Transgressão do Texto*, São Paulo, Fráxis, 1972.
- COSTA, Jurandir Freire - *Ordem Médica e Norma Familiar*, 3 ed., Rio de Janeiro, Graal, 1989.
- D'ANDREA, Moema Selma - *A Tradição Re(des)coberta*, Campinas, Ed. da UNICAMP, 1992.
- DECCA, Edgar Salvatori de - *O Nascimento das Fábricas*, São Paulo, Brasiliense, 1979.
- _____ - *O Silêncio dos Vencidos*, São Paulo, Brasiliense, 1981.
- DELEUZE, Gilles - *Diferença e Repetição*, Rio de Janeiro, Graal, 1988.

- _____ - *Foucault*, São Paulo, Brasiliense, 1986.
- _____ - *Lógica dos Sentidos*, São Paulo, Perspectiva, 1982.
- _____ - *Proust e os Signos*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987.
- _____ e GUATTARI, Félix - *O Anti-edipo*, Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- _____ - *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DERRIDA, Jacques - *A Escritura e a Diferença*, São Paulo, Perspectiva, 1971.
- DONZELOT, Jacques - *A Policia das Famílias*, 2 ed., Rio de Janeiro, Graal, 1986.
- ECO, Humberto - *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo, Perspectiva, 1970.
- ELIAS, Nibert - *O Processo Civilizador*, Rio de Janeiro, Zahar, 1990.
- FAVARETTO, Celso - *Tropicália: Alegoria, Alegria*, São Paulo, Kairos, 1979.
- FERNANDES, Florestan - *Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo*, 2 ed., Petrópolis, Vozes, 1979.
- FERREIRA, José de Jesus - *Luiz Gonzaga, O Rei do Baião, sua vida, seus amigos, suas canções*, São Paulo, Ática, 1986.
- FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha - *Baião dos Dois*, Recife, FUNDARJ/Editora Massangana, 1986.
- FOUCAULT, Michel - *A Arqueologia do Saber*, 2 ed., Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1986.
- _____ - *As Palavras e as Coisas*, São Paulo, Martins Fontes, 1985.
- _____ - *El Orden del Discurso*, Barcelona, Tusques, 1973.
- _____ - *Eu Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*, 2 ed., Rio de Janeiro, Graal, 1982.
- _____ - *História da Loucura*, São Paulo, Perspectiva, 1978.
- _____ - *História da Sexualidade I (A Vontade de Saber)*, 4 ed., Rio de Janeiro, Graal, 1977.
- _____ - *Isto Não é Um Cachimbo*, São Paulo, Brasiliense,

1989.

- _____ - *La Verdad y las Formas Jurídicas*, Mexico, Gedisa, 1983.
- _____ - *Microfísica do Poder*, 4 ed., Rio de Janeiro, Graal, 1984.
- _____ - *O Nascimento da Clínica*, 3 ed., Rio de Janeiro, Forense-Universitaria, 1987.
- _____ - *Nitzsche, Freud e Marx (Theatrum Philosophicum)*, 4 ed., São Paulo, Principio, 1987.
- _____ - *Vigiar e Punir*, Petrópolis, Vozes, 1984.
- FREIRE, Paulo - *Pedagogia do Oprimido*, São Paulo, Paz e Terra, 1981.
- FURTADO, Celso - *Formação Econômica do Brasil*, 4 ed., Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1961.
- GALVÃO, Walnice Nogueira - *No Calor das Horas: a guerra de Canudos nos jornais; 4ª expedição*, São Paulo, Atica, 1974.
- _____ - *Saco de Gatos*, São Paulo, Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- GARCIA, N. Jahr - *Estado Novo, Ideologia e Propaganda Política*, São Paulo, Loyola, 1982.
- GAY, Peter - *A Cultura de Weimar*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- GEBARA, Ademir et alii - *História Regional: uma discussão*, Campinas, Ed. da UNICAMP, 1987.
- GERBER, Raquel - *Glauber Rocha*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- GINZBURG, Carlo - *Mitos, Emblemas e Sinais*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- GOLDMANN, Lucian - *Sociologia da Literatura*, 2 ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- GOMES, Angela Maria Castro - *A Invenção do Trabalhismo*, São Paulo, Vértice; Rio de Janeiro, IUPERJ, 1988.
- GOMES, Helena Toller - *O Poder Rural na Ficção*, São Paulo, Atica, 1981.
- GULLAR, Ferreira - *Etapas da Arte Contemporânea*, São Paulo, Nobel, 1985.
- HALBWACHS, Maurice - *A Memória Coletiva*, São Paulo, Vértice, 1990.
- HELENA, Lúcia - *Totens e Tabus na Modernidade Brasileira*, Rio de

- Janeiro, Tempo Brasileiro; Niterói, UFF, 1985.
- HOBSBAWN, Eric - *Nações e Nacionalismo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.
- _____ e RANGER, Terence (orgs.) - *A Invenção das Tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de e GONÇALVES, Marcos A. - *Cultura e Participação nos Anos 60*, 8 ed., São Paulo, Brasiliense, 1982, (Tudo é História nº 41).
- HOLANDA, Sérgio Buarque de - *Cobra de Vidro*, 2 ed., São Paulo, Perspectiva/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- INDJOSA, Joaquim - *Os Andrade e Outros Aspectos do Modernismo*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1975.
- JAGUARIBE, Hélio - *O Nacionalismo na Atualidade Brasileira*, Rio de Janeiro, ISEB, 1958.
- JOHNSON, Randal - *Macunaima: do modernismo na literatura ao Cinema Novo*, São Paulo, T. A. Queiroz, 1982.
- KOSSOVITCH, Elia Angotti - *Mário de Andrade, Plural*, 2 ed., Campinas, Ed. da UNICAMP, 1990.
- LAMBERT, Jacques - *Os Dois Brasis*, Rio de Janeiro, Ed. Nacional, 1959.
- LANDERS, Vasda Bonafini - *De Jeca à Macunaima: Monteiro Lobato e o Modernismo*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986.
- LE GOFF, Jacques - *História e Memória*, 2 ed., Campinas, Ed. da UNICAMP, 1992.
- LEAL, Wills - *O Nordeste no Cinema*, João Pessoa, Ed. Universitária/FUNAPE/UFPB, 1982.
- LEBRUN, Gérard - *O Averso da Dialética*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- LEITE, Dante Moreira - *O Caráter Nacional Brasileiro*, 2 ed., São Paulo, Pioneira, 1969.
- LENHARD, Alcir - *Sacralização da Política*, Campinas, Papirus, 1986.
- LEVI-STRAUSS, Claude - *O Pensamento Selvagem*, Campinas, Papirus, 1989.
- _____ - *Tristes Trópicos*, São Paulo, Anhembi, 1957.
- LIMA, Luis Costa - *Mimesis e Modernidade*, Rio de Janeiro, Graal, 1980.

