



Regionalização e Identidade Cultural na Mídia Audiovisual Nordestina¹

Luiza Cristina Lusvarghi
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

Este trabalho busca entender a relação entre o regional e o nacional dentro do contexto de globalização da mídia brasileira, mapeando o imaginário cultural audiovisual. Na década de 20, Recife foi um dos pólos do cinema nacional. Este fenômeno se repetiria somente em 1970, com o Ciclo do Super 8, que contagiou outras regiões do país, como a gaúcha, mas ganha autonomia na década de 90, dentro da Retomada. A introdução da TV no Nordeste, na década de 1960, gerou a produção de programas e até telenovelas locais. As emissoras regionais, entretanto, foram incorporadas pelas grandes redes nacionais. Com o acirramento da concorrência entre as grandes corporações de mídia, os grupos voltam a investir na regionalização através do telejornalismo, e de forma insipiente, na ficção seriada e nos curtas.

Palavras-chave

Mídia regional; regionalização; produção audiovisual; identidade cultural; cultura nordestina.

Mídia Regional e Identidade Cultural.

A cidade de Cabaceiras, no Interior da Paraíba, ganhou o apelido de "Roliúde Nordestina". Ali já foram realizados 18 filmes brasileiros - o primeiro deles em 1924 e um dos últimos, "O romance de Tristão e Isolda", de Guel Arraes, em fevereiro passado. A lista de filmes que utilizou Cabaceiras como cenário inclui ainda "Cinema, Aspirinas e Urubus", "Auto da Compadecida", "São Jerônimo", "Viva São João" e "Canta Maria". Como aconteceu com Hollywood, a cidade paraibana atraiu produtores por seu tempo seco, sem chuvas, mas também por fornecer uma imagem "típica" do Nordeste: paisagem árida, casario antigo, rostos rachados de sol. Cabaceiras é um dos lugares onde menos chove no Brasil. Este sucesso acabou levando à criação do projeto "Roliúde Nordestina", com orçamento de R\$ 400 mil, e execução da prefeitura de Cabaceiras, apoio do Ministério da Cultura, do Banco do Nordeste e da empresa de energia Saelpa.

Mas o que significa, afinal, ser tipicamente nordestino? A possibilidade de o projeto contribuir para a estandardização da identidade cultural nordestina causa certa

¹ Trabalho apresentado para o NP NAU de Comunicação Audiovisual, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação



apreensão. A diretora do curta "Cabaceiras" e chefe da Divisão do Audiovisual da Fundação de Cultura da Cidade de João Pessoa, a cineasta Ana Bárbara Ramos, na ocasião da inauguração, já apontava para o risco do projeto reforçar a imagem folclórica e estereotipada do Nordeste. No fundo, esta é a imagem adotada pela maioria dos trabalhos rodados na cidade, e, ainda, do Nordeste forjado pelas cidades cenográficas do Projac.

Na verdade, foi Recife, em Pernambuco, um dos primeiros pólos grandes audiovisuais do país, gerando um ciclo que durou de 1923 a 1931, durante o Cinema Mudo. Esta produção circulava nas principais capitais brasileiras, como o Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, Porto Alegre e o Recife, através do movimento nacional pró-cinema, promovido pelas revistas *Para Todos* e *Selecta*, que na época eram os maiores veículos de comunicação de massa. Nesta fase pioneira do cinema brasileiro surgiram os ciclos regionais, que eram movimentos nacionalistas no sentido de criar perspectivas para a produção nacional, cujo circuito exibidor sempre foi dominado pela presença estrangeira (SALLES GOMES, 1980). O Ciclo do Recife foi um dos mais importantes e mais movimentados do cinema mudo regionalista, e nele se destacaram Edson Chagas, Gentil Roiz, Ary Severo e Jota Soares, unidos em favor do “resgate da memória nacional”. Era, portanto, um movimento imbuído da genuína vontade de fazer cinema brasileiro e tentar se contrapor à predominância da indústria norte-americana e francesa, que monopolizavam o circuito exibidor nacional. Mas o regional cumpria a função de resgatar o nacional como contraponto à produção estrangeira, sem necessariamente propor um modelo alternativo ou crítico a ela. No caso de Pernambuco, esse regional lançava mão de estruturas narrativas consagradas pelo cinema americano para inclusive introduzir na trama alguns elementos identificadores de sua realidade regional. “Revezes” trata de conflitos entre camponeses e um senhor de engenho e “Filho sem mãe” apresenta um enredo com cangaceiros. Mas o filme que melhor representa essa preocupação em explorar a realidade local é “Aitaré da praia”, que foi bem-sucedido nas bilheterias e deu credibilidade à Aurora Film, sua produtora, ao mostrar um drama entre jangadeiros, valendo-se das belezas das praias nordestinas como locações. O regional entra aqui mais como uma característica de diferenciação perante o produto estrangeiro, de alto custo para os padrões locais, do que como um autêntico elemento regional, acentuando a característica que o ensaísta Paulo Emilio Salles Gomes apontou certa vez como sendo a criatividade derivada da nossa incapacidade de copiar. Não fazia sentido colocar um *cowboy* naquela paisagem, e



