



ARTIMANHAS DA MONTAGEM

O discurso da estereotipia através da linguagem cinematográfica em 2000 Nordeste

Mariana Baltar

Mestre em Comunicação, Imagem e Informação - UFF

Doutoranda em Comunicação - UFF

Resumo: Esta comunicação reúne parte da reflexão desenvolvida na dissertação *Todos os Nordeste* – apagamentos e permanências do imaginário no documentário contemporâneo, defendida no Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação da UFF. Tal artigo pretende pensar como o discurso da estereotipia amparado no riso da diferença é construído nos mecanismos de montagem do filme documentário *2000 Nordeste*, dirigido por David França Mendes e Vicente Amorim. Este documentário estabelece um vínculo de permanência com o imaginário sobre o nordeste. Um diálogo se dá no plano da materialidade fílmica articulada a partir de uma estética contemporânea associada ao domínio estético do vídeo-clip. Veremos como fica reafirmado, na linguagem cinematográfica, o discurso do estereótipo, cujas raízes remontam à “invenção” do nordeste como espaço simbólico a partir dos anos 20.

Palavras-chave: Imaginário Nordestino – Cinema Documentário – Estereótipos

Introdução

O documentário *2000 Nordeste* foi realizado no ano de 2000 e foi distribuído nas salas comerciais de cinema, atingindo a um público estimado de 4.415 espectadores. Em seu prospecto de divulgação constava a seguinte sinopse: “Uma câmera digital na mão, um desafio na cabeça: mapear o Nordeste brasileiro na virada do século XXI. Amorim e Mendes pesquisam o imaginário nordestino contemporâneo: uma mistura de ricas e arcaicas tradições regionais com influências da mais moderna cultura de massa na era da globalização”.

O que se vê neste documentário é quase isso. Três grandes blocos estruturam *2000 Nordeste*, e estão ligados aos temas que fundaram o nordeste como espaço simbólico: a migração, a religiosidade e, o que aqui vou chamar de cultura popular. O termo se difere da

acepção do campo da antropologia e da história. Aqui, me refiro ao aspecto da discussão que foi iniciada enquanto questão no campo intelectual brasileiro pelos folcloristas e era então colocada como guardiã da essência da identidade cultural. É nesse sentido que a idéia de cultura popular esteve associada à formação do imaginário tradicionalista sobre o nordeste¹. E é, portanto, desse ponto de vista que ela é articulada enquanto manifestação, em especial da ordem da musicalidade e da festividade.

Os dois primeiros temas são, de certa forma, tratados no filme de maneira coerente com a abordagem tradicional, trabalhando a migração na chave que opõe rural e urbano, e a questão da religiosidade dentro do ponto de vista da devoção. Contudo, o tratamento do tema da cultura popular sofre certa alteração, ao menos no conteúdo, com relação à abordagem tradicional. É a partir desse assunto específico que *2000 Nordestes* investe o imaginário nordestino de uma outra roupagem, tratando a cultura popular como a cultura de um povo atravessado pela “globalização”. A ênfase no gênero do Brega e do forró eletrônico, a questão turismo e da relação com a televisão são elementos dessa “globalização” que atravessa o nordeste do início do século XXI.

Essa mudança de abordagem reflete a pretensão do filme em *atualizar* o imaginário nordestino. Definir o novo nordeste. Tanto no discurso quanto na estética, projeto que ganha corpo nas escolhas de linguagem do filme, que se estrutura numa narrativa excessivamente fragmentada e numa aceleração das imagens e sons que se vinculam ao domínio do vídeo-clip. Tal vínculo estabelece uma certa ruptura com a linguagem tradicional do gênero documentário, ruptura essa que reforça o projeto “atualizador” do filme.

Mas no fundo, *2000 Nordestes* é um paradoxo. Seu projeto “atualizador”, na forma e no conteúdo, do imaginário sobre o nordeste recai, discursivamente, numa permanência desse mesmo imaginário, constituído socialmente a partir dos anos 20 e que relegou para a região, simbolicamente, um estatuto de inferioridade. O nordeste do sofredor, migrante e devoto; o nordeste do, ainda assim, pitoresco, do qual se inscreve um riso diferenciador, riso motivado pela inscrição dos estereótipos.