- LIPOVETSKY, Gilles - *O Império do Efêmero*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- LOPEZ, Teófilo Ancone (org.) - *Macunaíma: A Margem e o Texto*, São Paulo, Hucitec/Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974.
- LUKACS, George - *Teoria do Romance*, Lisboa, Presença, s/o.
- MACHADO, Roberto - *Ciência e Saber (A Trajetória da Arqueologia de Foucault)*, Rio de Janeiro, Graal, 1981.
- _____ - *Deleuze e a Filosofia*, Rio de Janeiro, Graal, 1990.
- _____ - *Nietzsche e a Verdade*, 2 ed., Rio de Janeiro, Rocco, 1985.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor - *Festa no Pedago*, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- MAINGUENEAU, Dominique - *Novas Tendências em Análise de Discurso*, Campinas, Pontes/Ed. da UNICAMP, 1989.
- MALARD, Leticia - *Ensaio de Literatura Brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos*, Belo Horizonte, Itatiaia, s/o.
- MARTINS, Luis - *Cândido Portinari*, São Paulo, Gráficos Brummer Ltda., 1972.
- _____ - *Emiliano Di Cavalcanti*, São Paulo, MAM, 1953.
- MATTA, Roberto da - *Carnaval, Malandros e Heróis*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- _____ - *O Que Faz o Brasil, Brasil?*, Rio de Janeiro, Salamandra, 1984.
- MICELI, Sérgio - *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, São Paulo, Difel, 1979.
- MILLIET, Sérgio - *Roteiro do Café e Outros Ensaios*, 3 ed., São Paulo, s/e, 1941.
- _____ - *Tarsila do Amaral*, São Paulo, MAM, 1953.
- MOOG, Viana - *Uma Interpretação da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Casa de Estudante do Brasil, 1943.
- NANDI, Itala - *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.
- NEVES, David E. - *Cinema Novo no Brasil*, Petrópolis, Vozes, 1966.
- NIETZSCHE, Friedrich - *Obras Incompletas (2 vol.)*; Seleção de textos de Gérard Lebrun, 5 ed., São Paulo, Nova Cultural,

1991.

NOVAES, Adauto (org.) - *Tempo e História*, São Paulo, Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NUNES, Cassiano - *A Redescoberta do Brasil pelos modernistas*, Brasília, s/e, 1969.

OLIVEIRA, Francisco de - *Elegia para uma Re(l)igião*, 2 ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

ORLANDI, Eni Pulcinelli - *Terra à Vista!; discurso do confronto: velho e novo mundo*, São Paulo, Cortez; Campinas, Editora da UNICAMP, 1990.

ORTIZ, Renato - *A Consciência Fragmentada*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

_____ - *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, 3 ed., São Paulo, Brasiliense, s/d.

_____ - *A Moderna Tradição Brasileira*, 3 ed., São Paulo, Brasiliense, 1991.

PAZ, Otávio - *Os Signos em Rotação*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

PAES, José Paulo - *Gregos e Baranos*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

PAIVA, Vanilda - *Paulo Freire e o Nacionalismo Desenvolvimentista*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

PEDROSA, Mário - *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981.

PEIXOTO, Nelson Brissac - *A Sedução da Barbárie*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

_____ - *Cenários em Ruínas*, São Paulo, Brasiliense, 1987.

PERLONGUER, Nestor - *O Negócio do Nichê*, 2 ed., São Paulo, Brasiliense, 1987.

PONTES, Nercaldo - *Modernismo e Regionalismo*, João Pessoa, Secretaria da Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

PORTINARI, João Cândido - *Portinari: O Menino de Brodosqui*, Rio de Janeiro, Livrarte Editora Ltda., 1979.

PRADO, Antônio Arnoni - *1922: Itinerário de uma Falsa Vanguarda*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

RAGO, Margareth - *Os Prazeres da Noite*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

- RAMOS, Arthur - *O Folclore Negro no Brasil*, 2 ed., Rio de Janeiro, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- RIBEIRO, Renato Janina (org.) - *Recordar Foucault*, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- ROLNIA, Sueli - *Cartografia Sentimental*, São Paulo, Estação Liberdade, 1987.
- SA, Genival - *O Sanfoneiro do Riacho da Brígida*, Fortaleza, Edições A Fortaleza, 1966.
- SAID, Edward W. - *Orientalismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- SANTAELLA, Leticia - *Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo*, São Paulo, Nobel, 1986.
- SANTIAGO, Silviano - *Uma Literatura nos Trópicos*, São Paulo, Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- SHELLING, Vivian - *A Presença do Povo na Cultura Brasileira*, São Paulo, Campus; Campinas, Ed. da UNICAMP, 1990.
- SCHORSKE, Carl E. - *Vienna fin-de-siècle: política e cultura*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- SCHWARZ, Roberto - *O Homem Pobre na Literatura Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, s/d.
- _____ - *O Pai de Família e Outros Estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- SECCHIN, Antônio Carlos - *João Cabral: A Poesia do Menos*, São Paulo, Duas Cidades; Brasília, INL/Fundação Pro-Memória, 1985.
- SENNETT, Richard - *O Declínio do Homem Público*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- SENNA, Homero - *República das Letras*, Rio de Janeiro, Grafica Olímpica Ed., 1968.
- SEVCENKO, Nicolau - *Orfeu Extático na Metrópole*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- SILVA, Armando Sérgio da - *Oficina: Do Teatro ao Te-Ato*, São Paulo, Perspectiva, 1981.
- SILVEIRA, Rosa Maria Godoy - *O Regionalismo Nordestino*, São Paulo, Moderna, 1984.
- SODRÉ, Nelson Werneck - *Raízes Históricas do Nacionalismo no Brasil*, Rio de Janeiro, ISEB, 1956.

- SOUZA BARROS - *A Década Vinte em Pernambuco*, 2 ed., Recife, Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1985.
- SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel - *Música (O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira)*, São Paulo, Brasiliense, 1982.
- SUBIRATS, Eduardo - *Da Vanguarda ao Pós-moderno*, 3 ed., São Paulo, Nobel, 1987.
- SOSSEKIND, Flora - *O Brasil não é Longe Dequi*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- TODOROV, Teodor - *As Estruturas Narrativas*, São Paulo, Perspectiva, 1969.
- TOLEDO, Caio Navarro de - *ISEB: Fábrica de Ideologias*, São Paulo, Atica, 1977.
- TRONCA, Italo (org.) - *Foucault Vivo*, Campinas, Pontes, 1987.
- VASCONCELLOS, Gilberto - *Música Popular: de olho na fresta*, Rio de Janeiro, Graal, 1977.
- VENTURA, Roberto - *Estilo Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- VEYNE, Paul - *Como se Escreve a História*, Brasília, Ed. da Universidade de Brasília, 1982.
- _____ - *O Inventário das Diferenças*, São Paulo, Brasiliense, 1989.
- VIRILIO, Paul - *O Espaço Crítico*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.
- XAVIER, Ismail - *Sertão Har (Glauber Rocha e a Estética da Fome)*, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- ZILIO, Carlo - *A Querela do Brasil*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.
- ZILIO, Carlo; LAFETA, José Luis e LEITE, Lígia Chiappini Moraes - *Artes Plásticas e Literatura (O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira)*, São Paulo, Brasiliense, 1982.

II. ARTIGOS E TESES DE APOIO

- ALBINO, Celina e WERNECK, Nísia - *Anotações Sobre Espaço e Vida Cotidiana*, São Paulo, Espaço e Debates nº 17, Ano VI, 1984, pp. 33-43.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de - *Falas de Astúcia e de Angústia: A Seca no Imaginário Nordestino (1877-1922)*, Campinas,

UNICAMP, Dissertação de Mestrado em História, 1988.