assim surgem genuínos homens do campo, pescadores, nordestinos. “Retribuição” foi o primeiro filme de enredo, como eram chamados os filmes de ficção, realizado em Pernambuco, entre 1924-1925, escrito por Gentil Roiz, e reproduzia a famosa fórmula do bandido e mocinha em apuros. Foi dirigido pela equipe de Barreto Junior, Almerly Steves, Eronides Andrade, produzido pela Aurora Filmes. O autor do roteiro era o autor do filme, segundo a concepção da época (BERNADET, 1994), embora o termo “escrito por” esteja voltando à baila² em tempos pós-modernos. Outro filme que se destacou no Ciclo foi “Aitaré da Praia”, também produzido pela Aurora Filmes, baseado num tema regional sobre jangadeiros, em 35mm, com uma equipe de protagonistas composta por Ary Severo, Jota Soares, Rilda Fernandes, Almerly Steves e dirigida por Gentil Roiz. Exceto pela paisagem, e pela extrema pobreza dos jangadeiros, que certamente excluiria vários lugares do mundo como possíveis cenários, nada ali se caracteriza como tipicamente nordestino. A trama amorosa trata do velho conflito “moça rica se apaixona pelo rapaz pobre, porém honesto”, um enredo que cairia muito bem em qualquer narrativa tradicional do gênero.

No *boom* do Ciclo do Recife foram fundadas diversas produtoras como Aurora Filmes e a Pernambuco Films, em Recife, a Olinda Filmes, em Olinda. Foram construídas também muitas salas de projeção, como o cinema do Parque, o Moderno, o Helvética, o Royal, o Pathé. A competitividade do mercado e o surgimento do cinema sonoro norte-americano, entre outras coisas, determinariam o fim do ciclo e da produção nacional daquele período. Depois disso, há produções isoladas, como o primeiro sonoro, “O coelho cai”, escrito por Newton Paiva e Firmo Neto, e documentários com temas antropológicos, patrocinados pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais e dirigidos pelos pesquisadores franceses Arnaldo Laroche e Romain Lesage. Além desses documentários, foram realizados outros dois longas-metragens: as adaptações da peça teatral o “Auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna, e do poema “Morte e vida Severina” de João Cabral de Mello Neto, em filmes de 35mm.

Foi somente em 1970, com a bitola Super-8, que a região, e mais especificamente, Recife, voltaria a produzir com intensidade. As limitações próprias da bitola, que também estimulou a produção de outras regiões brasileiras, restringiram sua

² O roteirista Di Moretti, da recém-fundada Associação de Autores de Cinema, a AC, colocou em entrevista que pelo fato de muitas pessoas não saberem o que é exatamente a função de roteirista, alguns autores vêm adotando o termo escrito por para serem creditados em obras de cinema e televisão.



circulação a festivais e circuitos alternativos³. A produção pernambucana, porém, embora abordasse a cultura local, não era necessariamente regional, e teve como grandes expoentes Jomar Muniz de Brito, Geneton Moraes Neto, Fernando Spencer, Celso Marconi, Walderes Soares, Paulo Menelau. Foi Spencer, entretanto, o grande destaque, com cerca de 36 filmes documentários baseados em temas de manifestações culturais pernambucana. Mas seria somente no processo do cinema da Retomada que a produção de longas conseguiria se sistematizar, produzindo obras mais uma vez ecléticas, urbanas, inquietas, por vezes conferindo um olhar pós-moderno ao sertão, como aconteceu em “Baile Perfumado”(1996), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, ora simplesmente explorando temáticas urbanas, como “Amarelo Manga” (2003), de Cláudio Assis, ou ainda em curtas como “Conceição” (1999), de Heitor Dhalia.

É certamente a televisão, e, sobretudo, as telenovelas e minisséries, que irão reproduzir nas telas, a visão do Nordeste como a do país dos coronéis, do atraso, em que as únicas capitais modernas presentes ficam entre Rio de Janeiro e São Paulo. Os filmes realizados pela Globo Filmes a partir de minisséries, como “Caramuru – a Invenção do Brasil” (2001), e “Auto da Compadecida” (2000), a partir do Núcleo Guel Arraes, dão um revestimento pós-moderno para velhos mitos, exceção feita a produções que visitam o sertão, mas não fazem dele um cenário estereotipado como “Eu, Tu, Eles” (2000), de Ricardo Waddington.

De qualquer forma, vale ressaltar aqui a interessante análise de Marcelo Ridenti sobre a existência de uma estrutura de sentimento, baseada no conceito de Raymond Williams, que contagiou a intelectualidade e os artistas pós-60, de brasilidade romântico-revolucionária, baseada nos ideais da esquerda dos anos 50.