¹ O uso do termo *cultura popular* nesta dissertação diz respeito à categoria de fundadora do Nordeste – “inventora” se seguirmos com a idéia de Albuquerque Jr. (1999). Fico eximida, portanto, de entrar na clássica, e estimulante, discussão sobre a questão a partir de um olhar mais conceitual. Para tal, apenas remeto aos trabalhos fundamentais de Bakhtin (1996) e Peter Burke (1989).



Ressaltamos, portanto, como a estrutura e implicação geral do filme é o discurso da estereotipia. Esse discurso transparece inclusive, e sobretudo, nas escolhas estéticas do filme – através da excessiva fragmentação da narrativa, vinculada a uma estética do vídeo-clip e da publicidade. E é no tratamento da questão da cultura popular que será possível perceber a inscrição de códigos de um tipo de riso do pitoresco, da diferença; um riso implicado no discurso da estereotipia.

A Invenção do Nordeste

A construção dos estereótipos do nordeste, os quais são, paradoxalmente, reafirmados no documentário *2000 Nordestes*, remonta à “invenção” dessa região, segundo aponta o trabalho do historiador Albuquerque Jr. (1999). Nordeste não é uma mera delimitação de espaço geográfico. Enquanto objeto, vem sendo pensado e estruturado a partir de delimitações mais simbólicas do que propriamente físicas ou naturais. Um processo que carrega em si algo de achatamento; de uniformização, em função de uma perspectiva política, o que se processa exatamente na instituição de um imaginário social que delimita o objeto, que o faz parecer unidade.

No caso do Nordeste, este imaginário é organizado em um contexto sócio-histórico em que figura, no Brasil, os debates da identidade nacional. É a partir dos anos 20, e mais precisamente dos anos 30, que se inicia a organização, e conseqüente processo de identificação regional, pois era preciso estabelecer as diferenças para melhor amparar, ou para lutar contra, o projeto nacional modernizador.

As lutas políticas no contexto da urbanização e industrialização, da oligarquia cafeeira e da decadente oligarquia do açúcar, e de uma incipiente burguesia industrial colocaram em cena intelectuais, cronistas, literatos, políticos e artistas num movimento de pensar o Brasil. Todos articulados para demarcar as forças e os papéis políticos de um país que iniciava a tentativa de deixar para trás a estrutura rural. É nesse contexto que os embates vão se dar em torno de dicotomias muito importantes na época, tais como rural X urbano e arcaico X moderno.

A idéia de Nordeste, bem como de outras regiões, nasce nesse contexto. É inventado para ser mecanismo de reivindicação política frente à nacionalidade que se instaurava e que



era colocada em pauta. Também para ser objeto de debate de uma oligarquia açucareira perdida e apavorada diante do processo modernizador, que precisava chamar para si, apesar das diferenças, uma história comum. Essa oligarquia vai usar todos os discursos possíveis para embasar sua unidade, mesmo aqueles discursos que originalmente não foram proferidos (e pensados) para sua defesa.

A instituição desse espaço preenchido de significados será um longo trabalho discursivo, operado nas práticas do pensamento social, das artes, das crônicas... Os discursos de invenção (instituição) do Nordeste são dizeres que aparecem de múltiplas formas – verbais, musicais, visuais... amplamente corroborados na ordem das relações de produção e no âmbito das relações político-sociais.

São discursos que estão na origem da instituição de um dado imaginário que vai sendo (re)trabalhado desde então, mas que acabou por fixar para o Nordeste um dado sentido de pobreza e sofrimento, porém recheado de uma festividade pueril. A forma como esse imaginário ganha corpo varia ideologicamente, passando da denúncia política das causas da miséria ou chegando ao casuísmo personalista, indicando ora mobilização e questionamento social, ora posicionamentos extremamente conservadores e de corroboração da política assistencialista praticada desde as oligarquias.

Faço aqui uma pequena e sem dúvida incompleta restituição dos contextos e embates que “inventaram” o Nordeste, para fundamentar a percepção – reafirmada em *2000 Nordestes*, por exemplo – de que este espaço se organizou simbolicamente em torno de três temas básicos: a migração, a religiosidade e a cultura popular. Estes três reunidos em torno de uma projeção de alteridade em relação ao projeto modernizador e modernista do sudeste/sul e talvez por isso mesmo numa visão tradicionalista.

