

# A “DESINVENÇÃO” DO NORDESTE NA CRÔNICA D’O CARAPUCEIRO<sup>1</sup>

Roberto Azoubel da M. SILVEIRA (PUC-RJ)<sup>2</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é discutir o regionalismo do Nordeste do Brasil, chamando a atenção para as novas produções artísticas e culturais da região, instauradoras do que o crítico Silviano Santiago chama de “cosmopolitismo do pobre”. Para isso, traz como ilustração o sítio eletrônico *O Carapuceiro*, espaço literário que funcionou no ciberespaço entre os anos de 1998 e 2005.

**ABSTRACT:** This article discuss the brazilian northeastern regionalism, showing new cultural and artistic creations that have established what the critic Silviano Santiago has named “cosmopolitismo do pobre” (poor’s cosmopolitanism). This approach is illustrated with *O Carapuceiro*, a literary website that was published in cyberspace between 1988 and 2005.

## 1. Mangue: um cosmopolitismo do pobre

No artigo intitulado “O cosmopolitismo do pobre”, o crítico Silviano Santiago analisa duas formas de multiculturalismo que são encontradas ao longo da história cultural do nosso país. A primeira tem origem mais antiga, baseada na idéia de estado-nação (calcado na referência retórica da “comunidade imaginada”, segundo o conceito de Benedict Anderson), e que, resumidamente, foi uma construção “de homens brancos para que todos, indistintamente, sejam disciplinarmente europeizados como eles” (SANTIAGO, 2004, p.54)<sup>3</sup>. A segunda, de acordo com Santiago, é uma forma recente e que ainda vem se estabelecendo através do pleito de dois pontos basicamente: dar conta da afluência dos migrantes pobres nas megalópoles pós-modernas (na maioria ex-camponeses); e resgatar grupos étnicos e sociais, economicamente prejudicados durante a vigência (e, em boa parte, decorrente das ações) do primeiro multiculturalismo. Sobre o processo de passagem de uma forma para outra, ele comenta:

Ao perder a condição utópica de nação – imaginada apenas pela sua elite intelectual, política e empresarial, repitamos – o estado nacional passa a exigir uma reconfiguração cosmopolita, que contemple tanto os seus novos moradores quanto os seus velhos habitantes marginalizados pelo processo histórico. Ao ser reconfigurado pragmaticamente pelos atuais economistas e políticos, para que se adéqüe as determinações do fluxo do capital transnacional, que operacionaliza as diversas economias de mercado em confronto no palco do mundo, a cultura nacional estaria (ou deve estar) ganhando uma nova reconfiguração que, por sua vez, levaria (ou está levando) os atores culturais pobres a se manifestarem por uma atitude cosmopolita, até então inédita em termos de grupos carentes e marginalizados em países periféricos (SANTIAGO, 2004, p.59-60).

Distante de um ideário patriótico e gerado numa época de economia de mercado transnacional, podemos considerar este novo multiculturalismo no país como um desdobramento das mudanças trazidas pela globalização com seu enfraquecimento do estado-nação e com seu aumento de trocas culturais que ocorre tanto através da vida cotidiana concreta (com as migrações, viagens etc.), como pela ampliação das redes comunicativas representadas pelas mídias, pela academia, pelos museus e por várias outras instituições. Em outras palavras, o multiculturalismo brasileiro atual é um fenômeno que vem ocorrendo atrelado ao caráter transcultural do mundo contemporâneo. É ele que instaura, conforme a expressão de Santiago, o nosso “cosmopolitismo do pobre”.

Uma das conseqüências deste novo multiculturalismo (ou “cosmopolitismo do pobre”, se quisermos) é que, para além das discussões acerca da identidade brasileira no seu jogo de tensão com as forças culturais hegemônicas externas, ele transpõe a discussão antinômica centro-periferia para dentro do país, relativizando a velha centralidade do discurso “nacional”. Sobre esta centralidade, no seu livro *Local/global: arte em trânsito*, o

<sup>1</sup> Este trabalho foi realizado com a colaboração física e espiritual de Giovana “Ignácia” Hallack.