A hipótese... é a de que o florescimento cultural e político dos anos de 1960 e início dos de 1970 na sociedade brasileira pode ser caracterizado como romântico-revolucionário. Valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o homem novo, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Mas o modelo para esse homem novo estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. (RIDENTI, Marcelo, *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*, pp. 84, *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1^a).

³ No Primeiro Festival Nacional de Filme Super-8, ocorrido em abril de 1974, dentre os 64 filmes concorrentes, quatro eram pernambucanos: Caboclinhos do Recife (Fernando Spencer); Bajado, um artista de Olinda (Fernando Spencer e Celso Marconi); Agórgona doméstica e Vaquejada (Athos Cardoso e Osman Godoy).



Exemplos expressivos da estrutura de sentimento romântica e revolucionária seriam a trilogia que inaugura o Cinema Novo – “Vidas secas”, de Nelson Pereira dos Santos; “Deus e o Diabo na terra do sol”, de Glauber Rocha; e “Os fuzis”, de Ruy Guerra -; a dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo (de autores como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Francisco de Assis e Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha); as canções engajadas de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo; as atividades dos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes, bem como produções como “Cinco Vezes Favela”, as músicas de Edu Lobo, Geraldo Vandré. E, não podemos nos esquecer, das peças e roteiros de Dias Gomes, responsável pela reprodução desse conceito no cinema, mas, sobretudo, nas telenovelas.

Dois destacados artistas dos anos de 1960 – o cineasta Carlos Diegues e o compositor Chico Buarque – são filhos respectivamente de dois pensadores da nossa brasilidade: Manoel Diegues Jr. E Sérgio Buarque de Hollanda. E ambos vão, como nos faz lembrar Ridenti, produzir juntos “Bye, Bye, Brasil”, obra que preconiza o esgotamento deste projeto na contemporaneidade. “A Ópera do Malandro”, de Chico, também envereda pela mesma trilha.

Mas voltando a Dias Gomes, é a telenovela “O Bem-Amado”, a primeira em cores da tevê brasileira, que se tornaria uma referência para a discussão de um imaginário nordestino nas telas. Mas outras obras do mesmo autor, como “Roque Santeiro”, colocariam em cena essa visão. A trajetória de seriados como “A Grande Família”, representa bem estes dois momentos: a primeira fase do programa certamente pertence à brasilidade cultuada pela esquerda, a segunda, revela a falência do modelo original, com um Agostinho que evolui de malandro para marginal, aplicando golpes memoráveis na família. Enfim, pode-se dizer que pertencem a uma mesma estrutura de sentimento filmes como “O grande momento”, dirigido por Roberto Santos em 1957, “Assalto ao trem pagador”, de Roberto Faria, em 1962, “O pagador de promessas”, filme de Anselmo Duarte baseado na peça homônima de Dias Gomes, premiado em Cannes em 1963, e ainda outros, como “A hora e a vez de Augusto Matraga”, dirigido, em 1965, por Roberto Santos, com base no conto de Guimarães Rosa. Todos eles valorizando o homem simples do campo, denunciando a brutalidade das desigualdades sociais. Esse cineastas eram “desprezados” pelos cinemanovistas, basicamente por Glauber Rocha, por serem adeptos de uma narrativa holywoodiana, que teria se firmado na Vera Cruz (BERNADET E GALVÃO, 1983).



As reflexões de Raymond Williams sobre as “estruturas de sentimento”, para Ridenti, possibilitam tratar “do tema do surgimento de um imaginário crítico nos meios artísticos e intelectuais brasileiros na década de 1960 e depois sua transformação e reinsserção institucional a partir dos anos de 1970” (RIDENTI,). Para Williams, o termo serviria como uma distinção de conceitos mais formais de ideologia, para falar na cultura como resultado de uma prática vivenciada. Para outra autora que se debruçou sobre o conceito, Maria Elisa Cevasco, ele seria a “articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social (Cevasco, 2001, p.153). Essa cultura viva nem sempre é perceptível no momento em que as obras se constituem, mas tornam-se mais visíveis com o decorrer dos anos, o que permite uma análise de sua relação com a realidade que a gerou, possibilitando generalizações e comparações. Mas Ridenti faz outra observação interessante: o caminho inverso poderia nos levar a outras análises: a de que a “que a utopia da brasilidade revolucionária tem raízes também na ideologia das representações da mistura do branco, do negro e do índio na constituição da brasilidade, tão caras, por exemplo, ao pensamento conservador de Gilberto Freyre. Obviamente, em 1960, o país não é mais aquele da democracia racial, por causa das limitações impostas pelo latifúndio, pelo capital, mas a revolução certamente poderia ter o dom de resgatar essa característica. Essa perspectiva orientava os teóricos do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), a Comissão Econômica para a América Latina (Cepal), organismo das Nações Unidas, e o Partido Comunista Brasileiro (PCB).