Se é possível estabelecer um marco fundador para o Nordeste, diríamos que ele nasce no início da década de 20 a partir das ruínas de um pensamento que dividia o Brasil numa oposição entre norte e sul. E no qual o norte era o local do atraso, de uma negritude bandida e o sul o trem que puxaria o país na direção de uma modernização européia. Esta formulação tem origens no pensamento naturalista e era amplamente embasada nos discursos oficiais.

O pensamento naturalista tem origem na ideologia positivista que organizava a sociedade em termos fixos, em sentidos cientificamente explicados e comprovados. Que buscava dar à realidade um estatuto essencial, reunidos a partir de categorias naturais tais



como biologia, ambiente, raça, entre outras. Tais formulações eram correntes na imprensa, anunciando que o Norte seria naturalmente atrasado pelo clima ruim (nasce na verdade aqui toda a formulação sobre a seca) e pelo tipo (raça) de sua população, mais maciçamente negra.

Em um artigo do Estado de São Paulo de 1920 era possível encontrar frases como: “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, seu servilismo” (in. Albuquerque Jr., 1999:43). Vê-se, claramente, a relação determinista do meio que imputava a diferença social e econômica.

Nessa época, falava-se ainda em termos de norte e sul. De um Brasil de divisão binária que não pensava sua identidade nacional a partir das regiões. Pensava a nacionalidade em paradigmas naturalistas de determinação do meio. Dois grandes espaços dividiam o país que se organizava semanticamente a partir dessa divisão:

“O que está em discussão é o saber mais adequado para interpretar a nossa nacionalidade. Nacionalidade esta que se apresenta cindida entre duas realidades: litoral e sertão. E é curioso como essa oposição geográfica ganha extensão, a ponto de se transformar em uma oposição de saberes.” (Velloso, 1988:244).

Seguindo essa corrente, fica disseminada uma prática de descrição das misérias, dos horrores, especialmente vinculados à seca. Descrições que dão a tônica na composição de um imaginário sofredor para o espaço do sertão e do norte. Essa mesma tônica – de sofrimento e de pedinte – vai atravessar, e perdurar, para o imaginário do Nordeste, muito embora com explicações que não se restrinjam a postulados naturalistas.

“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 em âmbito nacional o que chama de interesses dos Estados do Norte, compondo a imagem de uma área ‘miserável, sofrida e pedinte. (...) Só, pois, com crise desses 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, 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.” (Albuquerque Jr., 1999:59/62).



É a produção desse novo olhar regionalista no início dos anos 20 que organiza o Nordeste como unidade, diferenciando-o levemente, enquanto espaço simbólico, do Norte/Sertão. Mas essa “nova” organização tem ainda profundas raízes na “divisão binária” da produção ideologicamente naturalista.

O tema do sofrimento, do sertão símbolo e da questão de uma certa inferioridade em relação ao sul (que também será, nesse novo contexto, dividido em regiões, e é onde aparece o sudeste) permanecem compondo o imaginário tradicionalista sobre o Nordeste. É fundamental colocar essa separação em regiões dentro de uma perspectiva de mudança maior no paradigma do pensamento sobre o país. “Cada discurso regional terá um diagnóstico das causas e das soluções para as distâncias encontradas entre as diferentes áreas do país” (*ibid*:41).

Nesse sentido, o autor chama a atenção para novas práticas de conhecimento desses espaços regionais que são disseminadas, especialmente no âmbito da imprensa. Entre os anos 20 e 40, abundantes são as notas de viagens desbravadoras ao Nordeste que alimentam jornais como Estado de São Paulo. “Esses relatos fundam uma tradição, que é tomar o espaço de onde se fala como ponto de referência, como centro do país. Tomar seus costumes como costumes nacionais e tomar os costumes de outras áreas como regionais, estranhos.” (*ibid*:42).

Vai-se construindo, então, na ordem do imaginário, um lugar de fala para o Nordeste que o toma como alteridade do nacional, pois os discursos sobre o Nordeste (proferidos do lugar do sudeste) o tomarão sempre como o pitoresco e o diferente. Em meio ao furor modernista, antropofágico e cosmopolita, vai-se organizando uma nação que se constrói a partir da oposição entre o regionalismo paulista (da superioridade, da modernidade urbana) e um regionalismo nordestino (da inferioridade, do medieval, do rural, do tradicional).

