

A (des)invenção do Nordeste

Roberto Azoubel

Este artigo discute o tema do regionalismo nordestino através da análise do *A invenção do Nordeste e outras artes* do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, livro basilar para compreensão e interpretação da produção artística e cultural realizada ao longo do século XX sobre a região. Propõe também a idéia de que uma outra concepção de regionalismo foi elaborada no Nordeste, tendo o Mangue, movimento cultural surgido durante os anos noventa na cidade do Recife, como principal difusor.

This article discusses the Brazilian northeastern regionalism through the analysis of *A invenção do Nordeste e outras artes* a book written by the Brazilian historian Durval Muniz de Albuquerque. This book is one of the most important to the understanding and interpretation of the artistic and cultural production in the XXth century in the region. It also proposes the idea that in Brazilian northeast a new conception of regionalism was nurtured and the Mangue, cultural movement raised during the 90's in Recife city, has been its main diffuser.

I.

Este artigo ao mesmo tempo em que é um lamento é uma retomada. Lamento pois, ao desenvolver minha pesquisa para realização de tese em literatura brasileira, descobri que um dos livros basilares do meu trabalho está fora dos catálogos das editoras do país. Trata-se de *A invenção do Nordeste e outras artes* do historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr., obra de valor inestimável para a compreensão e interpretação da produção artística e cultural realizada sobre o Nordeste ao longo do século XX. É também retomada visto que proponho aqui, a partir do ponto até onde o livro abordou, a idéia de que uma outra concepção de regionalismo foi elaborada para a região, tendo o Mangue, movimento cultural surgido durante os anos noventa na cidade do Recife, como principal difusor.

O livro de Durval de Albuquerque Jr. foi o resultado da publicação de sua tese de doutoramento em História defendida no ano de 1994 na UNICAMP. Dois anos depois de defendida, a tese foi premiada no Concurso Nelson Chaves de Teses sobre o Norte e Nordeste brasileiro, promovido pela Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), e, em 1999, ganhou impressão em livro através de uma parceria entre as editoras Cortez e Massangana (esta última ligada à fundação referida acima).

No texto, Durval argumenta que o surgimento do Nordeste enquanto idéia discursiva e imagética regional ocorreu na primeira década do século XX com o desenvolvimento da modernidade e dos discursos interessados sobre ele. O autor, através do empréstimo das idéias dos historiadores da chamada Nova História e do filósofo Michel Foucault, mostra que a produção cultural e a própria construção de um conceito para a região não podem ser explicados apenas pela perspectiva econômica ou política, e sim que eles são o resultado do percurso histórico de um espaço social e afetivo, decorrente de muitas décadas, montados a partir de diferentes discursos que lhes concederam vários atributos morais, culturais, simbólicos etc.

Durval desenvolve um trabalho arqueológico e genealógico (no sentido foucaultiano) sobre os discursos que deram visibilidade e que tornaram dizível o Nordeste, realizando uma desconstrução das identidades que estes mesmos discursos atribuíram à região. Nesta tarefa, ele divide a obra em dois grandes blocos de produções artísticas e culturais, mais ou menos coesos, que interpretaram o Nordeste durante o século passado. O primeiro é composto pelas obras e artistas (escritores, pintores, músicos etc.) que tomaram a região como “espaço da saudade”[1], ou seja, que enxergavam (e a divulgavam) como um local de passado idílico, cuja transformação a contragosto era realizada pelo “trator” da modernidade com sua paisagem urbano-industrial. O segundo é formado por artistas que já cresceram em meio ao processo de estabelecimento da sociedade burguesa-industrial e que vivenciaram a formação da classe média no país, fatores que potencializaram a difusão de correntes de pensamento crítico, principalmente o marxismo, doutrina que foi de grande influência no ambiente artístico e intelectual e que colaborou de forma decisiva para a perspectiva do Nordeste como um “território da revolta”[2].