- *Hennochio e Rivières Criminosos da Palavra, Poetas do Silêncio*, Campinas, Centro de Memória da UNICAMP/Papirus, Resgate n.º 2, 1991.

- *Vidas por um Fio, Vidas Entrelaçadas: rasgando o pano da cultura e descobrindo o renolheado das "trajetórias culturais"*. (mimeo).

- *Violar Memórias e Gestar a História: abordagem de uma problemática fecunda que torna a tarefa do historiador um "parto difícil"*. (mimeo).

ANTUNES, Benedito - *A Antropofagia de Oswald de Andrade*, Campinas, UNICAMP, Dissertação de Mestrado em Teoria Literária, 1983.

BASTIDE, Roger - *A Origem Messiânica do Nacionalismo na América do Sul*, São Paulo, Revista Anhembi n.º 144, vol. XLVIII, novembro de 1962, p. 429.

BASTOS, Elide Rugai - *Gilberto Freyre e a Formação da Sociedade Brasileira*, São Paulo, PUC, Tese de Doutorado em Ciências Sociais, 1986.

BENJAMIN, Walter - *O Surrealismo*. In: *Os Pensadores*, vol. XLVIII, São Paulo, Abril Cultural, 1975.

BERNADET, Jean-Claude - *A Origem e a Utopia*, São Paulo, Folhetim, 22 de agosto de 1982, p. 9.

BERRIEL, Carlos Eduardo O. - *A Uíara Enganosa*, São Paulo, Revista Ensaio n.º 17/18, s/d, pp. 210.

BEZERRA, Adélia - *A Alquimia da Pedra*, São Paulo, Folhetim, 11 de novembro de 1984, p. 9.

BOLLE, Willi - *Fisionomia da Metrópole Moderna*, São Paulo, Folhetim, 9 de dezembro de 1984, p. 3.

BOSI, Ecléa - *Problemas Ligados à Cultura das Classes Pobres*, Rio de Janeiro, Encontros com a Civilização Brasileira n.º 3, s/d, p. 211.

CAMPOS, Haroldo de - *Arte Pobre, Tempo de Pobreza, Poesia Menos*, São Paulo, Novos Estudos CEBRAP, julho de 1982, p. 63.

- *Parafernália para Hélio Oiticica*, São Paulo, Folhetim, 13 de maio de 1984, p. 11.

- *Poesia e Modernidade: da morte da arte a constelação*, São Paulo, Folhetim, 7 de outubro de 1984, p. 4.

CAMPOS, Roberto - *Cultura e Desenvolvimento*. In: *Introdução aos*

Problemas do Brasil, Rio de Janeiro, ISEB, 1956.

CANCELLI, Elizabeth - *Estratégia para o Flagelo*, Campinas, UNICAMP, Dissertação de Mestrado em História, 1984.

CAPOVILLA, Maurice - *Cinema Novo*, São Paulo, Revista Brasiliense nº 4, mar/jun de 1962, p. 162.

CARAMELLA, Eliane - *Viver, Fingir e Representar*, São Paulo, PUC, Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, 1986.

CARVALHO, Luis Antônio de - *As Pistas do Moderno*, São Paulo, Revista Leia, maio de 1987, p. 22.

CHAMIE, Mario - *Gilberto Freyre, o Mago das Recorrências*, São Paulo, Suplemento Literário de O Estado de São Paulo nº 209, Ano III, 10 de junho de 1984, p. 13.

CHNAIDERMAN, Miriam - *Nelson e Graciliano: Memória do Carcere*, São Paulo, Folhetim, 2 de setembro de 1984, p. 11.

COLI, Jorge - *Edição Crítica e Comentada de O Mundo Musical de Mario de Andrade* (2 vols.), São Paulo, Tese de Doutorado em História, 1989.

CONTIER, Arnaldo - *Música e Ideologia no Brasil*, São Paulo, Coleção Ensaios nº 1, Novas Metas, 1978, p. 37.

_____ - *Modernismo e Brasilidade: música, utopia e tradição*. In: *Tempo e História* (Adauto Novaes - org.), São Paulo, Companhia das Letras/Sec. Municipal de Cultura, 1992.

DANTAS, Paulo - *Euclides e as Dimensões Sertanejas*, São Paulo, Revista Brasiliense nº 19, setembro/outubro de 1958, p. 138.

_____ - *Os Sertões como Tema Literário*, São Paulo, Revista Brasiliense nº 5, mai/jun/1956, p. 66.

DELEUZE, Gilles - *Pensamento Nômade*, São Paulo, Folhetim, 8 de fevereiro de 1985, p. 4.

D'ELIA, Antônio - *Da Poesia (quase concreta) e da Ficção (quase tradicional)*, São Paulo, Revista Anhembi, Ano X, nº 119, vol. XI, outubro de 1960, p. 366.

DÓRIA, Carlos Alberto - *1930: Romance e Revolução*, São Paulo, Folhetim, 14 de junho de 1981, p. 4.

FAVARETTO, Celso - *Nos Rastros da Tropicália*, São Paulo, Arte em Revista nº 7, agosto de 1983, pp. 31-37.

_____ - *Sonho, Suor e Desejo*, São Paulo, Abre Alas nº 1, 1979, p. 33.

FOUCAULT, Michel - *Ariane Enforcou-se*, São Paulo, Livros, 13 de

agosto de 1988, p. 4.

GAGNEBIN, Jeanne Marie - *Origem da Alegoria, Alegoria da Origem*, São Paulo, Folhetim, 5 de dezembro de 1984, p. 6.

GALVÃO, Wainice Nogueira - *Euclides, elite modernizadora e enquadramento*. In: Euclides da Cunha, São Paulo, Atica, 1974.

GUATARRI, Félix - *Impasse pos-moderno e transição pos-moderna*, São Paulo, Folhetim, 13 de abril de 1986, p. 2.

GUINLE, Jorge - *Tarsila: Postais do Modernismo*, São Paulo, Folhetim, 16 de janeiro de 1983, pp. 8 e 9.

HANSEN, João Adolfo - *Terceira Margem*, São Paulo, Folhetim, 20 de novembro de 1987, p. 2.

KNISPÉL, Gerson - *A Busca da Expressão Popular nas Artes Plásticas Brasileiras*, São Paulo, Revista Brasileira nº 43, set/out de 1942, p. 105.

LAUS, Lausimar - *O Romance de Raquel de Queiroz*, Belo-Horizonte, Suplemento Literário do Estado de Minas, 11 de outubro de 1975, p. 11.

LEITE, Otávio Dias - *Vidas Secas*, São Paulo, Revista Acadêmica nº 34, abril de 1938, p. 10.

LEWIN, Helena - *A Temática do "Mundo Rural" nos Planos Brasileiros de Desenvolvimento Econômico*, São Paulo, Debate e Crítica nº 4, 1980, pp. 83-105.

LUCAS, Fábio - *Vanguarda Literária e Ideologia*, Rio de Janeiro, Encontros com a Civilização Brasileira nº 3, set/1978.

MACEDO, Silvia Quintanilha - *Crítica e Poética*, São Paulo, Folhetim, 20 de novembro de 1983, p. 2.

MACIEL, Luis Carlos - *O Esvaziamento da Realidade*, São Paulo, Folhetim, 27 de fevereiro de 1977, p. 23.