Esta tensão gera uma curiosidade pelo pitoresco e o Nordeste, que era então inventado, configurava-se exatamente como esse pitoresco. É possível atestar tal afirmação com o tremendo sucesso de espetáculos como o de Cornélio Pires no Teatro Fênix em 1926, “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” (Albuquerque Jr., 1999:45). O pitoresco produz os estereótipos e ajuda a fixar um aspecto risível para o nordestino (visto, pelo discurso da estereotipia, a partir da perspectiva do outro).

O discurso da estereotipia – que produz um Nordeste fundado no pitoresco e no risível – é especialmente sustentado (e instituído) pelos *discursos sobre*; proferidos, portanto, desde



o lugar de fala desse “regionalismo paulista²”. Porém, um outro discurso, vindo de outro lugar, acaba por reforçar essa cisão e acrescenta o mesmo sentido de dicotomia *rural X urbano* e *arcaico X moderno* para o imaginário sobre o Nordeste. São os discursos proferidos do lugar de fala do regionalismo nordestino.

O Nordeste da década de 20 é impulsionado por um contexto de amplas mudanças no país, que estabeleceram uma demanda de nacionalismo que se construísse em bases diferentes das formulações naturalistas. Porém, sua “invenção” acaba por respaldar, também, a união de forças oligárquicas pela manutenção, ou reivindicação, de um grupo político em decadência – os representantes da empresa açucareira. São discursos de descoberta e de valorização de uma ruralidade, por vezes até impregnado de certa exaltação como um contraponto à modernização da vida urbana. Todo o movimento chamado de *Regionalista*, iniciado em Recife, mune de dados, pesquisas, e saberes, os discursos da decadente elite açucareira. Gilberto Freyre é sem dúvida o grande nome da instituição desse saber regionalista nordestino.

Sua reflexão e suas pesquisas sobre o Nordeste, desde a colônia até o império, conferiram para o espaço uma história e memória comum – o que efetivamente o transformou em *região*. Por sua já influência no pensamento intelectual (cf. Andrade, 2000), Freyre agregou correligionários na causa regional (desde pelo menos 1925, quando publicou no Diário de Pernambuco o *Livro do Nordeste*) e convocou a reunião do Congresso Regionalista do Recife, em 1926. No manifesto, escrito por Freyre, ficam claras as idéias do movimento: “Há dois ou três anos que se esboça nesta velha metrópole regional que é o Recife um movimento de reabilitação de valores regionais e tradicionais desta parte do Brasil” (Freyre, 1996:47). Mais adiante, depois de citar nomes importantes como Manuel Bandeira, Joaquim Cardozo e Mário Melo, Freyre arremata:

“velhos lavradores ou homens do campo voltados inteligentemente para os problemas da defesa e valorização da paisagem ou da vida nos seus aspectos rurais ou folclóricos (...) o modo regional e não apenas provincial de ser alguém de sua terra - manifestado numa realidade ou expresso numa substância talvez mais histórica que geográfica e certamente mais social do que política. Realidade que a expressão ‘Nordeste’ define sem que a pesquisa científica a tenha explorado até hoje.” (Freyre, 1996:48).

² Claro que não é apenas São Paulo que participa desse regionalismo vinculado aos discursos urbanos e de modernização. Mas tal movimento ficou fixado mesmo segundo a nomeação de regionalismo paulista.

As pesquisas e práticas discursivas encampadas no contexto do movimento regionalista – seja na literatura (Mário Sette, por exemplo), seja nas artes plásticas (Cícero Dias ou Lula Cardoso Ayres) – produziram um verdadeiro mapeamento da tradição. Manifestações culturais, especialmente ligadas ao folclore de músicas, festas e hábitos alimentares, e religiosas são aspectos que ganham notada reverência. Pois em cada um desses elementos está a marca da região, o saber unificador, a identidade regional, e em conseqüência nacional, que se construía então.

O pensamento de Freyre e de outros “tradicionalistas” do movimento regionalista opõem o Nordeste ao Sudeste na mesma chave que opõem o rural ao urbano. O Nordeste é o espaço do arcaico pois esta foi a sociedade criada pela empresa açucareira e do algodão. Que fundou também uma tradição de fortes laços familiares e personalistas e que precisam ser resgatados, segundo estas formulações. Porém, são esses mesmo traços personalistas que também ampararam a perversa política assistencialista que escamoteava a opressão, que desmobilizava o potencial político-transformador dos sujeitos nordestinos.

