

# A IMAGEM DO NORDESTE INVENTADA PELA ARTE MODERNA E PELO CINEMA NOVO: DISCURSO, REDUÇÃO E VIOLÊNCIA

Nycolas Albuquerque  
Universidade Federal do Amapá

ISSN 2316-6479

## Resumo

Este trabalho investiga a construção imagética do Nordeste através do cinema. Para tanto, fiz uma pesquisa sobre como se processaram tais imagens, como foi elaborado esse repertório. Verifiquei quais são as relações de poder envolvidas nesse discurso do nordeste atrasado e quem se beneficia com ele, como os nordestinos vêm sendo simplificado e homogeneizado nas relações sociais, e qual o papel do governo, sociedade e artes nesse processo. Analiso quais os agentes históricos envolvidos (Movimento de Arte Moderna e Cinema Novo) e, de que maneira, foi perpetuada essa representação estereotipada, que ainda hoje é utilizada para se falar do nordeste.

**Palavras-Chave:** Nordeste brasileiro, Estereótipo, Identidade, Arte Moderna e Cinema Novo

## Abstract

This paper investigates the construction of Brazilian northeast's imagery through film. For that, I did some research on how such images were processed as well as the repertoire elaboration. I checked out which power relations are involved in this discourse of a late northeast and who benefits from it, how the people from there have been simplified and homogenized in social relations, and the role of government, society and arts in this process. Also, analyze the historical actors involved (Modern Art and Cinema Novo) and the means of a perpetuated stereotypical representation, which is still used today to talk about the Northeast.

**Keywords:** Brazilian northeast, Stereotype, Identity, Modern Art and Cinema Novo

## 1. Introdução

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

Quando, no Brasil, se discute os novos caminhos identitários da sociedade brasileira industrial; as artes assumem um importantíssimo papel social nessa identificação. A Arte Moderna vem para possibilitar novas formas de expressão.

A arte vai operar como catalisadora para definição de uma identidade nacional. As obras de arte ecoam em todo o social produzindo sentido e significados.

## 2. A Arte Moderna Conquista Espaços e Identidade

Ao contar esta história, a Arte Moderna desabrocha num momento de embate entre classes sociais, a luta pelo poder entre a nova classe emergente brasileira, a classe industrial, e a antiga aristocracia (AGRA.2004).

Uma disputa pela visibilidade. Elas descobrem na arte uma poderosa arma para conquistar espaço, conquistar poder. Dessa luta de classes quem se fortalece numericamente é a que possui menos voz: o povo. Este acaba por revelar as distâncias produzidas no novo cenário mundial, onde os abismos ficam mais nítidos.

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

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

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

A luta dos modernistas era também uma luta para transferir o centro cultural e artístico do país, da cidade do Rio de Janeiro para a cidade de São Paulo.

Mário de Andrade (*apud* FABRIS.2006) acreditava que a arte que buscava uma identidade nacional deveria abordar temas que refletissem a nossa cultura. A arte deveria tratar de temas nacionais e não de temas alienígenas. Para se extrair o que de mais puro a nação tinha, era necessário antes de tudo entender os processo de colonização e identificar as partes não afetadas por ele, ou seja procurar um lugar onde não tivesse sido influenciado pela cultura europeia.

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

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

### 3. Int(c)acto Nordeste

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

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

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

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

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

O folclore, assim como os populismos políticos, quando reivindica as práticas tradicionais, constrói um universo popular carregado de mensagens massivas que comunicam diretamente com o povo. E dessa comunicação, surge outro sistema de mensagem: retira-se do tradicional, ou seja, do passado e recoloca-se como símbolo nacional, de popular (CANCLINI.2003). Neste caso, o folclore vira uma arma de adestramento da população.

Neste cenário, o cacto passa a ser um signo de brasilidade, do primitivismo, da aspereza de nossa realidade nacional, ele vai ser símbolo da luta pela sobrevivência num ambiente inóspito e insalubre. O campo primitivo passa ser o lugar perfeito para uma revolução, para uma rebelião primitiva.

“o nordeste como território de revolta é criado por intelectuais e artistas da classe média, as obras partem de um olhar civilizado, uma fala urbano-industrial, de um Brasil civilizado sobre um Brasil rural, tradicional e arcaico.” (ALBUQUERQUE.2009.p.219).

