

## QUINZE NOTAS SOBRE IDENTIDADE CULTURAL NO NORDESTE DO BRASIL GLOBALIZADO\*

Moacir dos Anjos Jr.\*\*

### Nota primeira: cercando um conceito

Há, entre indivíduos e grupos que interagem, de forma continuada e livre, em determinados tempo e espaço de vida, uma partilha de símbolos, valores e ritos que constituem e reproduzem sistemas de representação cultural de si mesmos e de sua inserção no mundo. Fundados, em medida larga, no poder de narração e invenção de escritores, artistas e memorialistas, esses sistemas são menos a catalogação do real sensível do que um constructo ficcionalizado do que toma cada comunidade distinta das demais e a elas irreduzível. A despeito de suas assim tão marcadas origens, sistemas de representação cultural findam por delas desgarrar-se e esquecer-se, metamorfoseando-se em discurso – normativo e reflexivo – que informa ações e procedimentos cognitivos dos que com eles se identificam. É através dessa construção particular de sentidos sobre o mundo, de modos próprios de acercamento ou de criação simbólica de momentos e lugares vividos, que identidades culturais são erguidas (Hall, 1997).

### Nota segunda: o nascimento de uma região

Ao longo do século XX, formou-se consenso, ainda que não unanimidade, em torno de uma idéia de Nordeste, assim como do

---

\* Texto apresentado na mesa-redonda 'Tradição e Contemporaneidade', promovida pelo Instituto de Documentação da Fundação Joaquim Nabuco como parte da terceira edição do projeto *Contraponto*, em 16 de dezembro de 1997.

\*\* Pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco.

que é ou do que faz ser nordestino. E embora possam por vezes parecer eternos ou naturais, são idéias de pouco mais de um século, cuja origem remonta à reação política ao desmantelamento da economia do açúcar e à busca de uma solução para a crise enfrentada conjuntamente pelas províncias que dela dependiam. É somente nesse momento que começa a ruir a percepção provincial então vigente e que se elabora um discurso regionalista e nordestino, o qual se define e se afirma não apenas em oposição ao seu 'outro' mais próximo – o 'Sul' cafeeiro –, mas também em relação a um passado de suposta harmonia e bem-estar das províncias açucareiras (Penna, 1992). É através desse discurso e das ações oficiais dele derivadas que se demarca o espaço do que é Nordeste e se conforma uma identidade cultural nordestina, a qual legitima e representa, simbolicamente, aquele espaço.

### **Nota terceira: novamente o conceito, de novo a região**

A identidade cultural nordestina tem seu momento maior de cristalização nas quatro primeiras décadas do século XX. Através, principalmente, do ensaio (*Casa-Grande & Senzala, O Outro Nordeste*) e do romance (*Vidas Secas, Menino de Engenho, A Bagaceira, O Quinze*), os habitantes do Nordeste descobrem e articulam, a partir de influências portuguesas, holandesas, africanas e indígenas, um legado de mitos, paisagens e memórias que lhes seria específico e próprio. É nas tantas obras que empreendem o resgate, seletivo, do que singularizaria a região, que o Nordeste se percebe nordestino, tributário de uma herança cultural que o distinguia do resto do país e do mundo. Ainda que fisicamente dispersos, os habitantes dos seus mais distantes recantos constroem um espaço simbólico comum e passam, gradualmente, a se imaginar como pertencentes a uma mesma comunidade (Anderson, 1991).

### **Nota quarta: um exemplo**

Momento exemplar desse processo de construção de identidade cultural é o *Livro do Nordeste*, organizado por Gilberto Freyre em 1925. Seu objetivo declarado, contudo, não era o de apenas mapear e demarcar, em diversas áreas temáticas, o especificamente nordestino; era também o de fixar a região como berço da nacionalidade brasileira (Freyre, 1979). A identidade nordestina se conformaria, portanto, não apenas por diferenciação do que seria

próprio às demais regiões do país, mas também como guardião das raízes e tradições culturais da nação. É neste contexto que se faz inteligível o embate, ainda nos anos vinte, entre o regionalismo nordestino e o modernismo paulista, no qual o segundo é acusado por Freyre de propor a europeização da cultura brasileira e o primeiro se busca fazer notar como refúgio da “alma” e das “reminiscências” do país, ameaçadas que estariam por um conceito “apressado” de modernização (Azevedo, 1996; Dimas, 1996). Ambos, de fato, expressavam visões distintas do que seria e distinguia, então, o Brasil; oferecendo sedutores espelhos aos habitantes do país, disputavam a autoria da arquitetura simbólica com que aqueles se diferenciavam do que lhes era estrangeiro.