Fica perceptível, assim, como o discurso desse movimento pôde ser apropriado para a defesa das relações paternalistas de uma elite temerosa frente às mudanças do projeto modernizador³. São essas apropriações que fixam, a partir de embates ideológicos, o imaginário tradicionalista sobre o Nordeste como ligado à tradição rural e paternalista (a despeito de algumas vozes dissonantes no movimento regionalista mais ligadas à denúncia social).

É a partir do movimento regionalista e tradicionalista que as manifestações do Nordeste ganham estatuto de essência regional. É nesse sentido que a religiosidade, manifestada na devoção, e que a cultura popular, manifestada no folclore, se tornam temas importantes na instituição do imaginário social. Dois grupos temáticos que são atravessados pelas velhas oposições binárias de rural e urbano, moderno e arcaico.

A migração também surge como tema pela relação de oposição entre rural e urbano, que ganha força com o crescente fluxo de mudanças de nordestinos para o sudeste a partir da Primeira Guerra Mundial. Mas sua “tematização”, e a fixação de um sentido para os fluxos migratórios que liga alteridade e pobreza, irá ocorrer apenas a partir da música de Luiz

³ É notável nesse sentido, o tom quase separatista dos discursos do Congresso de Produtores de Açúcar, em Recife, 1920, que denunciavam os privilégios dos produtores de café.



Gonzaga difundida pelas rádios nos anos 40. Os sentidos da migração são fixados também dentro da perspectiva da política paternalista e da memória do sofrimento, da saudade da tradição.

Praticamente toda a obra de Luiz Gonzaga é orientada para preencher de significação esse espaço de saudade do migrante. Para isso, é preciso provocar identificação e a principal estratégia será transpor para as letras a vivência do migrante. É assim que os sentidos da migração vão se fixando, vai-se compondo um repertório de temas, nomes (*retirante, sina, judiação*) e tratamentos para definir esse outro. O outro será quase sempre o rural que se desloca para a cidade, e não se ajusta. O tema da inadequação é recorrente e atravessa os discursos sobre a migração.

“Seu douto, os nordestinos têm muita gratidão
pelo auxílio dos sulistas nesta seca do sertão.
Mas douto, uma esmola, a um homem que é são,
ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão.”
In. Vozes da Seca (Luiz Gonzaga e Zé Dantas).

Os meios de comunicação, mais notadamente o rádio, tiveram papel primordial nessa fixação de um universo semântico para a migração e para os migrantes – e na vinculação desse universo ao Nordeste e ao nordestino (a despeito de outros fluxos migratórios, internos e externos, importantes). A mídia tinha um papel chave dentro do projeto desenvolvimentista a partir do Estado Novo e dos anos 40. Eram veículos de integração nacional e até certo ponto, a própria migração era uma prática estimulada. Porém, quando se associa migração a Nordeste, velhos conceitos vinculados ao imaginário do atraso que cerca a região vêm à tona.

“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”
(Albuquerque Jr., 1999:155).

É também através da música, pela materialidade sonora, que entra no imaginário a construção do sotaque, do falar nordestino, como algo peculiar. Nessa diferenciação, dois movimentos são instituídos: a identificação com esse público migrante e, correlatamente, a demarcação de uma alteridade (a constituição desse público como o outro em relação ao



espaço, simbólico, do sudeste). Algo que se produz reforçando o imaginário que fixou o Nordeste como oposição ao moderno.

Novamente, os meios de comunicação de massa ocupam papel primordial. Eles absorvem e fixam a materialidade do falar nordestino como dado de “identidade” desse outro, elevando tal identidade ao estatuto de espetáculo. “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, em que não são as pessoas que falam, mas a fala que diz a pessoa.” (*ibid*:156).

O discurso da estereotipia, presente na diferenciação do sotaque, acaba por atravessar um certo humor de segregação (o riso da diferença) que será o grande instrumento dessa demarcação. Ainda hoje, é possível perceber nos objetos da cultura de massa, trabalhados pela televisão em especial, o sotaque como elemento de identificação com o Nordeste pelo risível. Um riso de afastamento, de demarcação do outro, é preciso que se ressalte.

Veremos, na análise de *2000 Nordestes*, como o sotaque será alvo de uma piada articulada a partir de certas artimanhas da montagem cinematográfica.