MEDEIROS, Paulo de Tarso Cabral - *Uns, Outros, Nós*, São Paulo, Leis Livros, setembro de 1983, p. 7.

MELO, Maria das Graças Rios de - *Literatura Oral e Teatro Popular*, Suplemento Literário do Estado de Minas, 29 de novembro de 1975, p. 4.

MELO, Paulo - *A Hora e a Vez de Zé Lins do Rêgo*, João Pessoa, Correio das Artes, Ano V, nº 77, 25 de dezembro de 1964, pp. 1-15.

MILLIET, Sérgio - *Dados Para a História da Poesia Modernista*, São Paulo, Revista Annembi nº 4, vol. II, março de 1951, p. 26.

- NAXARA, Marcia Regina Capelari - *Estrangeiro em sua Própria Terra*, Campinas, UNICAMP, Dissertação de Mestrado em História, 1991.
- NAZARIO, Luiz - *um Discurso da Irracionalidade*, São Paulo, Folhetim, 22 de agosto de 1980, p. 11.
- OLIVEIRA, Fátima Amaral Dias de - *Trilha Sonora*, Campinas, UNICAMP, Dissertação de Mestrado em História, s/d.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi - *Repensando a Tradição*, Rio de Janeiro, SBPC, Ciência Hoje, vol. 7, nº 38, dezembro de 1987, p. 58.
- PERLONGHER, Nestor - *Territórios Marginais*, Rio de Janeiro, CIO/UFRJ, Papéis Avulsos nº 6, 1989.
- PESSANHA, José Américo Neta - *Bachelard: as asas da imaginação*, São Paulo, Folhetim, 10 de junho de 1984, p. 9.
- PIGNATARI, Decio - *Cultura Brasileira Pós-Nacionalista*, São Paulo, Folhetim, 17 de fevereiro de 1985, p. 6.
- PINTO, José Neumann - *Os Marginais da Música Nordestina*, São Paulo, Somtrês nº 23, 1980, p. 66.
- QUADROS, Consuelo Novaes S. de - *Formação do Regionalismo no Brasil*, Salvador, Centro de Estudos Baianos, Revista nº 77, 1977, pp. 5 a 13.
- REBAUD, Jean Paul - *Tradição Literária e Criação Poética em Norte e Vida Severina*, Maceió, Folha de Letras, 1986.
- RISERIO, Antônio - *A Dupla Modernista e as Realidades Brasileiras*, São Paulo, Caderno Letras da Folha de São Paulo, 26 de maio de 1990, p. 7.
- RONCARI, Luiz - *O Lugar do Sertão*, São Paulo, Folhetim, 16 de dezembro de 1964, p. 3.
- SANTIAGO, Haroldo - *Teatro e Nacionalismo*, São Paulo, Revista Brasiliense nº 23, jan/fev/1960, p. 186.
- SANTIAGO, Silviano - *A Bagaceiras: Fabula Moralizante I*, Belo-Horizonte, Suplemento Literário do Estado de Minas, 17 de agosto de 1974, p. 4.
- _____ - *Modernidade e Tradição Popular*, São Paulo, Suplemento Letras da Folha de São Paulo, 16 de novembro de 1989, p.4.
- SANTOS, Luis Antônio de Castro - *O Espírito da Aldeia*, São Paulo, Novos Estudos CEBRAP (27), jul. 1990, p. 45.
- SCHNAIDERMAN, Boris - *Modernismo: Literatura e Ideologia*, Rio de Janeiro, Movimento nº 9, 1 de setembro de 1975, p. 3.

- SEVCENKO, Nicolau - *Provisório is Beautiful*, São Paulo, Folhetim, 12 de maio de 1985, pp. 10 e 11.
- SILVA, Carlos Alberto - *Meu Sol, Teu Diaço, Vosso Senhor, Nosso noroeste*, Salvador, Debate, Ano II, outubro de 1984.
- SUZUKI JR, Matinas - *Luz do Sol*, São Paulo, Folha de São Paulo, 26 de maio de 1989, p. 20.
- TASSINARI, Alberto - *Nós e o Pés*, São Paulo, Caderno B da Folha de São Paulo, 11 de dezembro de 1985, p. 5.
- VASCONCELOS, Gilberto e SUZUKI JR, Matinas - *Tropicalia Pelo Averso*, São Paulo, Folhetim, 15 de janeiro de 1978, pp. 3 e 7.
- VENTURA, Roberto - *Saudades do Engenho e a Nostalgia dos Escravos*, São Paulo, Caderno B da Folha de São Paulo, 13 de maio de 1988, p.15.
- VEZENTINI, Carlos e DECCA, Edgar Salvatori de - *A Revolução do Vencedor*, Rio de Janeiro, Contraponto, 1976.
- WISNIK, José Miguel - *Caetano Veloso e o Sexo dos Anjos*, Rio de Janeiro, Movimento nº 2, 14 de junho de 1975, p. 25.
- _____ - *Estado, Arte e Política em Villa-Lobos, Vargas e Glauber*, São Paulo, Folhetim, 20 de junho de 1982, pp. 6-8.
- _____ - *História e Mitologia do Tropicalismo*, São Paulo, Folhetim, 23 de março de 1986, p. 5.
- _____ - *Oculto e óbvio*, São Paulo, Almanaque nº 6, 1978, pp. 7-9.
- _____ - *Unde não há pecado nem perdão*, São Paulo, Almanaque nº 6, 1978.
- _____ - *Segredo de Caetano está na união de palavras e sons*, São Paulo, Ilustrada da Folha de São Paulo, 16 de outubro, 1988, p. 3.
- YUDICE, George - *O Pós-Moderno em Debate*, Rio de Janeiro, CNPq, Ciência Hoje, vol. 11/nº 62, março de 1990, p. 40.
- ZILIO, Carlo - *A Difícil História da Arte Brasileira*, São Paulo, Folhetim, 2 de outubro de 1983, p. 4.

III. FONTES SECUNDARIAS

- AMADO, Jorge - *O Capeta Carybé*, 6 ed., São Paulo, Berlendis e Vertecchia Ed. Ltda., 1986.
- ANDRADE, Mário de - *Amar, Verbo Intransitivo*, 8 ed., São Paulo, Martins, 1979.
- _____ - *Macunaíma*, Belo-Horizonte, Vila Rica Editoras Reunidas Ltda., 1991.
- _____ - *Poesias Completas*, São Paulo, Circulo do Livro, s/d.
- _____ - *O Turista Aprendiz*, São Paulo, Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- ANDRADE, Oswald de - *Os Condenados*, São Paulo, Circulo do Livro, s/d.
- _____ - *Os Dentes do Dragão*, 2 ed., São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- _____ - *Marco Zero I (A Revolução Melancólica)*, São Paulo, Globo, 1991.
- _____ - *Marco Zero II (Chão)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- _____ - *Memórias Sentimentais de João Miramar*, 2 ed., São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- _____ - *Poesia Pau-Brasil*, 5 ed., São Paulo, Globo, 1991.
- _____ - *Ponta de Lança*, São Paulo, Globo, 1991.
- _____ - *Primeiro Caderno do Aluno de Poesias Oswald de Andrade*, São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1991.
- _____ - *Teatro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1973.
- _____ - *A Utopia Antropofágica*, São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- ARANHA, Graça - *Canaã*, Rio de Janeiro, F. Briguet e Cia., 1949.
- _____ - *O Espírito Moderno*, 2 ed., São Paulo, Cia. Ed. Nacional, s/d.
- AZEVEDO, Fernando - *A Cultura Brasileira (2 Tomos)*, 2 ed., São Paulo, Melhoramentos, 1958.
- BATISTA, Martha Rossetti (org.) - *Brasil em Tempo Modernista (1917-1929)*, Documentação, São Paulo, IEB, 1972.