<sup>2</sup> Email: bazoubel2001@yahoo.com.br

<sup>3</sup> No texto o autor cita alguns dos seus importantes representantes como José de Alencar, Gilberto Freyre, Jorge Amado, entre outros.

crítico de arte e curador Moacir dos Anjos, utilizando como referência o campo das artes plásticas brasileiras, faz o seguinte comentário:

Houve, certamente uma idéia de Brasil que, formulada a partir do que é definido como região Sudeste - cuja elite manteve o poder (político, econômico, simbólico) de nacionalizar uma fala local -, por várias décadas informou o reconhecimento, de quem vive no país ou fora dele, daquilo que seria especificamente nacional. No campo da visualidade, contribuíram muito para essa construção identitária hegemônica o movimento modernista de São Paulo e, em menor medida, o do Rio de Janeiro, notadamente por meio das obras que, nas décadas de 1910, 1920 e 1930, fizeram Anita Malfatti, Tarsila do Amaral – cuja pintura empregava como modelo de representação, a noção de antropofagia proposta por Oswald de Andrade – e Emiliano Di Cavalcanti. Em uma cronologia esparsa e seletiva, também foram importantes para a fixação de uma idéia do país no campo das artes visuais a constituição dos museus de arte moderna daquelas duas cidades e do Museu de Arte de São Paulo, nos finais da década de 1940; a criação da Bienal de São Paulo, em 1950; e a legitimação crítica, nos dois decênios seguintes, do Concretismo e do Neoconcretismo. Como resultado, a produção artística proveniente da região Sudeste foi, por muito tempo, reconhecida – no Brasil e no exterior – como *moderna e brasileira*, enquanto as que provinham de outros lugares do país eram rotuladas de *regionais* – pouco mais que descrições etnológicas do entorno humano e físico – ou assumidas como *regionalistas* – subordinando práticas modernas ao conceito de tradição. Em confronto ou em contraste com o centro hegemônico do Brasil, essas produções *locais* enunciavam e afirmavam idéias das outras regiões do país; idéias que eram menos catalogações do real sensível do que constructos ficcionalizados daquilo que faria esses espaços distintos dos demais e a qualquer um outro irredutíveis (ANJOS, 2005, p. 52-53).

São justamente dessas duas perspectivas (uma, hegemônica gerada no Sudeste; e outra, subordinada, das demais regiões ensimesmadas cujo grande exemplo é o regionalismo nordestino) que o multiculturalismo, como resultado da globalização dos fluxos de bens reais e simbólicos, vem abalando os alicerces. Entre outras razões, esse abalo decorre principalmente da recente eclosão de uma grande quantidade de canais de afirmação identitária descentrados (mídias, universidade, ongs etc.), que atuam para dentro e para fora do Brasil, criticando e recriando noções há muito estabelecidas de uma hipotética brasilidade, e que, assim, desfazem, progressiva e conseqüentemente, as hierarquias simbólicas entre as regiões do país. O caso do Nordeste, tomando o percurso que se inicia com a instituição discursiva da região nos anos 1920 pelo Movimento Regionalista e Tradicionalista do Recife e vai até a produção cultural realizada a partir da década de 1990 na mesma cidade, é exemplar nesse processo de descentralização do discurso “nacional” e, ainda também, do “regional”.

Embora os modernistas do Sudeste, apoiados na força real e simbólica da emergente indústria brasileira, tenham espalhado e emprestado seu olhar hegemônico para todo o Brasil, tal fato não suprimiu (pelo contrário, até aguçou) o ideário regionalista que despontou no Nordeste. O primeiro grande propagador deste ideário foi o Centro Regionalista do Nordeste, fundado em 1924 na cidade do Recife, sob a batuta de Gilberto Freyre. O Centro tinha como propósitos apoiar os movimentos políticos que objetivassem desenvolver moral e materialmente o Nordeste e, também, defender os interesses da região de forma solidária. Ele foi criado com o intuito de ser uma instituição capaz de reunir informações da vida e da cultura nordestina, organizando conferências, excursões, exposições de arte e uma biblioteca com a produção dos intelectuais da região (além de editar a revista *O Nordeste*). Reunia tanto intelectuais ligados às artes e à cultura, como pessoas cujos interesses se voltavam para as questões políticas locais e nacionais. O Centro também foi o berço do Movimento Regionalista e Tradicionalista de Recife, de caráter cultural e artístico (visava resgatar e preservar as tradições nordestinas), cuja afirmação se dá no Congresso Regionalista do Recife realizado em 1926. Organizado pelo Centro Regionalista do Nordeste, o Congresso objetivava “salvar” o espírito nordestino da destruição lenta, mas inevitável, que ameaçava o Rio de Janeiro e São Paulo; um evento para “salvar” o Nordeste da invasão estrangeira e do cosmopolitismo que destruíra o espírito paulista e carioca, evitando assim a perda das “características brasileiras” da região.