É apenas a partir da segunda metade dos anos 40 que a fixação do espaço da tradição (e com ele certa nostalgia) vai ser modificada. A influência de teorias marxistas no pensamento social e artístico do país – que já se iniciava em meados dos anos 30, mas que terá força mesmo a partir de 45, com o fim do Estado Novo – traz outras perspectivas para os sentidos conferidos às regiões e para a construção da identidade nacional. “Um lugar onde a preocupação com a nação e com a região se encontrava com a preocupação com o ‘povo’, com os trabalhadores, com os operários.” (Albuquerque Jr., 1999:183/184).

Os temas do Nordeste tradicionalista continuam a vigorar, mas são acrescidos de um cunho de denúncia social, devido ao imperativo da utopia da revolução. É nesse contexto que aparece a poesia social de João Cabral de Melo Neto; que aparece também a pintura de Portinari e de Di Cavalcante e, no pensamento social, a obra de Josué de Castro.

Ainda nos anos 30, algumas vozes “dissonantes” anunciavam um certo sentido de denúncia política das misérias do Nordeste. Não por acaso, são artistas ligados ao Partido Comunista, como Graciliano Ramos e Jorge Amado. No entanto, são dissonantes porque o pensamento artístico e intelectual da época estava impregnado do imperativo da definição e conhecimento dos signos de brasilidade, e não exatamente de uma denúncia da construção



desses elementos. É nesse sentido que se aponta a relação dos intelectuais com a ideologia estado-novista que projetou para o Brasil, de acordo com seu projeto desenvolvimentista, é claro, uma identidade nacional. A literatura social desses autores, então, será mais adequadamente pensada se vinculada aos prenúncios de uma ideologia de revolução, que ganhará mais força a partir dos anos 40.

Contudo, mesmo atravessados pela visão trans-figuradora da utopia de revolução, os discursos continuam vinculados, de alguma maneira, aos temas tradicionais: o mundo das relações familiares e rurais, da devoção e de uma ‘autêntica’ cultura do povo em oposição ao que é agora nomeado como o desenvolvimento desmedido do capitalismo cosmopolita.

Por um estranho, e inusitado, caminho, “revolucionários” e “tradicionalistas” se encontram reforçando, mesmo que por vias diferentes, o imaginário construído a partir dos anos 20 (vinculado à imagem de sofredor, miserável e pedinte). Duas vias que ora significam tal imagem a partir da denúncia social (como bem tentaram os ‘revolucionários’), ora a partir da piedade, “vindo ao encontro, em grande parte, da imagem de espaço-vítima, esfoliado, espaço de carência construído pelo discurso de suas oligarquias” (Albuquerque Jr., 1999:193).

O discurso revolucionário não foi efetivamente capaz de trans-figurar o imaginário tradicionalista porque também não transformou as relações de produção. A revolução não aconteceu e a mudança nos sentidos institucionalizados não se confirmou como rupturas no imaginário.

O documentário *2000 Nordestes*, assim como outros produtos culturais inscritos num universo comercial, de intrínseca influência televisiva e midiática, dialogam diretamente com o imaginário instituído pela visão tradicionalista que – a despeito das “intenções” de Freyre e outros – fixou o Nordeste no lugar da inferioridade, marcada pela política assistencialista bem típica do mundo rural brasileiro, no lugar do exotismo.

A Montagem e as Artimanhas do Riso: um exemplo

Em *2000 Nordestes*, o tema da cultura popular é tratado diversamente, como cultura de um povo atravessado pela globalização. Ela está ligada a uma musicalidade representada pelo universo do *Brega* (entendido como gênero musical popular) e do forró eletrônico.



Ambos se apresentam no filme como relacionados ao turismo, pois este é baseado em uma ênfase na festividade definidora do povo nordestino.

Esses dois aspectos fazem atravessar ao longo do filme o elemento da cultura de massa. Numa mirada mais superficial, poder-se-ia dizer que tal abordagem se constituiria um deslocamento no diálogo com o imaginário tradicionalista sobre o nordeste. A análise mais atenta indica, contudo, que há um sentido de permanência de tratamento, do momento fundador (que colocava a cultura popular como sinônimo de folclore) para cá (quando se está tratando do atravessamento com o universo simbólico da cultura de massa). A permanência é o discurso da estereotipia que continua regendo ambas as perspectivas – a essencialista a partir dos anos 20 e a globalizada de *2000 Nordestes*.

Esse discurso transparece nas escolhas estéticas do filme – através da excessiva fragmentação da narrativa, vinculada a uma estética do vídeo-clip e da publicidade. É nesse bloco da cultura popular que fica mais evidente a inscrição de códigos de um tipo de riso do pitoresco, provocado pelo estabelecimento da diferença; um riso implicado pelo discurso da estereotipia.