- BOMFIM, Manoel - *O Brasil*, São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1935.
- BOPP, Raul - *Cobra Norato*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1956.
- CARDOSO, Jacy - *Este é o meu lugar*, São Paulo, Folhetim, 7 de janeiro de 1977, p. 8.
- _____ - *Forro de Candeeiro e Luz Negra*, São Paulo, Folhetim, 10 de julho de 1977, p. 19.
- CASCUDO, Câmara - *O Tempo e Eu (Confidências e Proposições)*, Natal, Imprensa Universitária, 1968.
- _____ - *Viroleiros e Cantadores*, Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1979.
- CASTRO, Josué de - *Geografia da Fome*, Rio de Janeiro, Antares/Achiame, 1980.
- CUNHA, Fausto - *Regionalismo: Linguagem, Criação e Informação*, São Paulo, Folha da Manhã, 15 de dezembro de 1957, p. 2.
- DANTAS, Paulo - *Nordeste*, 1957, São Paulo, Revista Brasiliense nº 3, jan/fev de 1956, p. 49 e seqs.
- DI CAVALCANTI, Emiliano - *Viagem de Minha Vida I (O Testamento da Alvorada)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1955.
- ELLIS JR, Alfredo - *Capítulos de História Psicológica de São Paulo*, São Paulo, USP, 1945.
- _____ - *Confederação ou Separação*, 2 ed., São Paulo, Piratininga, 1933.
- FONSECA, Heber - *Caetano, esse cara*, 2 ed., Rio de Janeiro, Revan, 1993.
- GIL, Gilberto e RISÉRIO, Antônio - *O Poético e Político*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- GUARNIERI, Gianfrancesco - *O Teatro como Expressão da Realidade Nacional*, São Paulo, Revista Brasiliense nº 25, set/out de 1959, p. 121.
- GULLAR, Ferreira - *A Superação da Particularidade*, São Paulo, Folhetim, 17 de fevereiro de 1985, pp. 3 a 5.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de - *Raízes do Brasil*, 15 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
- INDJOSA, Joaquim - *O Movimento Modernista em Pernambuco* (3 vols.), Rio de Janeiro, Gráfica Tupy Editora, 1969.
- JUREMA, Aderbal - *Sobre os Campos do Norte*, Rio de Janeiro, Revista Acadêmica, nº 10, Ano II, abril de 1955, p. 4.

- LENOS, Tete de - *A Guinada de José Celso*, Rio de Janeiro, Revista Civilização Brasileira,, julho de 1968.
- LIMA, Alceu Amoroso - *Mitos do Nosso Tempo*, Rio de Janeiro. José Olympio, 1943.
- LINHARES, Temístocles - *O Romance Brasileiro e a Província*, São Paulo, Revista Brasiliense nº 7, vol. III, Ano I, junho de 1951. p. 45.
- LOBATO, Monteiro - *Idéias de Jeca Tatu*, 7 ed., São Paulo, Brasiliense, 1956.
- _____ - *Urupês*, 13 ed., São Paulo, Brasiliense, 1966.
- MACHADO, Alcântara - *Novelas Paulistas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1971.
- _____ - *Vida e Morte do Bandeirante*, São Paulo, Martins Ed., s/d.
- MARIANO, Osvaldo - *A Língua Brasileira*, São Paulo, Revista do Planalto nº 1, 15 de março de 1941, p. 12.
- MARTINS, Ibiapá - *Notas de Arte: internacionalismo e nacionalismo na arte*, São Paulo, Correio Paulistano, 21 de junho de 1945, p. 6.
- MAUTNER, Jorge - *Fragmentos de Sabonete*, Rio de Janeiro, Ed. Ground Informação, 1976.
- MAYRINK, Geraldo - *Cultura Brasileira, um Silêncio Cheio de Promessas*, Rio de Janeiro, Diário de Notícias, 15 de outubro de 1961, p. 10.
- MENEZES, Djacir - *O Outro Nordeste*, 2 ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.
- MORAES, Denis de - *O Velho Graça*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1992.
- NUNES, Cassiano - *Análise e Problemática do Romance Nordestino*, São Paulo, Revista Brasiliense nº 14, nov/dez de 1957, p. 72.
- PICHIA, Menotti del - *Juca Mulato*, 29 ed., São Paulo, s/e, 1952.
- PINHEIRO, João Ribeiro - *História da Pintura Brasileira*, Rio de Janeiro, Casas Luiznijer, 1931.
- PRADO JR, Caio - *Formação do Brasil Contemporâneo*, 18 ed., São Paulo, Brasiliense, 1983.
- PRADO, Paulo - *Província e Nação*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.

- RAMOS, Guerreiro - *Gilberto Freyre ou a Obsolescência*, Rio de Janeiro, Para Todos, Ano I, nº 11, 2ª quinzena de outubro de 1950, p. 14.
- RICARDO, Cassiano - *Marcha para Oeste* (2 vols), Rio de Janeiro, José Olympio, 1942.
- _____ - *Martin Cererê*, 48 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.
- ROCHA, Glauber - *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
- _____ - *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981.
- RODRIGUES, Nina - *Os Africanos no Brasil*, 6 ed., São Paulo, Ed. Nacional; Brasília, Editora da UNB, 1982.
- ROSA, João Guimarães - *Grande Sertão: Veredas*, 15 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.
- SCHILD, Susana - *A Longa Busca pelos Originais*, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 20 de julho de 1991, p. 10.
- SENNA, Orlando e ROCHA, Glauber - *Roteiros do Terceiro Mundo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1985.
- SILVA, Quirino da - *Caribé*, São Paulo, Diário da Noite, 25 de maio de 1955, s/p.
- SIMÕES, Roberto - *Ficção Nordestina: Diretrizes Sociais*, São Paulo, Revista Brasiliense nº 41, mai/jun de 1962, p. 172.
- SODRÉ, Nelson Werneck - *Quem é o Povo no Brasil*, Rio de Janeiro, Cadernos do Povo Brasileiro nº 2, Civilização Brasileira, 1967.
- VIANNA, Oliveira - *Evolução do Povo Brasileiro*, 4 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1952.
- _____ - *Populações Meridionais do Brasil* (2 Tomos), 5 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1952.
- _____ - *Raça e Assimilação*, São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1932.
- VIDAL, Adhemar - *O Romance do Nordeste*, Rio de Janeiro, Revista Acadêmica nº 11, maio de 1935, p. 7.
- VIEIRA, André - *Cândido Portinari: pintor da véspera*, Rio de Janeiro, Revista Acadêmica nº 12, julho de 1935, p. 10.
- WEFORT, Francisco - *Problema Nacional no Brasil*, São Paulo, Revista Anhembi, Ano X, nº 119, vol. XI, outubro de 1960, p. 350.