#### **Nota quinta: produzindo memória**

Se os modernistas estenderam e emprestaram, apoiados na força real e simbólica da nascente indústria, seu próprio olhar a todo o Brasil, a proposta regionalista não foi por isso esquecida. Ao contrário, por sua força imagética e apelo telúrico, o ideário regionalista informou, por décadas, a maior parte da produção cultural nordestina. A despeito de qualquer juízo de valor sobre autores, obras ou movimentos específicos, o que unifica essa produção é um forte sentimento de localização no mundo, de identidade entre pares e de alheamento voluntário a tudo que passe ao largo de suas referências mais caras e próximas. E a essa forma identitária está intimamente associado o conceito de tradicionalismo cultural, o qual expressa impermeabilidade a informações que violem ou questionem idéias, imagens e mitos estabelecidos antes do tempo da memória; idéias, imagens e mitos que são, desde então, confirmados e comunicados de uma a outra geração (Coelho, 1997). Perpassa, assim, significativa parcela da produção cultural regionalista e nordestina, a noção de acabamento, de irretocável contorno de um povo, de existência de uma perfeita e imediatamente reconhecível identidade.

#### **Nota sexta: desmanche de bordas**

As últimas décadas do século XX são testemunhas do processo intenso de quebra e ultrapassagem de bordas nacionais pela transnacionalização das relações contratuais em que se assenta a geração de riqueza produtiva. Tal processo – a que se convencionou chamar de globalização – se faz acompanhar da intensificação do

fluxo internacional de bens econômicos, financeiros e também do de bens simbólicos, a qual se tem feito possível através de sucessivos avanços das tecnologias de geração, armazenamento e transmissão de informação. Aparelhos de fax, satélites, tvs a cabo e, principalmente, a rede mundial de computadores (*Internet*), têm progressivamente comprimido o tempo e o espaço em que se desenrolam a ação e o pensamento: de quase qualquer local é já possível conectar-se, quase instantaneamente, com quase toda parte do mundo. Esse veloz cruzar de espaços, a proposição e a permuta incessante de pontos de vista e visões de mundo, para todos e a cada momento disponíveis, têm posto à prova a almejada independência das identidades culturais das mais diversas regiões e países. Ainda que os lugares vividos permaneçam fixos, os espaços de vida, nos quais se articulam e se criam os produtos culturais que registram a individualidade de grupos e povos, têm sofrido um processo de permanente desterritorialização e estranhamento, de desmanche da geografia e da distensão temporal específicas em que se fundam e se afirmam os sistemas de representação simbólica (Hall, 1997).

### **Nota sétima: do temor à homogeneização**

Não causa estranheza que o processo de globalização tenha despertado, no Nordeste do Brasil – como em tantas outras regiões ciosas do caráter original e íntegro de sua tradição cultural –, reações conservadoras e protecionistas, temerosas de que o grande influxo de bens culturais minasse a idéia, largamente partilhada pelos nordestinos, de pertencimento a uma comunidade. Implícita neste receio está a identificação do processo de globalização com a homogeneização de culturas locais sob o manto unificador de um outro padrão cultural, supostamente dominante e internacionalizado; em termos mais específicos, há a associação daquele processo à gradual substituição de valores centrais da identidade nordestina por outros próprios a uma tradição cultural considerada estranha às raízes da região. Ao evocar os mesmos fantasmas ‘modernistas’ combatidos no passado, esta interpretação termina, contudo, por escorar-se em uma concepção simplista e ‘universalizante’ do processo de globalização, obscurecendo seu caráter crítico e desmitificador.