De todo modo, trata-se de uma estrutura em crise. É interessante ressaltar dentro deste processo as diferenças entre gaúchos e nordestinos quanto a questões de identidade cultural. Se no Rio Grande do Sul, como observa Nilda Jacks, aspectos históricos e uma cultura historicamente separatista levam desde cedo a se pensar no projeto de uma televisão regional, consolidada pela holding RBS, que possui inclusive um Núcleo de Produção de Especiais, na região Nordeste, a implantação da Globo Nordeste com sede própria já na década de 70, e o processo de incorporação das emissoras e redes locais como afiliadas dos grandes grupos, aparentemente parece ter sepultado a idéia de um projeto de regionalização que incorporasse o local. Um olhar mais atento sobre os efeitos do processo de globalização na mídia regional, com ênfase no processo da mídia regional nordestina, assinala a intensificação e a formação de sistemas e grandes corporações de mídia nos mesmos moldes das grandes holdings transnacionais. Dentro desta perspectiva, o audiovisual emerge como uma importante referência, amparado pelas novas tecnologias, que ampliam a possibilidade de negócios.



Se no mercado gaúcho, por exemplo, por uma tradição histórica, a regionalização se coloca como uma tendência quase natural, é sob a década de 90 que a programação ganha mais autonomia (JACKS, 2001). “O projeto de uma televisão gaúcha, de natureza regional e identificada com a cultura local, pode sustentar a hipótese de que ele faz parte do mesmo movimento que sempre reivindicou a diferença deste contexto histórico-cultural em relação ao restante do Brasil (OLIVEN, 1992, JACKS, 1998 e 1999)”.

No Nordeste, onde a televisão chega com atraso de 10 anos com relação à pioneira Tupi de Chateaubriand, as relações seriam em alguns pontos, diferentes. No caso da TV Jornal, em Recife, existe naturalmente a idéia de fazer uma produção regional, voltada para o público local, sobretudo com relação ao jornalismo, mas não necessariamente em contraponto a uma programação nacional. As telenovelas, mesmo quando abordavam problemas locais, refletiam temas universais do gênero.

Mas o final da década de 90 seria importante para esse mesmo processo de florescimento da produção, com iniciativas como a criação do SBT Nordeste, em 1998, e com uma crescente preocupação em criar produtos típicos regionais, como o São João, por parte da Globo Nordeste, e mais recentemente, um programa regional de exibição de curtas, o *Agora Curta*. De qualquer forma, é interessante notar que esse ideal “romântico-revolucionário” se estabelece como fenômeno de massa a partir da indústria cultural, e, sobretudo, da televisão, na verdade o maior circuito de exibição de audiovisual do país, uma vez que o cinema nacional, que entra em colapso a partir do plano Collor, só ressurgiu na década de 90, apoiado por leis de renúncia fiscal, jamais atingiu o mesmo público das telenovelas.

No processo de implantação das redes de televisão no país, na verdade, o que restou da programação local e regional existente, se deve mais à dificuldade das emissoras criarem uma programação própria efetivamente nacional. Mas esta programação não sai dos circuitos regionais. A visão de regional que o país possui através da programação net se deve muito mais ao trabalho de algumas emissoras comprometidas com a cobertura local, e pelo trabalho das assessorias institucionais que se empenham em pautar a cultura local, na ausência de projetos regionais que incorporem esses traços. O grande modelo cultural moldado a partir da televisão privilegia uma cidade que deixou de ser a capital do país em 60, mas manteve a aura de centro cultural no imaginário nacional e internacional – o Rio de Janeiro –, graças à Rede Globo, a principal propagadora do *carioca way of life*.



O grupo Globo, que montou a primeira rede de televisão efetivamente nacional do país, a partir de um acordo com um grupo estrangeiro, o Time-Life, que viabilizou um grande salto frente à concorrência, hoje, diante da abertura ao capital estrangeiro e a participação de grandes grupos de telecomunicação na vida nacional, se converteu no maior defensor de uma cultura genuinamente nacional, representado, sobretudo, pela campanha que se tornou conhecida como “Conteúdo Brasil”, integrada por várias ações e pela criação e consolidação da Globo Filmes.

A Globo Filmes representa, por um lado, a iniciativa da abertura à produção independente, o que ocorre também dentro da grade, sobretudo, a partir do Núcleo Guel Arraes, da regionalização da produção e da co-produção de longas para cinema antes que tais medidas sejam regulamentadas, buscando incorporar essas produções, e de outra, o de controlar, na medida do possível, a produção audiovisual e o cinema brasileiro, tanto do ponto de vista de conteúdo como do ponto de vista estético, caso a parceria com outros produtores se torne obrigatória e caso, também, seja estabelecida uma cota de tela para a exibição de longas-metragens nacionais na televisão aberta. (BUTCHER, 2006).