III. FONTES PRIMARIAS

a) Discurso Sociológico

FREYRE, Gilberto - *Casa-Grande e Senzala*, 21 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.

_____ - *Interpretação do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1947.

_____ - *Manifesto Regionalista*, 4 ed., Recife, Instituto Joaquim Nabuco/MEC, 1967.

_____ - *Nordeste*, 5 ed., Rio de Janeiro, José Olympio; Recife, FUNDARPE, 1985.

_____ - *Ordem e Progresso* (2 vols.), Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.

_____ - *Região e Tradição*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1941.

_____ - *Sobrados e Mocambos* (2 vols.), 5 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

_____ - *Vida, Forma e Cor*, 2 ed., Rio de Janeiro, Record, 1987.

_____ - *Vida Social no Nordeste (Aspectos de um Século de Transição)*, O Livro do Nordeste, Recife, Diário de Pernambuco, 1925.

MARROQUIM, Mario - *A Língua do Nordeste*, 3 ed., São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1945.

b) Literatura

ALMEIDA, José Américo de - *A Bagaceira*, 26 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1988.

_____ - *O Boqueirão* (Novelas), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

_____ - *Coiteiros* (Novelas), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

- _____ - *Reflexões de uma Cabra* (Novelas), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- AMADO, Jorge - *Bahia de Todos os Santos*, 19 ed., São Paulo, Martins, 1970.
- _____ - *Cacau*, 47 ed., Rio de Janeiro, Record, 1987.
- _____ - *Capitães da Areia*, 57 ed., Rio de Janeiro, Record, 1983.
- _____ - *Gabriela, Cravo e Canela*, 40 ed., São Paulo, Martins, 1970.
- _____ - *Jubiaba*, 48 ed., Rio de Janeiro, Record, 1987.
- _____ - *Mar Morto*, 26 ed., São Paulo, Martins, 1970.
- _____ - *O País do Carnaval*, 25 ed., São Paulo, Martins, 1970.
- _____ - *São Jorge dos Ilheus*, 5 ed., São Paulo, Martins, 1970.
- _____ - *Seara Vermelha*, 42 ed., Rio de Janeiro, Record, 1983.
- _____ - *Suor*, 24 ed., São Paulo, Martins, 1970.
- _____ - *Tenda dos Milagres*, 5 ed., São Paulo, Martins, 1970.
- _____ - *Tereza Batista, Cansada de Guerra*, São Paulo, Martins, 1972.
- _____ - *Terras do Sem Fim*, São Paulo, Circulo do Livro, s/o.
- BANDEIRA, Manuel - *Poesias*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1955.
- CUNHA, Euclides da - *Os Sertões*, 30 ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.
- FERREIRA, Ascenso - *Catimbo e Outros Poemas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1963.
- FONTES, Amando - *Os Corumbas*, Rio de Janeiro, Livraria Schmidt, 1933.
- _____ - *Rua do Siriry*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1937.
- FREYRE, Gilberto - *Quase Poesia*, Recife, Edições Pirata, 1980.
- LIMA, Jorge de - *O Anjo*, Rio de Janeiro, Editora Cruzeiro do Sul Ltda., 1934.
- _____ - *Calunga*, Porto Alegre, Ed. Livraria Globo, 1935.

- _____
Costa, 1949.
- NETO, João Cabral de Melo - *Poesias Completas* (1940-1965), Rio de Janeiro. Ed. Sabis. 1966.
- _____
- *Terceira Feira*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1961.
- QUEIROZ, Raquel de - *Caminho de Pedras* (Três Romances), Rio de Janeiro, José Olympio, 1948.
- _____
- *João Miguel* (Três Romances), Rio de Janeiro, José Olympio, 1948.
- _____
- *Mapinguari* (Obras Reunidas vol. 3), Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.
- _____
- *O Quinze* (Três Romances), Rio de Janeiro, José Olympio, 1948.
- _____
- *As Três Marias*, 3 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.
- RAMOS, Graciliano - *Alexandre e Outros Heróis*, 24 ed., Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1982.
- _____
- *Angústia*, 27 ed., Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1984.
- _____
- *Caetés*, 20 ed., Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1984.
- _____
- *Infância*, 19 ed., Rio de Janeiro, Record, 1984.
- _____
- *Insônia*, 19 ed., Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1984.
- _____
- *Memórias do Cárcere* (2 vols.), 17 ed., Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1984.
- _____
- *São Bernardo*, 42 ed., Rio de Janeiro, Record, 1984.
- _____
- *Linhas Tortas*, 11 ed., Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1984.
- _____
- *Vidas Secas*, 52 ed., Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1984.
- _____
- *Viventes das Alagoas*, 14 ed., Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1984.
- RÉGO, José Lins do - *Água Nãe*, 8 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

- _____ - *Cangaceiros* (Romances Reunidos), Rio de Janeiro, José Olympio, 1961.
- _____ - *Doidinho*, 30 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1991.
- _____ - *Fogo Morto*, 6 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.
- _____ - *Menino de Engenho*, 16 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1971.
- _____ - *Meus Verdes Anos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.
- _____ - *O Moleque Ricardo*, 8 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.
- _____ - *Pedra Bonita*, 11 ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- _____ - *Presença do Nordeste na Literatura*, Rio de Janeiro, Serviço de Documentação/MEC, 1957.
- _____ - *Riacho Doce*, 5 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.
- _____ - *Usina*, 7 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.
- SALLES, Antônio - *Aves de Arribação*, 2 ed., São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1929.
- SETTE, Mário - *Senhora de Engenho*, 5 ed., São Paulo, Ed. Fagundes, 1937.
- SUASSUNA, Ariano - *História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.
- _____ - *Romance d'A Pedra do Reino*, 4 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
- _____ - *Seleção em Prosa e Verso*, Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1974.

c) Memórias, Ensaaios, Coletâneas de Textos e Outros.

- CAYMMI, Dorival - *O Cançãoeiro da Bahia*, São Paulo, Martins, 1947.
- CHEDIAK, Almir - *Caetano Veloso (Songbook)*, (2 vols.), Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1991.

_____ - Gilberto Gil (Songbook), (2 vols.), Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1992.

GIL, Gilberto - Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico, São Paulo, Abril, 1982.

VELOSO, Caetano - Alegria, Alegria, Rio de Janeiro, Editora Pedro & Ronca, s/d.

_____ - Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico, São Paulo, Abril, 1981.

IV. ICONOGRAFIA

AMARAL, Tarsila do - Abé-Puru, 1928.

_____ - Distância, 1928.

_____ - E.F.C. B., 1925.

_____ - Lua, 1928.

_____ - Paisagem, 1925.

AYRES, Lula Cardoso - Apresentação do Bumba-meu-Boi, 1943.