Esse ideário regionalista-tradicionalista, através de seu poder imagético e de sua invocação telúrica, cimentou e propagou por muitas décadas a maior parte da produção cultural do Nordeste, provendo a região de um forte sentimento territorial, de identidade (entre os seus) e de indiferença voluntária frente à quase tudo que estivesse distante de suas referências mais próximas e valorizadas. Influenciou a produção de vários artistas,

fazendo-se sentir tanto nos quadros de pintores como Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres como na criação literária do chamado *Romance de 30* cuja maior identificação é expressa nas ficções de José Lins do Rego.

A propagação do ideário regionalista-tradicionalista ocorreu por praticamente todo século XX e encontrou no começo da década de 1970 sua mais bem acabada representação. Idealizado e divulgado pelo escritor paraibano Ariano Suassuna, o movimento Armorial foi uma sofisticada enunciação do papel da tradição cultural nordestina na elaboração de uma idéia de Brasil. Compondo essa tradição através das expressões simbólicas populares (preferencialmente as provenientes do sertão como a xilogravura, o cordel e a música de viola, rabeça ou pífano), Suassuna creditava (credita) estas últimas como sendo as manifestações mais autênticas que derivaram do cruzamento das culturas indígenas, africanas e européias, formadoras míticas da identidade nacional. Mediante este crédito, na perspectiva armorial apenas a cultura popular, ou a erudita que com esta fosse identificada plenamente, seria capaz de asseverar, em objeção à produção cultural hegemônica então realizada no Sudeste (e, ainda com mais força, à cultura de massas norte-americana), uma cultura genuinamente brasileira. Na concepção do movimento havia uma declarada ligação entre a produção simbólica popular e uma representação “positiva” da cultura do país que repelia qualquer aproximação com a cultura de massas, pois esta era vista como a responsável pela descaracterização daquilo que seria próprio do Brasil. Desta forma, ao buscar registrar e preservar uma suposta essência de brasilidade encontrável nas manifestações e artes populares, o movimento Armorial voltava, tal como os tradicionalistas de outrora, a atenção para o passado na construção de uma identidade cultural para o país.

Foi, portanto, mediante esse lastro histórico de forte afirmação regional (e da tradição) que o processo de globalização suscitou no Nordeste reações conservadoras e protecionistas, receosas de que o crescente influxo de bens culturais enfraquecesse o sentimento (amplamente compartilhado e difundido entre os nordestinos) de pertencimento a região. Essas reações reafirmaram a idéia de que a globalização levaria a visão apocalíptica da possível homogeneização das culturas locais que, mergulhadas nesse processo, seriam unificadas por um outro padrão cultural dominante e internacional. Diante de tal interpretação, a globalização no Nordeste foi sintomaticamente associada à substituição dos valores centrais da identidade nordestina por outras forças culturais consideradas alienígenas as “raízes” da região.

Os acontecimentos no ambiente da cultura contemporânea (inclusive na cultura nordestina atual), porém, têm provado que essa leitura catastrófica se apóia num entendimento pouco complexo do processo de globalização, ignorando o que ele pode engendrar de possibilidades e potencialidades críticas. Sobre isto, Moacir dos Anjos coloca:

Embora o contato e a colisão entre discursos e imagens sobre o mundo enfraqueçam a solidez imaginada dos pactos identitários – abranjam essas nações ou espaços subnacionais – e tenham feito emergir conflitos longamente sublimados, eles têm também gerado simultâneas respostas de afirmação ou reconstrução de identidades e desenvolvido um generalizado fascínio pela diferença. O resultado mais paradoxal da intensificação dos fluxos mundiais de informação tem sido, de fato, o de frustrar expectativas de homogeneização de culturas e fraturar a noção, implícita no ideário modernista, de hierarquia rígida entre elas; familiariza o mundo, ao contrário, com um ambiente cultural complexo e diversificado, instituidor de uma nova, conflituosa e ampliada cartografia da produção e circulação simbólicas. E é por ter demonstrado a insustentabilidade da idéia de universalizar uma determinada formação cultural que se pode argumentar que esse processo está intimamente associado ao abandono de uma noção monolítica de Modernismo e ao reconhecimento seja da coexistência de diferentes modernismos, da emergência de contra-modernismos, ou mesmo do surgimento do Pós-Modernismo, o qual teria na crescente horizontalização das trocas culturais uma de suas mais marcantes características (ANJOS, 2005, p. 60-61).

Diante desse novo contexto (caracterizado, como dito acima, pela intensificação dos fluxos mundiais de informação e pelo abandono de uma noção monolítica de Modernismo), o debate em torno da identidade nordestina nos dias que correm carece indispensavelmente de um olhar atencioso para as formas específicas de reação/integração ao processo de globalização desenvolvidas pelos que produzem bens culturais e simbólicos na região.

Dentre os acontecimentos que ocorreram nos últimos anos no universo da cultura no país, a idéia mais profícua no que tange a discussão da identidade nordestina surgiu da música pernambucana feita a partir da

década de 1990, através dos artistas ligados ao Mangue. Nascido em meio à revolução comunicacional deflagrada pela cultura digital e completamente inserido nos novos 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 intensificação das trocas culturais entre as mais diversas tradições (e inovações).

Assumindo como imagem-símbolo uma antena parabólica enfiada na lama, Chico Science & Nação Zumbi, mundo livre s/a, entre outros grupos, geraram uma articulada resposta ao ambiente musical local (inicialmente) que agonizava entre a consagração a-histórica e folclorizada 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. Com uma estética inovadora, desobediente aos padrões hegemônicos das centrais de distribuição de sentido, unindo insubordinadamente *Kraftwerk*<sup>4</sup> e maracatu, hip-hop e embolada, pobreza e tecnologia, esses novos grupos musicais - e, logo em seguida, artistas dos mais variados campos de atuação - 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, a nordestina. Desta forma, o Mangue se revelou como um dos exemplos mais radicais nos diálogos entre tradição e (pós)modernidade, entre centro e periferia, entre local e global, estabelecidos no país. Destacando a importância do movimento na reconstrução da identidade brasileira na contemporaneidade, Moacir dos Anjos coloca:

A estratégia do 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 protagonista do que Silviano Santiago chamou de “cosmopolitismo do pobre” (ANJOS, 2005, p. 63).

## 2. O Carapuço

Iniciado através da música das bandas Chico Science & Nação Zumbi e mundo livre s/a, o Mangue logo tomou conta do ambiente cultural do Recife e inspirou as mais diversas expressões artísticas e culturais que passaram a ser produzidas na cidade como o cinema, o design, a moda, a fotografia etc. Na literatura sua influência foi mais fortemente sentida nos textos que foram publicados no sítio *O Carapuço*.

Página eletrônica homônima ao antigo jornal de crônicas que circulou no Recife na primeira metade do século XIX, *O Carapuço* foi o espaço midiático literário de uma geração que estava no bojo da fertilidade cultural da capital pernambucana, abalada - ou desconstruída – pelas pancadas dos tambores da Nação Zumbi e por toda “Cena Mangue”. Afirmar que o sítio está diretamente ligado à movimentação recifense deflagrada nos anos 1990 é estabelecer uma genealogia precisa para a página eletrônica. *O Carapuço* foi um dos *websites* que integraram a chamada *MangueNet*, “corporação livre”<sup>5</sup> de endereços eletrônicos ligados ao Mangue da qual fizeram parte os sítios *Manguetronic* ([www.manguetronic.com.br](http://www.manguetronic.com.br), primeiro programa de rádio feito exclusivamente para Internet da América Latina), *Manguebit* ([www.manguebit.org.br](http://www.manguebit.org.br))<sup>6</sup>, *Re:combo*

<sup>4</sup> Grupo musical alemão considerado o precursor da música eletrônica.