A cultura popular passa a ser utilizada por todos os segmentos artísticos para se falar de nordeste. Ela passa a ser considerada sinônimo de cultura não alienada. É apropriada pela classe média burguesa que está insatisfeita com sua pouca participação no mundo da política no país.

São obras que servem de pretexto para o sujeito do discurso fazer as suas queixas aos grupos dirigentes, são o meio de ele vincular suas demandas de poder, de tomar a voz e visão do povo para si; de falar em nome dele, o que legitima seu discurso e sua vontade de poder. 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. (ALBUQUERQUE.2009.p.220/221)

É o apoderamento dos que não têm voz, dos que são usados pelos detentores da verdade, seja científica, jornalística, política e artística cujo resultado é a prolongação dessa dominação.

#### **4. A Verdade e o Popular no Cinema Novo**

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

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

Assim, o Cinema Novo estabelece uma recusa ao padrão industrial voltado para a reprodução das aparências (ROCHA.2004). Não bastaria o melhor cinema político tematizar problemas da vida social, era preciso inventar uma nova maneira de conduzir os dramas, não caindo numa estrutura reducionista voltada para a reprodução de preconceitos em detrimento do esclarecimento das questões sociais.

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

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

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

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

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

Portanto, a verdade está diretamente ligada a sistemas de poder, que a produzem e a suportam. É produzida para fortalecer a dominação de um grupo

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

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

Mas o Cinema Novo não se comunica efetivamente com ninguém fora de seu circuito hermeticamente fechado, onde a produção elabora equívocos não somente no campo da arte, mas também no social e político.

Gera-se mal-entendidos que vão ser repetidos e perpetuados por uma nova geração, que tem como norte essa produção respaldada pela crítica internacional. “Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo.” (ROCHA.2004.p.63)

Essa necessidade de diálogo com as camadas mais populares vem da incapacidade de, até então, se comunicar com o povo, para provocar a revolução que transformaria radicalmente a sociedade brasileira. “Quanto mais se desce na escala social tanto mais radicais costumam ser as formas que assume a necessidade, uma vez surgida, de um salvador” (GOMES.1998.p.123). Cabeira aos cinemanovistas carregar essa bandeira até o fim.

Bernadet (2007) acha que poderemos repetir tanto quanto quisermos a palavra popular que o cinema brasileiro não se tornará mais popular por isso. Falar que o Cinema Novo foi popular é idealismo e mistificação.

É justamente essa mistificação que cria e alimenta alegorias sobre um nordeste fanático, deixando como legado uma enormidade de enunciados prontos, discurso “que renasce em cada um de seus pontos, absolutamente novo e inocente, e que reaparece sem cessar, em todo frescor, a partir das coisas, dos sentimentos ou dos pensamentos” (FOUCAULT.2009b.p.23).

É um discurso que resgata o passado quase perdido. Para isso, faz-se uso de uma linguagem verborrágica de efeito, marcando bem distintamente quem é o homem culto e quem é o homem ignorante (ALBUQUERQUE.2009). Além disso, ele toma elementos do folclore e da cultura popular, principalmente a rural, e os trata com ar de superioridade. Com seu olhar distante, sinaliza que pertence a um mundo bem diferente daquele que resolveu tratar.

Durval comenta sobre Glauber Rocha - e que pode se estender a outros artistas.

“o dilaceramento de um intelectual que admira os rituais de cultura popular, mas abomina sua lógica, visto que é fascinado por suas imagens, por sua forma, embora queira renegar o seu conteúdo”. (ALBUQUERQUE.2009.p.315)

O universo popular impregnou o cinema nacional, seus personagens eram, assim como seus realizadores, alheios ao mercado capitalista, serão os retirantes, os beatos, os coroneis e os cangaceiros. O nordestino no cinema sempre será marginal ao sistema capitalista, sempre estará deslocado da sociedade, a sua resposta a opressão será a violência.