Dentro da Rede Globo, o regional se limitou, ao longo de sua história, à produção telejornalística, que de forma geral, jamais ultrapassou os 100 minutos diários de produção enviada pelas suas centrais de jornalismo regionais. A Globo Filmes produz eventualmente trechos de novelas, minisséries, no Nordeste, mas a produção é centralizada em São Paulo. E quando essas inserções ocorrem, tendem a ser carnavalizadas, como ocorreu recentemente no episódio da telenovela “Duas Caras”. Mas em 2006, pela primeira vez, a Globo Filmes realizou um *pitching*, dentro do Festival de Cinema do Ceará. Essa primeira edição, regional, a qual se sucederia uma outra nacional, em 2008, caracterizam, de alguma forma, um projeto de interferência na produção fora do eixo Rio-São Paulo. O *pitching*, uma concorrência aberta de projetos utilizada por emissoras como a GNT, e órgãos como o BNDES, nunca havia sido utilizado pela Globo Filmes. O vencedor do *pitching* regional foi João Augusto Mattos, da Bahia, e o vencedor do nacional foi o roteirista paulistano Di Moretti. Dos 235 inscritos, dentre os quais o maior número foi do Rio, com 77 projetos, foram pré-selecionados 5 argumentos de realizadores por uma comissão julgadora organizada pela direção do festival. A parceria com um festival não surpreende: os festivais brasileiros,



mais de 100 somente no Brasil⁴, estabeleceram um circuito de exibição alternativo, uma vez que o circuito exibidor se encontra hoje praticamente nas mãos das *majors* e de grupos brasileiros que não se interessam em estabelecer empreendimentos para cidades com menos de 600 mil habitantes.

A maior concorrente da Rede Globo hoje, a Record, tentou entrar neste mercado criando a Record Filmes, com o filme “Eliana e o Segredo dos Golfinhos”(2005), mas não teve a mesma repercussão. A Record Entretenimento, dentro da qual ela se situa, entretanto, faz ver que ainda haverá uma tentativa de se estabelecer. Ironicamente, eles agora se encontram produzindo um documentário sobre a Tropicália, nos mesmos moldes de produção da rival, com a produtora Bossa Nova Films, composta por nomes ligados a algumas produções da Globo, como Fernando Meirelles, e uma produtora americana, a Mojo Pictures.

A rede que mais se aproxima das duas, a SBT, também criou um SBT Filmes, em 2006, parceria com a Warner Bros e a Diller & Associados, mas não foi bem-sucedida. Até agora, esse estúdio só lançou um filme, o “Coisa de Mulher”, com Adriane Galisteu, Evandro Mesquita e com a participação de Hebe Camargo. O filme não teve boa aceitação com a crítica e não foi sucesso com o público. Atualmente a marca SBT Filmes é usada como loja online de filmes e séries em DVD no site da emissora. O SBT Nordeste, um movimento regional das afiliadas ao SBT, no entanto, vem investindo no pólo de teledramaturgia SBT Nordeste, com minisséries cujo formato oscila entre cinema e televisão.

Telejornalismo e teledramaturgia regional – se o Núcleo de Especiais da RBS garante ao público gaúcho assistir a minisséries e curtas, alguns produzidos com o apoio de concursos e editais públicos, de forma sistemática desde 1999, já na região Nordeste, esta tendência nunca se afirmou. Retomando de uma certa forma a tradição do grupo a que pertence, surge dentro do grupo SBT o SBT Nordeste, uma iniciativa das afiliadas do SBT de formar uma rede dentro do sistema, a partir do Comitê de Marketing Nordeste, ainda em 1998. O Pólo de Teledramaturgia do Nordeste, surgido a partir da TV Jornal, foi criado em 2007. O núcleo produziu duas minisséries, “Santo por acaso”, de Léo Falcão, e “Cruzamentos Urbanos”, de Pablo Pólo. Ambas reproduzem algumas tendências em curso quando se fala em vocação nacional, regional e global. As duas minisséries expressam a velha dualidade: em “Santo por Acaso”, o protagonista é o

⁴ Fórum dos Festivais. www.forumdosfestivais.com.br



jovem puro que trafega por um sertão em que a maior autoridade ainda é a eclesiástica, encarnando o Bem, e o latifundiário, encarnando o Mal. Se bem que ao final o roteiro faça um comentário sobre essa característica, parodiando a relação entre a exploração pela mídia de milagres e santos, e a sonhada notoriedade que a televisão confere, colocando as pessoas para falarem com a câmera, é o Nordeste de Cabaceiras que se coloca ali. Já em “Cruzamentos urbanos”, a trama gira em torno de drogas, amores impossíveis, conflitos sociais, e a idéia é descontextualizar totalmente a cidade de Recife, onde foi rodada a estória. Houve mesmo discussões sobre a necessidade de se fazer uma produção nordestina, mudando o nome de placas de rua. O baile em que os personagens se encontram é um reduto da cultura brega, o que seria um denominador comum para todo o mercado regional. Mas a própria força das imagens do Recife Antigo deixam antever o cenário pernambucano, que, no entanto, não se priva de mostrar arranha-céus e foge dos estereótipos regionais folclóricos, mas se perde um pouco na sua tentativa de ser totalmente pós-moderno e sem filiação cultural identificável.