<sup>5</sup> Definição do editor Xico Sá encontrada no texto *Censor interrompe o coito do Matala* (09/05/2002), publicado na seção *Carapuço* do próprio *O Carapuço* (arquivos do periódico).

<sup>6</sup> Página eletrônica que abrigou as primeiras edições d’*O Carapuço* (conforme veremos adiante) através de um link ([www.manguebit.org.br/carapuço](http://www.manguebit.org.br/carapuço)) disposto na interface principal. Atualmente o *Manguebit* hospeda o *A maré encheu*, sítio comemorativo aos dez anos do movimento Mangue.

(www.recombo.art.br) e as páginas das bandas *mundo livre s/a* (www.manguebit.org.br/mlsa) e, mais recentemente, *Mombojó* (www.manguebit.org.br/mombojo).

Sua primeira edição, datada do mês de fevereiro de 1998, foi disponibilizada no ciberespaço através de um *link* na própria página inicial do *Manguebit*, sítio que o abrigou até o ano seguinte. Seus criadores eram figuras atuantes do chamado “núcleo de pesquisa e produção de idéias pop” - mencionado no primeiro manifesto do Mangue, *Caranguejos com Cérebro* - que era um grupo de pessoas que contribuíram na articulação da cena cultural da cidade. Além disso, *O Carapuceiro* recebeu colaborações de textos de personagens importantes da movimentação pernambucana como Fred ZeroQuatro, líder da banda *mundo livre s/a*, e Renato L, considerado o “Ministro da Informação” do Mangue, que chegou a ser editor de uma de suas seções, a *Aurora Boulevard*.

A crônica foi o formato literário predominante em quase todas as seções d’*O Carapuceiro*. Além do gênero, o sítio publicou contos, novelas, entrevistas e matérias jornalísticas. Cada uma de suas seções possuía um perfil determinado, com temáticas e peculiaridades próprias. Na sua última formatação, eram elas: *Macumba acidental* (cultura), *Leilão de almas* (colaboradores convidados e remetentes de textos aceitos), *Carapuça* (política), *Por cima da carne seca* (gastronomia), *Caritó* (consultório sentimental), *Macho*<sup>7</sup> (universo masculino), *Prosopopéia* (miscelânea de textos sem tema definido) e a mais recente *Aurora Boulevard* (aspectos da história e do cotidiano atual da cidade do Recife, seção que substituiu a antiga *Diário da corrupção*, outra que tratava de política).

Embora tenha sido criado e fosse “antenado” com as idéias que motivaram a eclosão da cena cultural do Recife, *O Carapuceiro* não se caracterizou estritamente como um instrumento de divulgação das produções e das informações sobre o Mangue, tal como ocorreu com os já citados *Manguebit* e *Manguetronic*. O sítio foi o veículo encontrado pelo seu idealizador e editor, o jornalista Xico Sá, para publicação de textos tanto de sua autoria como de escritores (na maioria desconhecidos) espalhados pelo Brasil. Recebeu contribuições dos mais heterogêneos colaboradores, de várias formações e localidades do país, e também compilou textos de alguns escritores renomados como Honoré de Balzac, Nelson Rodrigues, Antônio Maria, Evaldo Cabral de Melo, entre outros - para se ter uma idéia, na pesquisa realizada para a elaboração da minha tese foram catalogados 62 autores, entre nomes reais e pseudônimos, distribuídos nas suas seções. Qualquer pessoa podia enviar textos<sup>8</sup>, cujas publicações ficavam sujeitas à edição dos responsáveis. A renovação do sítio não possuía uma periodicidade estabelecida e era determinada pelo ritmo de produção (e pela disponibilidade) do editor Xico Sá e dos colaboradores. Passou por períodos em que as trocas dos textos eram realizadas semanalmente, no entanto, às vezes elas chegavam a se estender até por um mês (em geral, não mais que isto).