_____ - Bichos de Carnaval, 1954.

_____ - Bichos de Festa Popular, 1952.

_____ - Cabeleira no Canavial, 1950.

_____ - Caboclos Tuchauas - Carnaval do Recife, 1942.

_____ - Cabriolet Mal-Assombrado, 1945.

_____ - Cadeira, 1969.

_____ - Capela Mal-Assombrada, 1945.

_____ - Cego Violeiro, 1947.

_____ - Cortadores de Cana, 1948.

_____ - Dando Cafunê, 1943.

_____ - Grade e Sobrado, 1967.

_____ - Matheus e Boi, 1945.

_____ - Menino de Engenho, 1943.

_____ - Mulher e Mandacaré, 1938.

_____ - Namoro de Ex-Votos, 1951.

_____ - Noivado na Casa de Engenho, 1943.

_____ - Portão, 1969.

_____ - Relógio, 1971.

_____ - Retirantes, 1947.

_____ - Retrato de Família, 1943.

_____ - Ruína, 1966.

_____ - Sofá Mal-Assombrado, 1945.

_____ - Tipos de Feira, 1942.

_____ - Vendedores de Rua, 1936.

_____ - Vulto de Branco, 1947.

_____ - Xangô, 1948.

DARYBÉ - Bahia, 1951.

_____ - Cangaceiros, 1962.

_____ - Carnaval, 1944.

_____ - Lampião, 1940.

_____ - Lampião ou A Assombração do Cangaco, 1968.

_____ - A Morte de Alexandrina, 1939.

_____ - Navio Negreiro, 1965.

- _____ - *Nino Gafieiro*, 1940.
- _____ - *Nordeste*, 1972.
- _____ - *Pensão São Bento*, 1940.
- _____ - *Os Pescadores*, 1955.
- _____ - *Retirantes*, 1945.
- _____ - *Vaqueiros*, 1953.
- _____ - *Vaqueiros na Caatinga*, 1969.
- DI CAVALCANTI, Emiliano - *Ariequins*, dec. de 40.
- _____ - *Baiana com Charuto*, 1970.
- _____ - *Baianas e Frutas*, 1957.
- _____ - *Bumba-meu-Boi*, 1959.
- _____ - *Carnaval*, 1973.
- _____ - *Cenas da Vida Brasileira*, 1950.
- _____ - *Figuras*, 1957.
- _____ - *Morro*, 1930.
- _____ - *Mulher*, 1952.
- _____ - *Mulher*, 1970.
- _____ - *Músicos e Mulatas*, 1972.
- _____ - *Natureza Morta*, 1958.
- _____ - *Pescadores*, dec. de 40.
- _____ - *A Quitanda da Rosa*, 1952.
- _____ - *Retrato de Maria*, 1927.
- _____ - *Samba*, 1925.
- _____ - *Três Mulheres Sentadas*, 1961.
- _____ - *Varanda da Bahia*, 1961.
- DIAS, Cícero - *Amizade*, 1928.
- _____ - *Ano*, 1933.
- _____ - *Banho de Rio*, 1931.
- _____ - *Casas*, 1939.
- _____ - *Composição Saudades*, 1931.
- _____ - *Dançarina ou Mamoeiro*, dec. de 40.
- _____ - *Eu Vi o Mundo...Ele Começava no Recife*, 1931.
- _____ - *Ex-Voto*, 1970.
- _____ - *Família na Paisagem*, s/d.
- _____ - *Homem no Burrinho*, 1930.
- _____ - *Igreja*, dec. de 30.
- _____ - *Jangadinha*, dec. de 30.
- _____ - *Lavouras*, dec. de 30.
- _____ - *Mocambos*, dec. de 30.
- _____ - *Mormaço*, 1940.
- _____ - *Olinda*, 1935.
- _____ - *Paisagem com Figura*, 1930.
- _____ - *Porto*, dec. de 30.
- _____ - *Procissão*, 1930.
- _____ - *Recife*, 1930.
- _____ - *Terra Chão*, 1940.
- _____ - *Tirador de Cão*, dec. de 30.
- _____ - *Vida*, 1939.
- _____ - *Vista do Engenho Noruega*, dec. de 30.
- MALFATTI, Anita - *A Boba*, 1915/1916.
- _____ - *O Homem Amarelo*, 1917 ?
- _____ - *O Japones*, 1915/1916.
- _____ - *A Mulher de Cabelos Verdes*, 1915/1916.
- _____ - *Ritmo (Torso)*, 1915/1916.
- _____ - *Tropical*, 1916.

PORTINARI, Cândido - *Baianas*, 1940.
 _____ - *Baiana com Crianças*, s/d.
 _____ - *Cabeça de Cangaceiro*, 1952.
 _____ - *Carnaval*, 1940.
 _____ - *Enterro na Rede*, 1944.
 _____ - *Família de Retirantes*, 1944.
 _____ - *Futebol*, s/d.
 _____ - *Índio*, s/d.
 _____ - *Menino Morto*, 1944.
 _____ - *Mestiço*, s/d.
 _____ - *Índio e Índia*, s/d.
 _____ - *Mulher Imigrante*, 1935.
 _____ - *Retirantes*, 1936.
 _____ - *Retirantes*, 1945.
 _____ - *São João*, s/d.

V. FILMOGRAFIA

ANDRADE, Joaquim Pedro de - *Macunaima*, 1968.
 BARRETO, Lima - *O Cangaceiro*, 1954.
 BARROS, Luiz de - *Fogo na Canjica*, 1947.
 BURLE, José Carlos - *É Com Este Que Eu Vou*, 1948.
 CARVALHO, Aloísio T. - *Hoje o Galo Sou Eu*, 1957.
 CAVALCANTI, Alberto - *Canto do Mar*, 1953.
 COIMBRA, Carlos - *Cangaceiros de Lampião*, 1967.
 _____ - *Corisco, O Diabo Loiro*, 1969.
 _____ - *Lampião, Rei do Cangaço*, 1963.
 _____ - *A Morte Comanda o Cangaço*, 1960.
 COSTA, Rui - *Banana da Terra*, 1939.
 DIÉGUES, Carlos e outros - *Cinco Vezes Favela*, 1962.
 DOWNEY, Wallace - *Abacaxi Azul*, 1944.
 DOWNEY, Wallace; BARROS, João de e RIBEIRO, Alberto - *Aíá, Aíá, Brasil!*, 1933.
 DUARTE, Anselmo - *Vereda da Salvação*, 1966.
 _____ e GOMES, Dias - *O Pagador de Promessas*, 1962.
 FARIAS, Edmundo - *Terra Violenta*, 1948.

- FARIAS, Roberto - *Rico Ri a Toa*, 1957.
- GONZAGA, Adhemar - *Aíê, Aíê, Carnaval!*, 1936.
- GUERRA, Rui - *Os Fuzis*, 1965.
- HIRSZMAN, Leon - *Maioria Absoluta*, 1964.
- MACÊDO, Watson - *Este é Mundo um Pandeiro*, 1946.
- MANGA, Carlos - *Nadar ou Correr*, 1954.
- _____ - *Nem Sansão e Nem Dalila*, 1954.
- NETO, Trigueirinho - *Bahia de Todos os Santos*, 1960.
- LAURELLI, Glauco - *O Lamparina*, 1966.
- LIMA JR, Walter - *Menino de Engenho*, 1965.
- OLIVEIRA, Osvaldo de - *O Cangaceiro Sanguinário*, 1969.
- _____ - *O Cangaceiro Sem Deus*, 1969.
- PEREIRA, Gilberto e Renato Santos - *Grande Sertão*, 1965.
- ROCHA, Glauber - *Barravento*, 1962.
- _____ - *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964.
- _____ - *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, 1969.
- _____ - *Terra em Transe*, 1967.
- SILVA, Wilson - *Nordeste Sangrento*, 1963.
- SANTOS, Nelson Pereira dos - *Como Era Gostoso Meu Francês*, 1972.
- _____ - *Vidas Secas*, 1963.
- SOARES, Paulo Gil - *Memória do Cangaço*, 1965.
- TEIXEIRA, Aurélio - *Entre o Amor e o Cangaço*, 1960.