Enquanto isso, obras ousadas como o recente “Amigos de Risco”, de Daniel Bandeira, segue sem circuito oficial de exibição, totalmente dominado pelos grandes multiplexes – Recife é dominada pela UCI, pertencente a Viacom -, produção que poderia ser bastante beneficiada pela digitalização dos circuitos, configurando uma rede alternativa de exibição, e por mais espaço nas emissoras de televisão.

Outro projeto que pretende interferir no mercado ficcional foi gestado pela Globo Nordeste. Em 2008, a afiliada nordestina da Globo lançou o *Agora Curta*, um programa nos moldes de alguns especiais produzidos pela RBS, com exibição de curtas e previsão de concursos de estímulo à produção. O programa, de aproximadamente 35 minutos, foi produzido fora dos estúdios, totalmente terceirizado, pela produtora Luni, de Lula Queiroga, e apresentado pela atriz Hermila Guedes. O fato da maior empresa de mídia do país ter firmado desde o início o seu espaço como Globo Nordeste, uma empresa que possuía razão social própria, ligada diretamente à Globo Rio, certamente não contribuiu para que a regionalização assumisse um papel fundamental dentro da afiliada nordestina, que ao longo dos anos praticamente se resumiu a reproduzir a estrutura de programas da rede.

A consolidação das grandes redes levaria todas elas a abdicar dessa produção, e a se tornarem retransmissoras da programação net. O SBT, a Band e a Record, pela própria dificuldade de gerar uma programação nacional para todos os horários, acabou



permitindo que varias programações regionais se estabelecessem. A Globo, que desde os anos 70, constitui sede própria em Recife, possui três grandes afiliadas no Nordeste que pertencem a outros grupos – Sistema Mirante (São Luis), Sistema Verdes Mares (Fortaleza) e Rede Bahia (Salvador) -, mas eles funcionam como autênticos departamentos da Rede Globo, cuja sede é ainda no Rio. Dentro do sistema de um discurso único, entretanto, ela trabalha a regionalização de maneira cada vez mais acentuada nos últimos cinco anos, com especiais de Jornalismo. Já a Record deixa suas afiliadas com a liberdade de trabalharem sua programação da tarde, mas fazem distinção, como ocorre na Globo, entre as matérias para a rede, feitas por um repórter especial, e as locais. Entretanto, essa coordenação fica em São Paulo, e está centralizada numa mesma pessoa, que também coordena o projeto Record News, em UHF, o projeto regional de telejornalismo da rede, que tem uma sede nordestina em Salvador. Todas as afiliadas produzem matérias para ambos, mas a coordenação deste projeto é centralizada em São Paulo, não existe necessariamente contato entre a afiliada local e a Record News. Na Globo essa interatividade se dá na forma de encontros. Além disso, a reunião de pauta da programação jornalística da rede é feita por uma linha especial, diariamente.

Já o SBT tem uma peculiaridade: as afiliadas nordestinas possuem uma associação que reúne as 11 afiliadas nordestinas da rede, o SBT Nordeste. As reuniões são mensais, há eleições, e o atual presidente, coincidentemente, é pernambucano, e diretor da TV Jornal, que sedia o projeto. A programação nordestina inclui as Micaretas e outros Carnavais, o tradicional São João, e o recém-criado pólo de teledramaturgia.

São João e Carnaval – dentro do processo de globalização, o nacional se vê ameaçado muitas vezes pelo global, que por sua vez pode ocasionalmente incentivar uma ou outra modalidade de manifestação regional, preferencialmente aquela que se colocar como mais conveniente para o desenvolvimento econômico (IANNI, 1999). Essa discussão se reflete na dinâmica de cobertura do carnaval e do São João no Nordeste.

Ao tentar responder à questão sobre o que faz de nós brasileiros, seres tão distintos de outras nações e culturas, sem apelar para o mito romântico do bom selvagem, como fez a literatura, em obras como “O Guarani” e “Iracema”, o antropólogo e ensaísta Roberto da Matta, nos anos 70, pensou em estabelecer parâmetros para uma discussão do nacional a partir de eventos e tradições que unissem a todos sem distinção. Ao contrário da França, que comemora até hoje a Queda da Bastilha e a revolução burguesa com pompa e circunstância, a semana da Pátria, para os brasileiros, sempre souo como uma data oficial, tristemente associada à intervenção



militar durante a ditadura, o que contribuiu mais ainda para fazer dela um feriado sem a menor ressonância nas práticas sociais do cotidiano (MATTA, 1978).