### **Nota oitava: nem uma coisa nem outra**

Apesar dos temores apregoados, não há indícios de que as culturas dos diferentes povos estejam se homogeneizando – em algum grau ou sentido significativos – como resultado da maior exposição a produtos culturais originados em outras tradições. Se verdade for que a intensificação dos fluxos mundiais de informação confunde e embaralha identidades culturais locais, é igualmente certo que o contato e a colisão entre discursos e imagens distintos sobre o mundo têm gerado respostas de reafirmação daquelas identidades e desenvolvido um generalizado fascínio pela diferença, pelo espelho partido que o ‘outro’ oferece. De fato, o resultado mais paradoxal da globalização tem sido justamente o de frustrar quaisquer expectativas de homogeneização de culturas e, portanto, de fraturar a noção – implícita no ideário modernista – de hierarquia entre elas, familiarizando o mundo, ao contrário, com um ambiente cultural complexo e diversificado, instituidor de uma nova e ampliada cartografia da produção e circulação simbólicas. E é por ter demonstrado a insustentabilidade da idéia de universalizar uma determinada tradição cultural que se pode argumentar que a globalização está intimamente associada ao abandono de uma noção monolítica do que define o modernismo e ao reconhecimento quer seja da coexistência de diferentes modernismos (Nicholls, 1995), da emergência de contramodernismos (Bhabha, 1994), ou mesmo do surgimento do pós-modernismo (Featherstone, 1995), o qual teria na horizontalização das trocas culturais uma de suas mais marcantes características.

### **Nota nona: expondo os mundos da terra**

Diversas exposições de artes plásticas têm tentado refletir sobre os significados da emergência desse novo e borrado mapa da produção simbólica mundial. A pioneira nessa investigação foi a mostra *Magiciens de la Terre*, concebida em 1989 para o Centre Georges Pompidou (Paris) com o objetivo de questionar o eurocentrismo que domina o campo disciplinar da história da arte e a conseqüente ‘folclorização’ da produção artística estranha aos cânones ali estabelecidos. Tais questões foram aprofundadas na exposição *Cocido y Crudo*, realizada em 1994 no Centro de Arte Reina Sofía (Madri), e na mostra *Universalis*, parte integrante da 23ª Bienal de São Paulo (1996). Enquanto na primeira fez-se uso da culinária como

metáfora da mistura de códigos culturais que caracteriza a produção artística contemporânea, a segunda buscou, a partir de conceito caro às neovanguardas dos anos 60 (“desmaterialização da obra-de-arte”), dar visibilidade às passagens que dissolvem as dissimilaridades entre ‘centro’ e ‘periferia’ artísticos. O que resulta da quebra da hegemonia do discurso cultural eurocêntrico foi também objeto de escrutínio, a partir de um ponto de vista latino-americano, nas mostras *Cartographies*, montadas em 1993 na Winnipeg Art Gallery (Canadá), e *Ante América*, organizada em 1994 pelo Banco de la República (Colômbia). Por fim, deve-se incluir, nessa provisória e incompleta lista, a 2a Bienal de Johannesburgo (1997), que, sob o título geral de *Trade Routes*, faz da própria localização da África do Sul – lugar estratégico para as companhias de navegação coloniais – metáfora das incessantes trocas culturais e dos processos de desterritorialização por que passam as culturas contemporâneas.

#### **Nota décima: há, contudo, a mesma velha história**

Um risco e um problema. O primeiro se refere à possibilidade de que o interesse pela diferença cultural seja traduzido, na tradição eurocêntrica, como uma nova forma da antiga atração do colonizador pelo exótico, esvaziando, assim, o que de mais profícuo pode haver no confronto entre distintas formas de vida provocado pela globalização cultural: o abandono da arrogante prerrogativa, até então detida pelos países ‘centrais’, de estabelecer modelos de representação simbólica para aqueles situados à sua ‘margem’ (Richard, 1996). Cabe aos produtores de bens culturais dos países ‘periféricos’ evitar serem daquele modo apreendidos e consumidos pelo olhar do ‘outro’, fazendo-se espelho e impondo-lhe a igualdade dos diferentes. O problema, por sua vez, diz respeito às assimetrias dos fluxos de informação mundializados – mais volumoso no sentido Hemisfério Norte-Hemisfério Sul do que no sentido oposto – e na própria forma de entrelaçamento da rede de comunicações que torna possíveis as trocas culturais – muito mais espessa verticalmente (ligando, de modo subalterno, os países do Hemisfério Sul àqueles do Hemisfério Norte) do que horizontalmente (resultando, daí, em termos relativos, pouca integração entre os países do Hemisfério Sul) (Mosquera, 1993). Há iniciativas, porém – como as várias edições da Bienal de Havana ou a 1a Bienal do Mercosul, realizada em Porto Alegre em 1997 –, que têm buscado, no campo das artes plásticas, adensar o fluxo de bens simbólicos no sentido Hemisfério Sul-

Hemisfério Norte e estreitar as relações culturais entre os países não incluídos no bloco daqueles chamados 'centrais'.