VI. CENOGRAFIA

- QUEIROZ, Raquel de - *A Beata Maria do Egito* (Obras Reunidas vol. 5), Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.
- _____ - *Lampião* (Obras Reunidas vol. 5), Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

- SUASSUNA, Ariano - *Auto da Compadecida*, 21 ed., Rio de Janeiro, Agir, 1985.
- _____ - *O Casamento Suspeitoso*, Recife, Editora Igarassu, 1961.
- _____ - *O Castigo da Soberba*, Recife, DECA, Ano II, nº 2, 1960.
- _____ - *Farsa da Boa Preguiça*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.
- _____ - *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna*. In: *Seleta em Prosa e Verso*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.
- _____ - *A Pena e a Lei*, Recife, Imprensa Universitária, 1965.
- _____ - *O Rico Avarento*. In: *Seleta em Prosa e Verso*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.
- _____ - *O Santo e a Porca*, Recife, Imprensa Universitária, 1964.
- _____ - *Torturas de um Coração*. In: *Seleta em Prosa e Verso*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1965.
- _____ - *Uma Mulher Vestida de Sol*, Recife, Imprensa Universitária, 1964.

VII. DISCOGRAFIA

- CAYMMI, Dorival - *Todo o Dengo da Bahia*(História da Música Popular Brasileira nº 3), Abril/RCA Victor, 1970.
- GIL, Gilberto - *Louvação*, Fontana, 1967.
- _____ - *Tropicália ou Panis et Circenses*, Polygram, 1968.
- _____ - *Gilberto Gil*, Philips, 1968.
- _____ - *Gilberto Gil (Cérebro Eletrônico)*, Philips, 1969.
- GONZAGA, Luiz - *A História do Nordeste na Voz de Luiz Gonzaga*, RCA Victor, 1955.
- _____ - *O Reino do Baixo*, RCA Victor, 1957.
- _____ - *Luiz Gonzaga Canta seus Sucessos com Zé Dantas*, RCA Victor, 1959.
- _____ - *O Nordeste na Voz de Luiz Gonzaga*, RCA Victor, 1962.

- _____ - *A Triste Partida*, RCA Victor, 1964.
- _____ - *Luiz Gonzaga. Sua Sanfona e Sua Simpatia*, RCA Victor, 1966.
- _____ - *Luiz Gonzaga*, RCA Victor, 1967.
- _____ - *O Sanfoneiro do Povo de Deus*, RCA Victor, 1968.
- _____ - *Luiz Gonzaga e Zé Dantas*, RCA Victor, 1968.
- _____ - *Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira*, RCA Victor, 1969.
- _____ - *Os Grandes Sucessos de Luiz Gonzaga vol. 1*, RCA Victor, 1982.
- _____ - *Os Grandes Sucessos de Luiz Gonzaga vol. 2*, Magazine, 1983.
- VELOSO, Caetano - *Domingo*, Polygram, 1967.
- _____ - *Caetano Veloso*, Philips, 1968.
- _____ - *Tropicália ou Panis et Circenses*, Polygram, 1968.
- _____ - *Caetano Veloso*, Philips, 1969.

VIII. DEPOIMENTOS E VÍDEOS

- Depoimento de Almira Castilho (cassete), São Paulo, MIS, 7 de julho de 1983.
- Depoimento de Edgar Ferreira (cassete), São Paulo, MIS, 11 de julho de 1983.
- Depoimento de Caetano Veloso (cassete), São Paulo, MIS, 13 de fevereiro de 1987.
- Depoimento de Gilberto Gil (vídeo), São Paulo, MIS, abril de 1990.
- Depoimento de Celso Favaretto (vídeo), São Paulo, MIS, maio de 1990.
- Depoimento de José Celso Martinez Correia (vídeo), São Paulo, MIS, 6 de junho de 1990.
- Palestra de Mário Chamie no Seminário sobre a Semana de 22 (cassete), São Paulo, MIS, maio de 1972.
- Palestra de Ismail Xavier (O Cinema e a Ficção em Oswald de Andrade) no Encontro Oswald de Andrade, (fita de rolo), Campinas, UNICAMP, CEDAE, 4 de abril de 1990.
- *Yes, Nós Temos Memória Tropicalista* (vídeo de Júlio Lerner e Cristiane Bellerine), São Paulo, MIS, 1988.

IX. JORNAIS E REVISTAS

a) Jornais.

O Estado de São Paulo, 1920-1970.
Pasquim, 1969-1972.
Diário da Noite, 1932.
Folha de São Paulo (Suplemento Folhetim), 1977-1984.
O Migrante, 1978.
Movimento, 1975.
Última Hora, 1964-1967.
Jornal da Tarde, 1967.
Correio da Manhã, 1967-1968.
Diário de Notícias, 1961.

b) Revistas.

Região, 1948.
Revista de Antropofagia, 1928.
Revista do Brasil, 1939-1940.
Revista Anhembi, 1951-1962.
Revista Planalto, 1941.
Revista Roteiro, 1939.
Revista Brasiliense, 1956-1963.
Revista da Música Popular, 1954-1955.
Revista Nova, 1931-1932.
Problemas (Revista Mensal de Cultura), 1937-1938.
Revista Acadêmica, 1935-1938.
Spartacus, 1919.
Para Todos (Quinzenário de Cultura Brasileira), 1956-1957.
Manchete, 1968.
O Cruzeiro, 1958-1968.
Visão, 1959-1966.
Bondinho, 1972.
Klaxon, 1922.
Revista Civilização Brasileira, 1968.
Diretrizes, 1938.
Literatura, 1933.

X. BIBLIOTECAS E ARQUIVOS

Arquivo Edgar Leuenroth, Campinas, UNICAMP.
 Arquivo Oswald de Andrade, Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), Campinas, IEL, UNICAMP.
 Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), USP, São Paulo.
 Arquivo Glauber Rocha, Cinemateca Brasileira, São Paulo.
 Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, UNICAMP.
 Biblioteca Central (Coleções Alexandre Eulálio, Sérgio Buarque de Holanda e Obras Raras), Campinas, UNICAMP.
 Biblioteca do Museu de Arte Moderna (MAM), São Paulo.
 Biblioteca da Pinacoteca do Estado, São Paulo.
 Biblioteca da Casa Mário de Andrade, São Paulo.
 Biblioteca da Cinemateca Brasileira, São Paulo.
 Biblioteca do Memorial da América Latina, São Paulo.
 Biblioteca do Instituto dos Estudos Brasileiros, São Paulo.
 Biblioteca do Museu Lazar Segall, São Paulo.
 Biblioteca do Centro de Estudos Migratórios (CEM), São Paulo.

Biblioteca da Escola de Comunicação (ECA), USP, São Paulo.
Museu de Arte Contemporânea, São Paulo.
Museu da Imagem e do Som, São Paulo.
Museu de Artes de São Paulo (MASP), São Paulo.
Museu do Estado de Pernambuco, Recife.
Pinacoteca do Estado de Pernambuco, Recife.