Seguindo essa linha de raciocínio, as festas juninas, celebradas em diversas partes do Brasil, mas sem se caracterizar, pela sua diversidade, como uma tradição nacional, foram caracterizadas por ele como evento regional. A forma como cada estado e região celebra o evento é distinta. E assim, o Carnaval, o maior feriado nacional, oficialmente, surge como o maior evento tradicional brasileiro, e definidor do caráter nacional, da nossa identidade. O que definiria esse caráter nacional seria, por ordem, o fato de ter o apoio do Estado, ser festejado nacionalmente, na mesma data, e ser apoiado pela sociedade civil e pela própria Igreja, que passou a admitir sua existência a partir do histórico Concílio de Trento. Sua origem é controversa, remete às festividades do Deus Baco, ao Egito.

No Brasil, o carnaval descende dos entrudos portugueses, manifestações populares violentas, que culminavam muitas vezes em brigas de rua e invasões domiciliares, com as pessoas jogando mijo e tomates e ovos podres umas nas outras. Foi introduzida oficialmente pela corte portuguesa, e consta que seus festejos foram os primeiros a aceitar a inclusão de escravos, que podiam circular pelas ruas. Concorreu para a sua proliferação a nível nacional certamente o desenvolvimento das sociedades carnavalescas que originaram as escolas de samba, na então capital federal, o Rio de Janeiro. Sua utilização como mídia pelo poder público, para fortalecer outro grande traço da identidade nacional, o futebol, se faz ver desde a década de 50, quando foi inaugurado o “portentoso” Maracanã (MILAN, 1998) , como parte dos preparativos para a Copa de 50, que o Brasil perdeu para o Uruguai, até recentemente, em 2008, quando a prefeitura de Recife pagou cerca de R\$ 3 milhões para a Mangueira comemorar os 100 anos de Frevo.

Na década de 70, a Rede Globo fez da cobertura de carnaval quase que um símbolo de sua presença no País. A cobertura incluía desde as unidades móveis cobrindo o desfile de rua até os bailes de gala – Hotel Glória, Copacabana Palace. Em 1989, a esta cobertura, da qual possui exclusividade para o resto do País, foi criada a Globeleza, uma mulata que dançava totalmente nua, com o corpo maquiado, nas vinhetas da emissora do grupo. O responsável foi Hans Donner, principal criador da identidade visual da emissora, que descobriu Valeria Valenssa, a mulata Globeleza, num concurso de Garota de Ipanema. A cobertura do carnaval carioca pela Rede Globo influenciou certamente a divulgação deste modelo de carnaval, que não é o único no



país, para os demais estados, fazendo surgir escolas de samba semelhantes em localidades onde esta tradição mal existia. Além disso, internacionalmente, propagou a imagem do Brasil no Exterior, sempre tendo como modelo o carnaval e as escolas de samba cariocas. Outras formas mais antigas, como os blocos de rua, ao longo da década de 80, experimentaram um surto renovador no Rio de Janeiro, mas o modelo turisticamente mais interessante e rentável é o do Sambódromo, símbolo maior do Carnaval como grande espetáculo midiático.

O segundo carnaval a tornar-se um empreendimento rentável na mídia, estimulado inclusive pela que ficou conhecida como a guerra das cervejas⁵, na era pré Inbev (a fusão da Ambev, por sua vez resultante das cervejarias Brahma e Antartica, com a holandesa Interbrew)), foi o carnaval baiano, de forte influência africana, mesclada a referências contemporâneas mundiais. Para participar de um bloco como o afoxé Filhos de Gandhy, o participante tem de pagar pela indumentária, e também é necessário pagar para ocupar um lugar nas arquibancadas.

O carnaval multicultural do Recife, numa estratégia campanha levada a termo, enfaticamente, pela prefeitura, sob a segunda gestão de João Paulo (PT), possui diversos pólos com programações que reúnem não apenas o tradicional frevo, símbolo do carnaval pernambucano tradicional, juntamente com os maracatus, mas shows de música popular brasileira e até mesmo rock. Para o Galo da Madrugada, o maior bloco do mundo, segundo o Guines, a Globo Nordeste criou o Galobeleza. Entretanto, a cobertura regional, tanto da Globo, quanto do SBT, as duas maiores corporações a trabalhar com a regionalização no Nordeste, uma vez que a Record limitou esse investimento ao projeto Record News, deixando às afiliadas a cobertura local, vêm elegendo como cobertura regional principal o São João. Um dos principais motivos é o fato de muitos anunciantes se esquivarem de ter seu nome relacionado ao carnaval, que no Nordeste é acima de tudo um evento de rua, tanto em Recife, quanto Salvador, e até mesmo São Luís. E existe ainda o fato das cervejas exigirem o direito de arena, o que cria conflitos muitas vezes com as políticas públicas dos eventos. Dessa forma o carnaval carioca permanece como grande símbolo da cultura carnavalesca nacional for *export*. O carnaval multicultural do Recife, em que o rock mora ao lado do frevo, e do maracatu, e o carnaval soteropolitano, com sua mescla inusitada de África e cultura pós-

⁵ A guerra das cervejas se deu entre Brahma e Antartica, antes da fusão, em 1999, das duas para criação da Ambev, e estimulou a comercialização do carnaval soteropolitano. Atualmente, a guerra das cervejas prossegue com disputas entre a Inbev e o Grupo Schincariol.



moderna, se coloca como um contraponto, uma cultura exótica e diferenciada, dentro do carnaval nacional.