### **Nota décima-primeira: identidade cultural nordestina e globalizada**

Pensar a identidade cultural nordestina neste contexto requer, portanto, considerar as formas específicas de integração/reacção ao processo de globalização que têm sido elaboradas por aqueles que produzem bens culturais no Nordeste. É somente a partir do mapeamento desse espaço de negociação entre a tradição local e as várias culturas com que aquela tem sido constantemente confrontada que se pode traçar os limites que definem a identidade cultural nordestina frente àquelas de seus 'outros'. É preciso, porém, ser cuidadoso ao se proceder a tal investigação, sob o risco de se conferir excessiva rigidez àqueles limites e de se escamotear o que dá especificidade às identidades culturais das sociedades contemporâneas globalizadas: seu caráter híbrido, sincrético e flexível, o qual simultaneamente afirma a irredutibilidade do local ao global e recria o que é próprio ao local a partir do ambiente de diversidade cultural e internacionalização em que está inserido.

### **Nota décima-segunda: "impressionantes esculturas de lama"**

A reinvenção da identidade cultural de um povo ou região em um mundo globalizado é tarefa de seus artistas e de todos aqueles que produzem e distribuem bens simbólicos. Em permanente negociação com vários e distintos modos de presença no mundo, é por eles assumida a responsabilidade de problematizar e recriar sistemas de representação que não mais conseguem traduzir e espelhar o tempo e o espaço compartilhados pelo grupo do qual fazem parte. Talvez a idéia mais madura do que seria a identidade cultural nordestina sob a globalização tenha vindo da música pernambucana, principalmente dos artistas ligados ao movimento "mangue beat". Foi por sua fertilidade estar associada à troca incessante de matéria orgânica entre o doce e o sal das águas do rio e do mar, que os manguezais do Recife foram tomados metáfora da necessidade de intensificar trocas culturais entre as mais diversas tradições de vida; o isolamento cultural, assim como o aterro dos estuários dos rios, só bloqueia a permuta de diferenças de que se alimentam os que vivem em cidades e mangues. Com a imagem de "uma antena

parabólica enfiada na lama”, Chico Science, Fred 04 e outros ofereceram sua articulada resposta àqueles que não viam alternativas entre a canonização acrítica e folclorizada dos ritmos nordestinos nos modos em que foram originalmente formulados e a adoção, também acrítica, de ritmos e formas musicais criados em outras tradições. Através da injeção de “um pouco de energia na lama”, mostraram ser possível conectar o universo fértil dos manguezais “com a rede mundial de circulação de conceitos pop”, dando, com isso, ânimo e corpo novo à diversidade cultural da cidade (Science e Zero Quatro, 1995). Ao invés de causar a morte das tradições musicais de Pernambuco, o movimento mangue tornou-as contemporâneas dos que se ocupam da criação artística local. De fato, há muito não se tocavam e ouviam tanto e tão longe tambores de maracatus quanto através do sincretismo musical por ele criado nos anos 90. A estratégia do movimento mangue não é, contudo, uma proposta (apenas) para a música ou destinada (somente) à renovação cultural de Pernambuco, sendo antes uma postura universal de criação. O mangue é qualquer parte, é um ponto de vista de onde se fazem e desfazem, com lama e computadores, pontes com outras partes.

### **Nota décima-terceira: passagens entre espaços e tempos**

As artes plásticas nordestinas têm também dado, ao longo de muitas décadas, mostras de como reinventar-se a partir do encontro com o ‘outro’, do estranhamento diante do que lhes parece estrangeiro. Vicente do Rego Monteiro foi um dos primeiros a elaborar, ainda na década de 1920, uma fusão entre o apego a tipos e motivos nacionais e a necessidade de dialogar com as experimentações artísticas em curso no mundo. É também da mesma época a reconstrução surrealista, surgida nas aquarelas de Cícero Dias, da paisagem e dos tipos dos canaviais de Pernambuco (Anjos Jr. e Morais, 1997). Note-se, ainda, a tradução construtivista da simbologia dos ritos religiosos afro-brasileiros feita por Rubem Valentim e a recriação plástica, cuidadosamente tecida por Mestre Didi, dos valores e códigos do candomblé, por ele tomadas esculturas que abrem seu significado ao mundo. Também sincréticas são as obras de Gilvan Samico, há anos cavando, no veio da madeira, os arquétipos que habitam o universo imagético da literatura de cordel, e a de Montez Magno, que recorrentemente transporta para o campo culto do abstracionismo geométrico as formas e cores que decoram as