“O que podemos encontrar de comum entre todos os discursos, vozes e imagens que acabamos de arrolar, é a estratégia de estereotipização. O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, fruto de uma voz segura e auto-suficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras” (Albuquerque Jr., 1999:20). Essa idéia das poucas palavras se adequa perfeitamente à estética do vídeo-clip aplicada a este documentário na excessiva fragmentação dos personagens.

Este bloco tem algumas diferenças em relação ao tratamento estético dos outros blocos (da migração e da religiosidade), exatamente porque é através dele que *2000 Nordestes* quer mostrar a “porção” contemporânea de seu objeto. No bloco da cultura popular, fica claro que a cena está ambientada no Nordeste e ao mesmo tempo estão inscritos nos quadros elementos de cidade (centros urbanos, ruas, carros, feiras); ao contrário dos quadros dos outros blocos, que quando ambientados no Nordeste eram circunscritos com signos de ruralidade. Parece que, na cultura popular de um nordeste globalizado, não se precisa mais cair – como era imprescindível nos outros blocos – na velha dicotomia arcaico X moderno.



Sete pequenos vídeo-clips atravessam o bloco, que tem a duração total de em torno de 15 minutos. Esta é a primeira diferença de tratamento com relação aos blocos anteriores, pois lá havia apenas um destes pequenos clips, introduzindo o tema. Neste bloco, os diversos clips ambientam o que é a festividade e musicalidade do nordestino. As formas de diversão estão expostas na estética fragmentada e acelerada, unidas pela trilha que se compõe de uma mixagem de músicas de Reginaldo Rossi, grupo Labaredas entre outros ícones do gênero *brega*. São imagens de bailes, de grupos em bares, de jogos de dominó e futebol na rua.

A estrutura da montagem dos depoimentos segue outra ordem – não mais pautada pela continuidade semântica. Ela será organizada como um mosaico (ou um jogral) de falas que vão se completando formando quase que uma história única. Um mosaico que é atravessado por comentários repletos de ironia realizados na ordem da montagem.

É assim como um enorme jogral de pedaços de histórias que são contadas as diversas relações – pitorescas e engraçadas – dos encontros e desencontros amorosos. Um personagem começa dizendo:

— Já naquela época a gente trabalhava na roça, na agricultura. Aí eu vendo ela crescendo e tal, bonitinha e tal. Quando eu cheguei pra gente começar a namorar. (*sic.*)

Corta logo após a última palavra para outro personagem, um menino de 14 anos, aparentemente:

— Eu pedi ela pra namorar. Eu falei to afim de você. Será que tem uma chance. Aí ela falou depois nois conversa. (*sic.*)

Corte e a cena retorna para o primeiro personagem:

— Aí eu fui pra Fortaleza, pra capital pra ficar assim..., mais civilizado. Aí voltei e nos namoramo sério e casamo. (*sic.*)

Corte para um plano fechado no rosto de um senhor (que depois será rerepresentado na narrativa como Paraíba do Forró) que toca uma flauta feita de tubo de PVC. Corte novamente para o terceiro personagem:

— Nos conhecemos numa festa onde eu era... ela gostava de outro cara. Aí ela me chamou e me disse vamo namorar. Aí eu não sabia o que era e perguntei o que é isso? Aí ela me deu uns tapas na cara e eu fique quieto.

Risos em off. Corte para o mesmo Paraíba do Forró que sopra faz um som que se assemelha ao de uma buzina. Novo corte para a quarta personagem:



— Me deu uma tromba...

Risos da personagem e corte para a quinta fala:

— Levei um fora.

Corte para a personagem anterior:

— Tava afim de outra.

Corte, logo em cima do final da fala dela para uma cena retirada de uma novela mexicana, cuja textura e quadro da imagem é realmente a da visão desde o ponto de vista da televisão...

A seqüência continua se desenrolando nessa estrutura de mosaico de falas entrecortadas por comentários irônicos realizados na ordem da montagem – que é o tipo de estratégia implicada nas inserções das cenas do Paraíba do Forró.