E o São João Nordestino, cada vez mais padronizado e estilizado, se parece com um carnaval. Espetáculo familiar, associado tradicionalmente no Nordeste a uma reunião em família, da mesma inspiração do Natal, o São João, na verdade, nunca foi o mesmo em todas as 11 capitais nordestinas. Em São Luis, por exemplo, a tradição é o Boi, seguida pelo Tambor de Crioula. Mas muitas entidades locais vêm sentindo a diferença entre os “bois”. Mulheres glamurosas, homens bombados, vão substituindo os antigos dançarinos. Há anúncios de Boi Country. Um dos lugares mais tradicionais do São João – Campina Grande, na Paraíba -, fez da festa junina deste ano um gigantesco espetáculo com fogueiras artificiais e paetês. Cidades como Caruaru e Carpina, em Pernambuco, possuem pavilhões especialmente estruturados para as festas, promovidas com apoio das prefeituras locais. O regional ressurgiu assim, para fazer um contraponto, em função do global, como exótico, como um diferencial. No entanto, é necessário que ele seja recriado para que funcione como um autêntico espetáculo midiático – é a recriação do regional em função do global e do diferencial comercial. O São João ajuda a recriar o mito romântico e revolucionário da esquerda dos anos 60, que via no homem simples do campo a esperança da revolução.

Com relação à cultura midiática, para muitos pesquisadores essa dualidade que se revolve no conflito vem desde os tempos da cobertura de Canudos, feita pelo jornalista do Estado de S.Paulo, Euclides da Cunha, autor de “Os Sertões”. A região Nordeste, entretanto, seria uma invenção mais recente, para estabelecer uma separação entre o Norte amazônico, e os demais estados situados ao Norte, resultante de conveniências políticas dos estados do Ceará, Pernambuco e Maranhão, que se disseminou principalmente, a partir dos anos 30 (BARBALHO, 2001). A Bahia mostra a africanidade para gringo ver, Pernambuco a tradição da cultura popular, e o Ceará, à falta de tradição cultural sólida, seria o não-lugar perfeito para o movimento de mundialização da cultura (BARBALHO, 2004). Este papel seria reforçado, sobretudo, pela atuação das secretarias estaduais de cultura, intensificado na década de 90.

REFERÊNCIAS

BARBALHO, Alexandre, Estado, Mídia e Barbárie: Políticas de Cultura no Nordeste Contemporâneo (2004).ALCEU, - v.4 n.8 –p.156 a 167 – jan/jun. 2004.



BERNADET, Jean-Claude O Autor no cinema: a política dos autores, França, Brasil, anos 50 e 60. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. (1983), O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema. São Paulo, Brasiliense

BRANT, Leonardo (2005). (Org.) Diversidade cultural, globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas. São Paulo: Editora Escrituras; Instituto Pensarte.

BUTCHER, Pedro (2006). A dona da história: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro. Dissertação (mestrado): Escola de Comunicação/UFRJ. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CALIL, Ricardo (2007). A Roliúde Nordestina - Pólo cinematográfico e turístico no interior da Paraíba. Por Ricardo Calil em: Sáb 07 de Apr, 2007 [13:52 UTC] (1406 leituras)http://www.cineclubes.org.br/tiki/tiki-read_article.php?articleId=81

CEVASCO, Maria Elisa. (2001), Para ler Raymond Williams. São Paulo, Paz e Terra.

DUARTE, Eduardo (1995). A estética do Ciclo do Recife. Recife: UFPE, Ed. Universitária..

FIGUEIRÔA, Alexandre (2000). Cinema Pernambucano: uma história em ciclos. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife (Coleção Malungo, 2).

GOMES, Paulo Emílio Salles (1980). Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilmes. (Col. Cinema, V.8)

IANNI, Octávio (1999). A era do globalismo. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1999.

JACKS, NILDA (2001), Televisão e Identidade Cultural In: Tendências na Comunicação ed.Porto Alegre : RBS/ L&PM, v.4, p. 12-19.

MARCONI, Celso (1986). Cinema: uma panorâmica. Recife: ASA Pernambuco, 1986. 78 p. (História Setorial de Pernambuco, 1).

MATTA, Roberto A. Da (1978), Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia do Dilema brasileiro, Rio de Janeiro: Editora Zahar.

MILAN, Betty (1998). O País da Bola. São Paulo: Editora Record.

RIDENTI, Marcelo, Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1

SANTANA, Jorge José B.Santana, A televisão pernambucana por quem a viu nascer (2007), Recife: Edição do Auto, FacForm Gráficar.

WILLIAMS, Raymond. (1979), Marxismo e literatura. Rio de Janeiro, Zahar.