barracas populares do Nordeste. Apoiados no trabalho desses e outros mestres exemplares (Antônio Bandeira, Francisco Brennand, Sérvulo Esmeraldo), e diante da multiplicidade de mundos que suas vidas habita, outros artistas nordestinos – residentes ou não em suas terras nativas – esboçam maneiras próprias de lidar com o sombreamento dos limites arbitrários de sistemas fechados de representação simbólica (Barbosa, 1997). Artistas como Mário Cravo Neto, Luciano Pinheiro, Luiz Hermano, José Rufino, Alexandre Nóbrega, Alice Vinagre, Gil Vicente, Marepe, Flávio Emanuel, José Patrício, Efrain Almeida, Marcelo Silveira, Martinho Patrício, Marcelo Coutinho, Oriana Duarte, Paulo Meira e vários outros têm buscado, a partir de iconografias, memórias, materiais e procedimentos fincados nas suas experiências vividas e imaginadas do Nordeste, criar discursos interativos entre os vários espaços e tempos que são instados a viver na contemporaneidade.

#### **Nota décima-quarta: feito de rendas e *chips***

É impreciso e incorreto afirmar, portanto, que o processo de globalização inibe a preservação de uma identidade cultural nordestina. Por ter exposto as limitações da utopia e dos receios de homogeneização de culturas locais, aquele processo tem, ao contrário, estimulado o resgate, de modos vários, do repositário de símbolos, mitos, técnicas e imagens que confirmam o Nordeste como um partícipe da diversa, complexa e impura herança cultural do mundo. Ao invés do receado aniquilamento do que particulariza a cultura nordestina, promovem-se a recriação daquele legado e sua devolução, transformada, aos canais de comunicação globalizados. E se é pouco prudente tentar estabelecer que contornos este processo dará à identidade cultural do Nordeste, pode-se afirmar, com alguma segurança, que a distinção dicotômica presente no debate travado na primeira metade do século XX (regionalismo *versus* modernismo, tradição *versus* europeização) não mais faz sentido. O 'livro' do Nordeste é hoje outro; sem abrir mão de rendas de bilros e de maracatus, a idéia do que é ser nordestino é agora tecida sobre um delicado e complexo mapa de influências recíprocas e de negociações com outras culturas.

#### **Nota décima-quinta: “Mateus Enter” (Chico Science)**

*eu vim com a nação zumbi  
ao seu ouvido falar  
quero ver a poeira subir*

*e muita fumaça no ar  
cheguei com meu universo  
e atermizo no seu pensamento  
trago as luzes dos postes nos olhos  
rios e pontes no coração  
Pernambuco embaixo dos pés  
e minha mente na imensidão*

## **Bibliografia**

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. Londres: Verso, 1991.
- ANJOS Jr., Moacir dos e MORAIS, Jorge Ventura de. *Picasso Visita o Recife: A Exposição da Escola de Paris em Março de 1930*. Fundação Joaquim Nabuco/Instituto de Pesquisas Sociais. Trabalhos para Discussão n. 69, 1997.
- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo (os anos 20 em Pernambuco)*. João Pessoa: UFPB e Recife: UFPE, 1996.
- BARBOSA, Ana-Mae. 'Artes Plásticas no Nordeste'. *Estudos Avançados*, 11 (29), 1997.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.
- COELHO, Teixeira. 'Tradicionalismo Cultural', in *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- DIMAS, Antonio. 'Um Manifesto Guloso', prefácio a Freyre, Gilberto, *Manifesto Regionalista*. Recife: Editora Massangana, 1996.
- FEATHERSTONE, Mike. *Undoing Culture*. Londres: Sage, 1995.
- FREYRE, Gilberto e outros. *O Livro do Nordeste*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

- MOSQUERA, Gerardo. 'The Marco Polo Syndrome: A Few Problems Surrounding Art and Eurocentrism'. *The South Atlantic Quarterly*, 92 (3), 1993.
- NICHOLLS, Peter. *Modernisms. A Literary Guide*. Londres: Macmillan, 1995.
- PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino*. São Paulo: Cortez, 1992.
- RICHARD, Nelly. 'Postmodern Decentrednesses and Cultural Periphery: The Disalignments and Realignment of Cultural Power', in Mosquera, Gerardo (ed.) *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.
- SCIENCE, Chico e ZERO QUATRO, Fred. 'Caranguejos com Cérebro'. Manifesto do movimento mangue reproduzido no encarte do primeiro CD de Chico Science & Nação Zumbi, *da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Sony, 1995.