## 5. A Violência do Nordeste

A violência passa a ser resposta a todas as personagens nordestinas; os que se revoltam contra a violência dos latifundiários viram cangaceiros, os que se revoltam contra a violência da igreja viram beatos, as que se revoltam contra a violência da moral e bons costumes viram prostitutas, bandidos, andarilhos; os que se revoltam contra a violência da disciplina viram os ignorantes. A imagem do nordeste vai ser moldada em cima da violência, as personagens serão movidas pela violência, esse sentimento irracional e selvagem que move todos os animais.

Para os cinemanovistas apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em suas lutas de libertação. Os corpos suplicados viram espetáculo. Quando não são os corpos, são suas almas. Quando o domínio sobre o corpo existe, o suplício e o espetáculo ainda existem. Quando o nordestino é retratado, ele ainda é o reflexo desse suplício, ele sofre em detrimento de um espetáculo mais vivo, mais carregado de realidade.

Esse nordeste rebelde, bárbaro, violento é visto como lugar de crenças e relações primitivas, contrastando com as relações racionais da sociedade moderna, presentes na cidade grande. Então, o nordeste se constitui como uma região que a revolta do pobre é algo para se temer, quer dizer, temer a perda de privilégios. O sertão será construído como uma sociedade que vive em pecado, onde as mazelas são provenientes de relações sociais medievais, punidas por Deus ou pelo Estado.

O Cinema Novo não conseguiu provocar uma revolução na sociedade, não conseguiu se comunicar com o povo, ele foi popular somente quando se inspirou nos problemas populares, mas o que fez foi elaborar temática e forma que expressam a problemática de um ponto de vista da classe média. São arquétipos

deveriam servir de modelo, de conduta e ação, deveriam ser os balizadores para o comportamento social e político do nordestino.

A visibilidade e dizibilidade da região Nordeste, como de qualquer espaço, são compostas também de produtos da imaginação, a que se atribuem realidade. Compõem-se 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 arquétipos, mitológicos que parecem boiar para além ou para 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 cristalizam como características expressivas, típicas, essenciais da região [...] O nordeste não existe sem a seca e esta é atributo particular deste espaço. O nordeste não é verossímil sem os 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 [...] ele já traz em si imagens e enunciados que já foram fruto de várias estratégias de poder que se cruzam; de várias convenções que são dadas, de uma ordenação consagrada historicamente. (ALBUQUERQUE.2009.p.217)

O Cinema Novo não conseguiu a revolução tão sonhada na sociedade, o que ele conseguiu realizar foi uma revolução no cinema nacional, nossa história cinematográfica tomou outro rumo depois do aparecimento dos cinemanovistas, sua obras são padrão, esboço para novas obras, sempre que o nordeste for encenado ele fará uso de outras economias discursivas, mas cairá ainda no reducionismo, na estereotipização.

#### 6. Discursos e Poder causam violência no Nordeste.

Discursos são séries regulares e distintas de acontecimentos. Para Foucault (2009c), eles são práticas descontínuas que muitas vezes se cruzam, mas também se ignoram e se excluem. Mas, é na regularidade que encontramos seu efeito mais danoso, pois essas práticas causam violências, reduzem e simplificam aquilo que por natureza é complexo e orgânico, tem vida própria.

As práticas discursivas e sua inadvertida repetição causam uma violência a que são submetidas às personagens no nordeste para dar veracidade, realidade a representação. Se o nordeste necessita de violência para sair da alienação, é a violência dos discursos que aprisionam o sertanejo no sertão, o nordeste no passado e seu povo à fome.



Assim, o indivíduo é uma produção do poder e do saber, que a disciplina e o controle fabricam. O nordestino acaba sendo o efeito mais importante das relações de poder, de sua fabricação, de seu jogo incessante.

O poder nos julga, condena e classifica. Obriga os nordestinos a desempenhar tarefas e cumprir papéis, a viver sob uma certa moral, são condicionados a ser assim, miseráveis, ignorantes, esfomeados, selvagens, fanáticos e subdesenvolvidos, são obrigados a viver sob essa violência.

Esse discurso permite que as mesmas imagens e enunciados sejam utilizados por diferentes agentes. A consciência regional não surge de um único sujeito ou de um grupo específico, e sim de vários lugares e se encontra e se unifica com as necessidades colocadas pelo tempo. Assim, nas artes, a consciência regional é utilizada não somente pela Arte Moderna ou o Cinema Novo, mas também no discurso de telenovelas, humorísticos, telejornais, impressos, programas políticos, música e teatro. Aqui o que importa é seu uso.