É nesse sentido que as seqüências desse bloco são montadas seguindo um ritmo do humor mais comumente televisivo – quando a fala do personagem é cortada no tempo exato para a inscrição da piada, e a edição desta com as outras falas subseqüentes é mais frenética, não deixando espaço para silêncios. Uma fala se constitui assim como comentário da anterior, e é esse comentário que inscreve o “tempo da piada”.

É com tais comentários que o filme reforça a inscrição de um riso da diferença, o riso da estereotipia. Um “código” que ri e ao mesmo tempo instaura o estereótipo:

Um senhor desdentado fala algo ininteligível.

Corte para Edmário (personagem que vendia ervas medicinais nas ruas de São Paulo, blocos antes) que diz:

— Ok. I understand.

Corte novamente para outro grupo de cenas que em nada se ligam a essa pequena seqüência. Plano e contra-plano, da fala do senhor e da cena de Edmário, inscrevem um riso que será o riso da fala incompreensível; a clássica piada, também definidora do popular nordestino, do sotaque.

O riso da diferença se torna puro riso da estereotipia quando, pela fragmentação da estética, ele não se cola com mais nada. Como é o caso da cena descrita acima. Os comentários articulados pela montagem não são usados de forma a se constituírem em linha argumentativa que se correlaciona com a história única que o jogral das falas vai estabelecer. Então, resta o paradoxo de ser um bloco mosaico de personagens que não se configuram pela



densidade (não têm nem tempo de exposição no filme para isso) e de uma articulação de um riso que não se inscreve como crítica a uma diferença, mas fixa tal diferença.

Mesmo tentando estabelecer um tratamento diferenciado do habitual para o tema cultura popular, *2000 Nordestes* acaba por reforçar, pela permanência do discurso da estereotipia, o imaginário tradicionalista já estabelecido.

Breve conclusão

2000 Nordestes esteticamente explicita sua voz, a voz de um documentário contemporâneo e sobre o contemporâneo. Mas discursivamente, o “som” dessa voz apaga os seus sujeitos, pois fica estabelecido no filme uma continuidade (*permanência*) com o imaginário social sobre o nordeste, fixado na ordem das práticas discursivas. Imaginário que compõe uma tradição que, por sua vez, inscreve um nordestino como “não-sujeito” da história (o migrante que precisa ser ajudado, o devoto de deus e, no caso particular da cultura popular, uma nova roupagem que recai no discurso pitoresco dos personagens, marcados pelo risível).

No entanto, é uma permanência que atravessa o filme de maneira sutil. Pois ela nasce do paradoxo de ser uma obra contemporânea e, no entanto, discursivamente estar inscrita na mesma “velha” abordagem. Romper e ser tradicional, eis o conflito. Um conflito que aparece no uso estético do vídeo clip. O clip é a temporalidade da afetação e não da construção de uma racionalização de um encontro ou de uma experiência. Tal como ele está narrativamente e discursivamente articulado em *2000 Nordestes*, inscreve uma “imediatez” das imagens na qual se fixa, pelo dado de afetação, o estereótipo.



Bibliografia

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz – A invenção do Nordeste e outras artes. Recife, FJN/Ed. Massangana: São Paulo, Cortez, 1999.
- ANDRADE, Manuel Correia de – Gilberto Freyre e as ciências sociais no Brasil. In. Gilberto Freyre et lês sciences sociales au Brésil – dans le cadre de la Semaine Brésil, Paris, 2000.
- ANJOS, Moacir dos – Desmanche de Bordas. Notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil. In. Buarque de Hollanda, Heloisa e Resende, Beatriz (orgs.) – Arte Latina. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail – Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo, Hucitec, 1979. (Primeira Edição: 1929)
- _____. – A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed.UnB, 1996. (Primeira Edição: 1965)
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio - Raízes do Brasil. Companhia das Letras. 1995.
- BURKE, Peter. – Cultura popular na Idade Moderna. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- FREYRE, Gilberto – Manifesto Regionalista. 7ª Edição rev. e aum. Recife, FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996).
- FREYRE, Fernando de Mello – Gilberto Freyre: insurgente, contraditório e sempre atual. In. Reunião Anual da SBPC – Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, 52, Brasília, 2000.
- GULLAR, Ferreira – Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaios sobre a arte. 3ª Edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.
- VELLOSO, Mônica Pimenta – A “cidade-voyeur”: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas... Revista Rio de Janeiro, volume 1, número 4. Niterói, setembro/dezembro, 1986.
- _____. – A Literatura como Espelho da Nação. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1988.