Tanto nas crônicas como nos demais gêneros que constituem o conteúdo d’*O Carapuceiro*, o humor ácido e extremamente satírico é o estilo que predomina em todas as seções do sítio. Através de uma linguagem influenciada pelo novo meio tecnológico (expressada em formatos freqüentemente curtos e, por vezes, no uso de *hiperlinks*) e predominantemente *pop*, os textos d’*O Carapuceiro*, de uma forma geral, desconsideram as fronteiras arbitrárias que distinguem o rural do urbano, o folclórico do massivo e, em certas instâncias, o popular do erudito. Dentre os temas e assuntos, boa parte deles narram fatos e retratos de personagens pitorescos do Nordeste (geralmente mais ocultos), sempre em diálogo com culturas exógenas a região, expostos em narrativas híbridas, nas quais acentos (“falas”) locais interagem indiscriminadamente com idéias e informações de difusão mais universal que ocorrem em variados ambientes culturais (na política, na arte, no comportamento etc.). Permeadas nestas narrativas, duas críticas importantes no debate em torno da identidade nordestina são facilmente encontradas nos textos do periódico: a primeira se refere à tradição local; e a segunda diz respeito aos discursos e/ou interpretações estigmatizados que são construídos comumente no Sudeste - de posição econômica e culturalmente hegemônica no contexto nacional - acerca da região em questão.

Para não me estender, me deterei aqui na crítica à tradição local, constantemente satirizada nos textos d’*O Carapuceiro* em três pontos principais: 1) pela mitificação de fatos e personagens históricos e pitorescos (como o domínio holandês em Pernambuco, por exemplo); 2) pela atuação dos políticos e personagens que herdaram o poder das velhas oligarquias nordestinas; 3) e, na discussão que talvez mais interesse a este trabalho, pelos artistas que instituem o Nordeste de maneira marcadamente regionalista e/ou folclorizado.

---

<sup>7</sup> Nesta seção o editor publicava os textos da coluna homônima do jornal *Folha de São Paulo*, espaço que dividia com o escritor e roteirista Fernando Bonassi.

<sup>8</sup> O envio de textos era feito através da caixa eletrônica ocarapuceiro@uol.com.br, desativada com o fim do sítio.

Em outro recorte, delongo-me apenas neste último ponto, ilustrando-o através da crônica “Cadê o folguedo que estava aqui?”, uma sátira em torno da cultura popular, cujo alvo são justamente os que a tomam de forma essencialista, como um repositório do folclore estático, em defesa da pureza das chamadas tradições regionais:

### **Cadê o folguedo que estava aqui?**

Seu Ignácio incrementou a sua banda de pífanos, para desespero do secretário de cultura municipal. E os pesquisadores, e a tv, e o que dirá Ariano Suassuna, meu Deus? Haja desmantelo.

Por W.W. Wanderley\*

Seu Ignácio botou roupa, camisa volta-ao-mundo verde limão, algo assim bem new-wave, na banda familiar de pífanos. Trocou também os calçados: tênis conga –queria mesmo era uns Adidas - no lugar das alpercatas de couro.

- Seu Ignácio, pelamordedeus, assim vai descaracterizar e os pesquisadores e a TV nunca mais botam os pés aqui – alertou o secretário municipal de Cultura, Esportes, Turismo, Comércio e Lazer.

Seu Ignácio adquiriu, com as facilidades da Feira do Paraguai, um sintetizadorzinho de primeira qualidade. Começou a tirar um som, com pífano, zabumba e tudo. Tocava de tudo, Ray Connif, Roberto Carlos – jovem guarda - inclusive.

- Seu Ignácio, pelamordedeus, assim o senhor vai acabar com a fama do município. Assim o prefeito não libera a verba na festa da padroeira!

Seu Ignácio botou uma guitarrinha paraense, à Pinduca, e pendeu com o som para as tendências do Caribe.

- Seu Ignácio, isso é regional, mas regional da caixa-prega, lá das bandas da Transamazônica.

Seu Ignácio & Filhos, assim era a formação da banda – só de menino fizera dúzia e meia -, admirou-se do modo de chacoalhar do caçula, um caboclinho que imitava Michel Jackson. Escritinho Michel Jackson. Empolgado, seu Ignácio escalou a cria para abrir as apresentações. Thriller na vitrola. Às vezes Bad. Também Beat It.

- Seu Ignácio, por Nossa Senhora, o que é que seu Ariano Suassuna vai dizer disso, homem de Deus!?