Mesmo quando inconsciente, o discurso impossibilita que os sujeitos falem por si só de sua história. Ao contrário, vivem uma história pronta, já feita pelos outros, pelos antigos. O passado acaba abafando nosso presente e determinando nosso futuro. O nordestino fica cercado pelas inúmeras estratégias de prisão, onde não cabe a ele falar por ele mesmo. Nesse discurso que as artes fazem sobre o nordeste, vemos uma tática de estereotipização. É um discurso assertivo e repetitivo.

“É uma voz arrogante que se dá o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras, o estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho” (ALBUQUERQUE.2009.p.30).

Neste, as diversas possibilidades, as multiplicidades são anuladas em detrimento de uma falsa semelhança entre todos os sujeitos. Essa identidade nacional ou regional é uma construção. Busca-se dar interpretações rasteiras e redutoras de um povo, para assim manter privilégios e domínios na região. Eles se cristalizam e ganham o status de verdade criando essa identidade, somos aperfeiçoados por essa identidade, somos domesticados por essa identidade. Tudo é subjetivado.

Ver a região é muito mais do que organizar um elenco de imagens resumidas, artificiais, símbolos, arquétipos que dizem respeito à origem do povo brasileiro. Essas imagens educam a visão para descrever e imaginar a região. Dão forma a esse estereótipo, fortalecem os clichês, dão ao corpo cansado ordenamentos e moldam sua vida, limitando seu devir aprisionando suas outras expressões.

## 7. O Nordeste, Ainda (Conclusões)

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

O nordeste sempre é pensado no aspecto interiorano e do sertão, sobretudo de forma antimoderna. A confecção de outra visibilidade para a região é impossibilitada pelo acúmulo de imagens estereotipadas e a repetição constante de clichês sobre a região. Até para quem vive no litoral é difícil produzir outra imagem que não essa “oficializada”.

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

Mas, se não existem verdades, também não existem mentiras. Sim realmente existe um nordeste miserável que sofre com a estiagem, mas essa verdade sempre é elaborada em cima do exótico, que provoca ainda mais distanciamento daqueles que representam para aqueles que são representados.

A arte se torna um instrumento do discurso, ensina práticas e forma subjetividades. Unidos desse espírito, muitos cineastas contemporâneos acabam por subjetivar os princípios que caracterizaram o Cinema Novo. A reprodução de clichês para se falar de nordeste são resultado de convenções, composições, ajustamentos e repetições. Os realizadores não conseguem vislumbrar outra realidade, pois está demais subjetivada.

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

Se existe a abundância de discursos sobre esse nordeste atrasado, existe também a rarefação dos outros discursos, daqueles que não satisfazem as exigências da sociedade de herança burguesa. Não se evidencia um interesse pelo nordeste urbano, civilizado, moderno, essas representações não conseguem entrar no discurso sobre a região.

Se o cinema se pretende ainda falar com o povo, este não se comunica, não escuta às múltiplas personagens cotidianas das diversas cidades nordestinas. O povo é constantemente condicionado a pensar na sua valorização entrelaçada

com a valorização de uma cultura tradicional. Ele é constantemente disciplinado a pensar a sua identidade misturada a uma outra que pertence ao passado.

Se o cinema de ficção não tomou conhecimento da situação sertaneja pós *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (BERNARDET.2007), é porque o Cinema Novo se tornou “a verdade”. A voz hegemônica que narra o nordeste reproduz simplesmente a voz dos vencedores. E é essa voz que ainda escutamos no cinema nacional contemporâneo. As personagens ainda existem, a situação sertaneja ainda é a mesma, parece que o sertão não foi tocado pelo tempo.

O cinema nacional contemporâneo, filho e descendente direto do Cinema Novo (XAVIER.2003), ainda formula seus argumentos sobre a base frágil de um nordeste que pertence a miséria, pré-história e subdesenvolvimento.

De Aruanda a *Vidas Secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casa sujas, feias, escuras; foi essa galeria de famintos que identificou o Cinema Novo. (ROCHA.2004.p.65)

Essa é a galeria de famintos que ainda identifica o cinema nacional. É que “o tempo penetra o corpo e com ele todos os controles minuciosos de poder” (FOUCAULT.2009c).