A “invenção” do Nordeste se deu inicialmente através das primeiras formações discursivas acerca da região que, como foi dito, interpretou-a como espaço da saudade. Esses discursos foram fortemente marcados por circunstâncias históricas que foram cruciais na trajetória política e econômica do país: o declínio da velha oligarquia rural nordestina (principalmente a açucareira) e a ascensão da nova burguesia industrial do Sudeste (com destaque para a elite paulista, principal herdeira dos rendimentos das antigas fazendas de café). A falência da oligarquia agrária do Nordeste trouxe como consequência, além da crise dos códigos culturais da região, a necessidade das elites locais de se imporem frente ao crescimento político e econômico do Sudeste (que se transformara, para essas elites, na grande representação do progresso “destruidor”). Esse antagonismo regional acarretou no estabelecimento de um embate entre tradição x modernidade, que rapidamente se propagou do plano político para o plano cultural.

Diante da precisão de se contrapor à região emergente, intelectuais e artistas do Nordeste conceberam em suas obras uma idéia da região permeada de lirismo e saudade, valorizando a tradição, o passado rural e pré-capitalista. De acordo com o livro de Durval, essa visão saudosista da região foi praticamente iniciada e instituída pelo Movimento Tradicionalista de Recife (iniciado oficialmente em 1924) e pela produção sociológica/antropológica de Gilberto Freyre, principal articulador intelectual da região na época. Era inicialmente uma perspectiva de circulação limitada, patrimônio das elites artístico-intelectuais e políticas, mas que foi capaz de funcionar como lastro para as produções culturais e artísticas subseqüentes nas mais variadas áreas como a literatura, as artes plásticas, a arquitetura etc. Segundo Durval Albuquerque Jr., para instituir este Nordeste:

“contribuirão decisivamente as obras sociológicas e artísticas de filhos dessa ‘elite regional’ desterritorializada, no esforço de criar novos territórios existenciais e sociais, capazes de resgatar o passado de glória da região, o fausto da casa-grande, a ‘docilidade’ da senzala, a ‘paz e estabilidade’ do Império. O Nordeste é gestado e instituído na obra sociológica de Gilberto Freyre, nas obras de romancistas como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz; na obra de pintores como Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres etc. O Nordeste é gestado como espaço da saudade dos tempos de glória, saudades do engenho, da sinhá, do sinhô, da Nega Fulo, do sertão e do sertanejo puro e natural, força telúrica da região.” (Albuquerque Júnior, 1999:35)

A partir dos anos 30, no entanto, os discursos emanados das obras dos artistas e intelectuais sobre o Nordeste se invertem: não sonham mais com uma volta ao passado, e sim com a construção do futuro. O “novo” Nordeste que emerge tem pendor esquerdista, sendo caracterizado pelos trabalhos que denunciam a região como um espaço onde predomina a miséria e a injustiça social e também como local de reação às transformações revolucionárias da sociedade. Para Durval, essa mudança se deveu a fatores como o crescimento urbano, que já se fazia notar em algumas cidades nordestinas; a conseqüente ampliação da classe média; e, como já assinalado acima, a difusão de correntes de pensamento crítico, em especial, o marxismo.

No Nordeste, o tom messiânico do paradigma marxista respondeu aos anseios ideológicos tanto de uma classe média em formação e insegura, quanto das gerações seguintes da velha elite tradicionalista patriarcal (grandes latifundiários, donos de engenhos e usinas etc), estirpe que já estava sem influência na vida política do país e sendo jogada para esta mesma classe média iniciante. Para alguns descendentes da velha elite, a opção revolucionária - diferente da negação do presente e da criação de um passado idílico como ocorrera outrora - foi uma maneira de tentar estabelecer um novo território no futuro, um território que pudesse tomar o lugar do desconforto pelo qual passavam naquele momento. Sendo assim, o marxismo surge então como uma doutrina que os salvariam das transformações trazidas pela modernidade, como um messianismo oriundo da vontade de retomar a identidade que se diluía. Porém, é importante considerar aqui que nem todos os intelectuais e artistas urbanos do Nordeste viam no marxismo a única saída para o Brasil ou para a região. Diferente dos que tomavam a revolução como caminho para um novo mundo socialista, alguns também enxergavam no *approach* revolucionário a oportunidade do estabelecimento da sociedade burguesa. Sobre este assunto, Durval coloca que:

“O Nordeste, como território da revolta, foi criado basicamente por uma série de discursos acadêmicos e artísticos. Discursos de intelectuais de classe média urbana. Uns interessados na transformação, outros na manutenção da ordem burguesa. Por isso, são obras que partem, quase sempre, de um ‘olhar civilizado’, de uma fala urbano-industrial, de um Brasil civilizado sobre um Brasil rural, tradicional, arcaico. Um espaço da revolta que, ou deve ser resgatado para a ordem e para a disciplina burguesa, ou para uma nova ordem futura: a da sociedade socialista. Esse Nordeste rebelde, bárbaro, primitivo, devia ser domado, ou pela disciplina burguesa ou pela ‘disciplina revolucionária’. É do ponto de vista da ordem ou de uma nova ordem que

se olha este espaço. É do ponto de vista do poder ou da ‘luta pelo poder’ que se lê este Nordeste.” (Albuquerque Júnior, 1999:194-5)

No livro, Durval destaca as obras de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Cândido Portinari, João Cabral de Melo Neto e os filmes realizados pelo Cinema Novo (em especial os de Glauber Rocha) como representações desse Nordeste *às avessas*, região que passa a não mais ser retratada desejando a “doçura” idílica de tempos anteriores, mas como *território da revolta*, como “paiol” de onde poderia explodir as condições de mudança de sua amarga realidade.

II.

Após analisar detalhadamente as obras e autores através deste recorte do Nordeste, Durval Albuquerque Jr. mostra na conclusão de *A invenção do Nordeste e outras artes* que tanto a perspectiva da região como espaço da saudade quanto a que a interpreta como território da revolta, mesmo sendo aparentemente contraditórias, giram em torno da busca e do estabelecimento de identidades que ocultam mecanismos de dominação e de poder. Ambas pensam o Nordeste como uma entidade pronta e assim escondem a região como construção histórica, na qual se cruzaram diversas temporalidades e espacialidades, cujos mais variados elementos culturais, desde eruditos a populares, foram controlados por categorias identitárias tais como memória, caráter, alma, espírito, essência etc. Segundo Durval:

“O Nordeste, na verdade, está em toda parte desta região, do país, e em lugar nenhum, porque ele é uma cristalização de estereótipos que são subjetivados como característicos do ser nordestino e do Nordeste. Estereótipos que são operativos, positivos, que instituem uma verdade que se impõe de tal forma, que oblitera a multiplicidade das imagens e das falas regionais, em nome de um feixe limitado de imagens e falas-clichês, que são repetidas *ad nauseum*, seja pelos meios de comunicação, pelas artes, seja pelos próprios habitantes de outras áreas do país e da própria região.” (Albuquerque Júnior, 1999:307)

Além de desmascarar os mecanismos de construção identitária dos regionalismos, o autor, mesmo considerando que o discurso regionalista (e também o nacionalista) em determinados momentos históricos tenha possibilitado conquistas sociais e políticas (e até mesmo incentivado a criatividade artística e cultural), argumenta que a partir da década de sessenta esse discurso começa a perder o sentido frente ao fluxo da globalização que se acelera em todo o mundo, promovendo uma grande internacionalização de todos os

setores das atividades humanas como, por exemplo, nas áreas da economia, da comunicação, das artes, entre outras.

Para Durval, frente a esta expansão da globalização, tanto os regionalismos quanto os nacionalismos se tornaram anacrônicos e reacionários, pois bloqueavam as trocas culturais, não permitindo a emergência novas formas criativas e interpretativas, principalmente no ambiente artístico-cultural. Ainda de acordo com ele, diante desta nova conjuntura, a questão para este ambiente passou a ser a de como produzir cultura (e arte), lançando mão das mais diferenciadas informações, matérias e formas de expressão, seja de que procedência for e, ao mesmo tempo, não se submeter às centrais de distribuição de sentido sejam elas regionais, nacionais ou internacionais. Como forma de encarar este desafio, o autor coloca que:

“É preciso, para isso, se localizar criticamente dentro destes fluxos culturais e não tentar barrá-los. É preciso produzir uma permanente crítica das condições de produção do conhecimento e da cultura no país e em suas diversas áreas. É preciso ter um olhar crítico em relação a este olho grande que nos espia; ter uma voz dissonante em relação a estas grandes vozes que tentam nos dizer. Não se trata, pois, de buscar uma cultura nacional ou regional, uma identidade cultural ou nacional, mas de buscar diferenças culturais, buscar sermos sempre diferentes, dos outros e em nós mesmos.” (Albuquerque Júnior, 1999:310)

Em rápidas passagens do livro, Durval cita o Tropicalismo como exemplo de uma outra possibilidade de interpretar o Nordeste, assumindo uma postura livre das implicações discursivas do regionalismo. De fato, o movimento surgido nos últimos anos da década de sessenta sintonizou, no universo da cultura, o país com a globalização que já andava a passos largos mundo afora. Com sua postura antropofágica, o tropicalismo colocou no seu caldeirão de influências elementos que iam do rock inglês (principalmente os *Beatles*) e a *Pop Art* até os ritmos musicais considerados como “genuinamente” nordestinos. Desta forma, os tropicalistas desmontavam o enquadramento fácil, principalmente em relação àqueles defensores de uma cultura nacional ou regional.

No entanto, sem querer discordar do autor, creio que o Tropicalismo ao tomar a própria antropofagia cultural (idéia sampleada do modernista Oswald de Andrade) como referência, manteve-se preso ao ideário modernista. Um ideário sem dúvida libertário, mas que conserva em seu âmago uma necessidade nacionalista, uma vontade de “brasilidade”. “Só a antropofagia nos une”, bradou Oswald em seu manifesto escrito no ano de 1928, empregando uma primeira pessoa do plural como representação de toda

nação (“Nós” quem? Caberia a pergunta). Foi esta mesma antropofagia, usada no mesmo sentido unificador que os tropicalistas mantiveram, em meio ao mosaico de referências, como essência de uma identidade brasileira possível, desejada e moderna.

Um outro exemplo de movimento cultural, no entanto, caberia melhor como ilustração para os propósitos do livro do Durval. Entre os acontecimentos que ocorreram nos últimos anos no universo da cultura no país, a idéia mais profícua no que tange a discussão de identidade (regional ou nacional) surgiu da música pernambucana feita a partir da década de noventa, principalmente dos artistas ligados ao Mangue Beat. Rebento da pós-modernidade e dos fluxos da globalização, o movimento tomou os manguezais do Recife, com sua fertilidade associada à troca incessante de matéria orgânica entre o doce e o sal das águas do rio e do mar, como metáfora da necessidade de intensificar trocas culturais entre as mais diversas tradições.

Com a imagem de “uma antena parabólica enfiada na lama”, Chico Science & Nação Zumbi, mundo livre s/a e vários outros grupos ofereceram uma articulada resposta aos que não enxergavam alternativas entre a consagração a-histórica e folclorizada (comum aos discursos identitários) dos ritmos nordestinos nos formatos em que foram originalmente formulados e popularizados – formatos que embutiram, mas recalçaram, por muito tempo, a hibridação de fontes musicais diversas – e a aceitação acrítica de ritmos e formas musicais gerados em outros lugares. Através da injeção de “um pouco de lama”, esses novos grupos musicais provaram ser possível conectar o espaço fértil dos manguezais (que além da fertilidade, passaram a simbolizar a própria cidade do Recife, a *Manguetown*) à rede mundial de circulação de informações, tornando visível a diversidade cultural recifense e, numa escala maior, nordestina.

Surgido inicialmente na esfera da música popular, o Mangue Beat rapidamente se espalhou como conceito para outros campos da produção artística e cultural como, por exemplo, a moda, o design, a fotografia, entre outras. Mais do que um ritmo, os artistas locais perceberam no movimento uma chave de interpretação da cultura, tomando consciência de suas posições na “periferia da periferia” do mundo e partir desta percepção, aliada as novas intensidades no trânsito das informações globais, produzirem suas criações. No livro *Local/global: arte em trânsito*, o crítico de arte e curador Moacir dos Anjos faz o seguinte comentário sobre o assunto:

“A estratégia do movimento Mangue não é, contudo, uma proposta apenas para a música ou destinada somente à renovação da cultura pernambucana, sendo, antes, uma postura ampla de criação. O mangue é qualquer parte – um *local* -, um ponto de vista ou uma posição a partir da qual artistas fazem e desfazem articulações com outras partes. Articulações que geram os meios para a inserção *global* de uma produção marcada pela diferença frente aos códigos culturais hegemônicos (ressignificando-os de modo original) e que escapa, por isso, a quaisquer identificações com o que é derivativo ou exótico. Se esses artistas são eventualmente incluídos em um sistema de valoração patrimonial que possui amplitude mundial e é controlado por empresas (gravadoras, galerias, editoras) de países centrais, tornam-se também agentes ativos, no Nordeste do Brasil – no caso aqui tratado -, da reconstrução de uma idéia de seu país e, ainda que de forma subordinada, da cultura global, assumindo o papel de protagonistas do que Silvano Santiago chamou de ‘cosmopolitismo do pobre’.” (Anjos, 2005:63)

Portanto, sem os resquícios do modernismo já distante e fruto das condições oferecidas pela pós-modernidade e mediante a consciência política de sua situação periférica e das possibilidades de articulações com outras partes do mundo (graças à globalização e as novas tecnologias de comunicação), o Mangue se preocupou mais com uma identificação com a produção cultural dos excluídos do mapa global, das periferias de outras áreas do planeta, do que com o estabelecimento de uma identidade regional ou nacional.

Com o Mangue, uma nova perspectiva se abre na discussão sobre a identidade nordestina (e, mais amplamente, a regional). Uma perspectiva que pode ser até mesmo o fim desta identidade. Sobre esta possibilidade, Moacir dos Anjos, no mesmo livro citado acima, coloca:

“Talvez seja possível dizer que o Nordeste do Brasil, como espaço de limites simbólicos definidos, tampouco exista. Permanece, em todo caso, como repositório de símbolos, mitos, técnicas, imagens e procedimentos que o confirmam como um partícipe da diversa, complexa e impura herança cultural do mundo. E se é pouco prudente tentar estabelecer os contornos precisos de uma idéia de Nordeste no mundo contemporâneo, pode-se afirmar, com alguma segurança, que as distinções dicotômicas presentes em debates travados na primeira metade do século XX (tradição *versus* europeização, Regionalismo *versus* Modernismo) não mais fazem sentido. As produções de seus artistas não buscam afirmar a identidade de um território com fronteiras rígidas nem têm pretensões de nacionalizar o que é falado de um lugar do país. Somadas, apenas participam, de uma posição específica, dos embates transculturais que a globalização ativa.” (Anjos, 2005: 69- 70)

III.

Como o texto original do livro *A invenção do Nordeste e outras artes* foi terminado em 1994, Durval não poderia ter a dimensão do quanto o Mangue serviria como ilustração para o seu “desmonte” do regionalismo Nordestino. O movimento, na ocasião, era embrionário. Aí está, creio eu, uma grande razão para a retomada de sua obra: sua atualidade diante dos acontecimentos recentes do mundo da cultura. Com a saída do seu livro do mercado editorial, não tenho dúvida que perdemos no (re)conhecimento daquilo que, em determinado trecho da história do país, foi instituído sob o nome de Nordeste.

Notas:

[1] Título do segundo capítulo do livro *A invenção do Nordeste e outras artes* de Durval Muniz de Albuquerque Júnior.

[2] Título do terceiro capítulo do livro *A invenção do Nordeste e outras artes* de Durval Muniz de Albuquerque Júnior.

Roberto Azoubel é doutorando em literatura brasileira pela PUC-Rio. Tem interesse nos temas identidade e crítica cultural. Publicou artigos e críticas no *Dicionário Albin de Música Popular Brasileira* (www.dicionario.com.br), no site *Carta Maior* (www.cartamaior.com.br), na revista *Arrecifes* (publicação do Conselho Municipal de Cultura da cidade do Recife), entre outros.

e-mail: bazoubel2001@yahoo.com.br

Referências:

Albuquerque Júnior, Durval Muniz de.. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

Anjos, Moacir dos. Local/global: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.