Seu Ignácio era um danado. Quando ouvia falar em cultura carregava a sua espingarda soca-soca. Um cabra de tino. As duas filhas gêmeas cresceram. Cada uma mais indiazinha que a outra. Caboclas mesmo. Uns chuchus. Foi no armarinho ele mesmo. Lá voltou com um Loreal no capricho. Viúvo, seu Ignácio teve que ajudar uma das meninas, Izildinha, a pintar o cabelo. Soletrava a bula, enquanto uma lambuzava a asa da graúna da outra. Um sucesso. Festa da padroeira, ideal para a estréia das dançarinas.

- Seu Ignácio, pelamordedeus, pela alma do meu Frei Damião! Assim os pesquisadores vão embora, a TV não filma nada, o prefeito não libera um tostão furado, Ariano Suassuna fica pretinho de raiva, e essas duas meninas botam a cidade a perder...

- Deus te oiça, seu secretário, Deus te oiça! – disse seu Ignácio, na emenda do desaforo.

Era tarde demais. Seu Ignácio & Filhos já incendiavam a praça da Matriz, seu Michael Jackson arreventava, a dança da moda tomava conta do povo, o xenhenhém das meninas fazia até o padre, vigário safado, comovido como o diabo. Seu Ignácio estava todo pabo e feliz. “Quem gosta de miséria é intelectual”, desabafou, muito antes de Elio Gaspari, então da cozinha de Veja, botar a igual sentença na boca do nobre Joãozinho Trinta.

\*W.W.Wanderley é tetraneto do Conde Maurício de Nassau, nascido em Amsterdã, foi criado nos quintais de Olinda, onde vive, gordinho e rosado, de moqueca de siri mole e apanhados folclóricos.<sup>9</sup>

### **3. Conclusão**

As novas abordagens culturais que emergem no Nordeste contemporâneo têm contribuído contra a fossilização que as culturas nordestinas sofreram – e ainda sofrem – ao longo da história no país. Suas provocações nos concedem, cada vez mais, a percepção de que o que se chama de “cultura nordestina” é um complexo cultural historicamente datável. É fruto de uma elaboração político-cultural, que tende a dissipar as próprias diversidades e heterogeneidades existentes na região, em nome da defesa de “interesses” e “cultura” locais contra o processo de diluição no nacional ou no internacional.

Gostaria de terminar esta exposição citando mais uma vez Moacir dos Anjos que no último parágrafo do seu citado livro faz a seguinte colocação:

---

<sup>9</sup> *Cadê o folguedo que estava aqui?*, crônica da seção *Macumba acidental* escrita por W.W.Wanderley e publicada em 08 de julho de 2001 (arquivos do sítio).

No início da década de 1970, Hélio Oiticica disse que o Brasil *não* existia, sugerindo, é provável, a dissolução de uma idéia hegemônica do país, a qual iria efetivamente ocorrer, ainda que de forma gradual e lenta, nas décadas seguintes. 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, p. 69-70).

É neste sentido que *O Carapuço* – uma página entre outras – tenta fazer com que o Nordeste “não exista” ou, em outras palavras, o “desinventar”, aproveitando o neologismo como ponto de partida para a criação de uma região (um lugar, um ponto) de imaginário mais híbrido, de caráter dialógico, distante de uma perspectiva essencialista de identidade e dos discursos interessados da tradição. Um Nordeste cosmopolita cujas características identitárias e culturais não são mais estabelecidas de cima para baixo, e sim construídas continuamente por setores até pouco tempo sem vozes na região.

### **Referências bibliográficas**

ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. 1.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. 1.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

### **Websites:**

Manguetronic. Recife, 1996. Disponível em <http://www.manguetronic.com.br>.

Manguebit. Recife, 1996. Disponível em <http://www.manguebit.org.br>.

Mombojó. Recife, 2004. Disponível em <http://www.manguebit.org.br/mombojo>.

mundo livre s/a. Recife, 1996. Disponível em <http://www.manguebit.org.br/mlsa>.

O Carapuço. Recife, 1996. <http://www.ocarapuceiro.com.br> – página fora do ar.

Re:combo. Recife, 2002. Disponível em <http://www.recombo.art.br>.