## 8. Bibliografia

AGRA, Lucio. *História da Arte do Século XX: idéias e movimentos*. 2ª Edição. Editora Anhembi Morumbi, 2004. São Paulo – SP.

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de Jr. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4ª Edição. Editora Cortez, 2009. São Paulo-SP.

ARGAN, Giulio Carlo. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. *Arte Moderna*. Ed. Companhia das Letras, 1992. São Paulo – SP.

BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 até 1966*. Ed. Companhia das Letras, 2007. São Paulo - SP.

CANCLINI, Nestor García. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. *Culturas Híbridas- Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4ª Edição. Editora da Universidade de São Paulo – Edusp, 2003. São Paulo – SP.

CAUQUELIN, Anne. Tradução: Rejane Janowitz. *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. Ed. Martins Fontes, 2005. São Paulo – SP.

- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R.(org.) Tradução: Regina Thompson. O Cinema e a Invenção da Vida Moderna. Ed. Cosac & Naify, 2001. São Paulo – SP.
- COELHO, Teixeira. Moderno Pós Moderno. 4ª Edição, Ed. Iluminuras, 2001. São Paulo – SP.
- DAMATTA, Roberto. O que faz do Brasil, Brasil. Ed. Rocco, 1986. Rio de Janeiro - RJ.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Miguel Serras Pereira. Editora Fim de Século. Lisboa – Portugal, 2003.
- FABRIS, Annateresa. Org. Annateresa Fabris. *Crítica e Modernidade*. Ed. ABCA : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. São Paulo – SP.
- FADEL, Sergio. *Arte Moderna no Brasil – O Olhar do Colecionador*. Edições Fadel, 2006. Rio de Janeiro – RJ.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª Edição. Editora Forense Universitária. Rio de Janeiro/RJ. 2009a.
- \_\_\_\_\_. *A Ordem do Discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 18ª Edição. Edições Loyola. São Paulo - SP, 2009b.
- \_\_\_\_\_. *Ditos e Escritos vol.3 Estética: Literatura e Pintura; Música e Cinema*. Trad. Manoel Barros da Motta. 2ª edição. Editora Forense, 2006. Rio de Janeiro - RJ.
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. 25ª Edição. Edições Graal. Rio de Janeiro – RJ, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 36ª Edição. Editora Vozes. Petrópolis - RJ, 2009c.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. 2ª Edição. Editora Paz e Terra, 1996. São Paulo - SP.
- LECHTE, John. *Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade*. Trad. Fábio Fernandes 2ª Edição. Editora DIFEL. Rio de Janeiro – RJ, 2002.
- MOURA, Milton. *O Genocídio do Nordeste 1979-1983 CPT.CEPAC.IBASE*. Editora Mandacaru. São Paulo - SP, 1988.
- POZENATO, Kenia; GAUER, Mauriem. *Introdução à História da Arte Ilustrada*. 4ª Edição. Ed. Mercado Aberto, 2001. Porto Alegre – RS.
- PROENÇA, Graça. *História da Arte*. Editora Ática, 2006. São Paulo -SP.

RIOS, Kênia Sousa. *Campos de Concentração do Ceará: isolamento e poder na seca de 1932*. Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e do Desporto do Ceará. Fortaleza – CE, 2001.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Ed. Cosac & Naify, 2003. São Paulo - SP.

\_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. Ed. Cosac & Naify, 2004. São Paulo - SP.

VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Editora Aeroplano, 1999. Rio de Janeiro - RJ.

XAVIER, Ismail. *O olhar a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. Ed. Cosac & Naify, 2003. São Paulo - SP.

ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari*. 2ª Edição. Editora Relume-Dumará, 1997. Rio de Janeiro - RJ.

---

## Minicurrículo

Nycolas Albuquerque – cursou Arte e Mídia na Universidade Federal de Campina Grande - UFCG, cursou o mestrado na Universidade Federal Fluminense – UFF, 2012, no programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte - PPGCA. Atualmente é professor Dedicção Exclusiva na Universidade Federal do Amapá - UNIFAP, no curso de Artes Visuais.