

FRONTEIRA DE EXPECTATIVAS NO MUSEU: O “ARTISTA NORDESTINO” DE MOACIR DOS ANJOS

Pedro Ernesto Freitas Lima*
Universidade de Brasília

Resumo

É fundamental repensarmos relações de poder assentadas em noções de “centro” e “periferia”, “hegemônico” e “subordinado” e “lá” e “cá” que atribuem às produções artísticas realizadas fora do eixo Rio-São Paulo o caráter de “regionais”. Pretendemos aqui discutir a ideia de “artista nordestino” a partir da exposição *Nordestes* (1999, Sesc Pompéia, São Paulo), a primeira de uma série de curadorias de exposições – coletivas e individuais – realizadas por Moacir dos Anjos, como curador principal, que discute, a partir de um referencial teórico pós-colonial e do debate sobre globalização, como a obra desses artistas problematizam questões geográficas e culturais, redefinindo noções de região e aquilo que foi chamado de cultura “regionalista”.

Palavras-chave

Moacir dos Anjos; regionalismo; identidades; exposição.

Abstract

It is fundamental to rethink power relations based on notions of "center" and "periphery", "hegemonic" and "subordinate" and "there" and "here" that attribute to the artistic productions performed outside the Rio-São Paulo axis the character of "regional". We intend here to discuss the idea of "artista nordestino" from the exhibition *Nordestes* (1999, Sesc Pompéia, São Paulo), the first in a serie of curatorships - collective and individual - held by Moacir dos Anjos, discusses, from a postcolonial theoretical framework and the debate on globalization, how the work of these artists problematizes geographic and cultural issues, redefining notions of the region and what has been called a "regionalist" culture.

Keywords

Moacir dos Anjos; regionalism; identities; exhibition.

Após ter participado como curador assistente ao lado de Agnaldo Farias da exposição *Ceará e Pernambuco – Dragões e Leões* (1998, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza), Moacir dos Anjos assinou a curadoria de artes plásticas da exposição *Nordestes* (1999, Sesc Pompéia, São Paulo). Essa exposição propôs dar visibilidade para artistas oriundos da região Nordeste não só na área de artes plásticas, mas também no teatro, dança, literatura, cinema, vídeo e música¹. Nos ateremos, nesse trabalho, à seção de artes plásticas.

Nordestes deve ser entendida como parte de um projeto - intitulado *Projeto Nordeste* – elaborado pela Fundação Joaquim Nabuco (1949) cujo objetivo é a realização de um mapeamento da produção artística da região. Seu contexto desencadeador é produzido a partir de debates institucionais ocorridos em Recife no final da década de 1990 acerca do impacto na produção local de linguagens artísticas internacionais seguidos da constatação da capacidade dessa mesma produção em fundir internacionalismo e regionalismo ao invés de opó-los (LIMA, 2005, n.p.). Ao lado do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM) (1997), a Fundação Joaquim Nabuco promoveu conexões entre os circuitos local e nacional e internacional por meio da produção de eventos aglutinadores de críticos, historiadores, artistas e curadores de diferentes localidades (*idem, ibidem*). O local escolhido para a exposição que aqui nos interessa – o SESC Pompéia localizado em São Paulo – é significativo do interesse do referido projeto em promover trânsitos entre circuitos locais e nacionais/internacionais.

No início de seu texto curatorial, Moacir dos Anjos adverte: “Realizar uma exposição de arte contemporânea do Nordeste do Brasil implica, portanto, negociar com expectativas sobre quais as fronteiras simbólicas que singularizariam, no campo das artes visuais, o que é ali produzido.” (ANJOS, 1999, n.p.). Expectativa essa construída a partir de práticas discursivas reiteradas sistematicamente pela nossa literatura, música, artes visuais e pelo nosso ensaísmo. Essas “dizibilidades” e “visibilidades” de paradigma cultural gestadas primordialmente nas primeiras décadas do século XX “inventaram” um Nordeste “adequado para os estudos na academia, para exposição no museu, para o programa de televisão, para ser tema de romance, pinturas, filmes, peças teatrais, discursos políticos [e] medidas econômicas” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1999, p. 65-66). Nos interessa discutir aqui como Moacir dos Anjos constrói um “artista nordestino” e qual o seu caráter a partir da exibição de obras de artistas contemporâneos da região.

Discurso fundamental para a elaboração dessa expectativa em torno do “artista nordestino” é o *Manifesto regionalista* apresentado pelo seu autor Gilberto Freyre no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo em 1926 em Recife e somente publicado pela primeira vez em 1952. Se contrapondo àquilo que considerava como imperialismos da Corte Imperial – de natureza “anglicizada” e “afrancesada” – e da República – “ianquizada” – Freyre defende uma articulação inter-regional entre as regiões como uma forma de superar a configuração arbitrária e de tendência separatista dos estados. A valorização das regiões, cujo conjunto “é que forma verdadeiramente o Brasil” (FREYRE, 1996, p. 50-51), garantiria a defesa de nossos valores e tradições frente à “imitação cega” das novidades estrangeiras por parte de nossos dirigentes. O Nordeste estaria a frente desse processo de valorização regional uma vez que nenhuma outra região a superaria em termos de “riqueza de tradições ilustres”, “nitidez de caráter”, “sedução moral” e “fascinação estética”, imprimindo à cultura brasileira “autenticidade” e “originalidade” (*idem, ibidem*, p. 52). É em oposição a esse modelo que Anjos argumenta que hoje o “artista nordestino” promove um “amolecimento” tanto da cultura regionalista quanto da expectativa elaborada sobre si.

Concomitante ao projeto dos modernistas paulistas que estiveram em torno da Semana de 1922 de pensar uma arte nacional a partir de suas próprias produções, o ensaio de Freyre foi fundamental para a cristalização do que significava ser “nordestino” e “regionalista”, subsidiando rotulagens para produções artísticas como “regional” – pelo fato de serem entendidas como “pouco mais que descrições etnológicas

do entorno humano e físico” – e “regionalista” – na medida em que privilegiavam a tradição em detrimento de práticas modernas (ANJOS, 2005: 53). Em oposição a essa concepção freyriana, o “artista nordestino” de Moacir dos Anjos, por meio de iconografias, memórias, materiais e procedimentos, faz com que a cultura regionalista se amoleça e se redefina “como o conjunto de modos individuais de enunciar embates e negociações entre lugares simbólicos diversos que se comunicam e se tocam.” (ANJOS, 1999, n.p.).

A preocupação de Anjos está em apresentar um Nordeste para além daquele forjado pela cultura regionalista, ainda que em diálogo com esse. Mas esse outro Nordeste, por sua vez, não resulta em uma representação simbólica perfeitamente delineada, o que significaria reproduzir o modelo rígido e imediatamente passível de implosão de Freyre, já que o próprio espaço ao qual ele pretende se referir é múltiplo e está em permanente construção. Nas palavras do curador,

São trabalhos críticos que desmontam a ideia de região como algo imutável e que reconstróem suas fronteiras como espaços de trocas. São trabalhos que, ao constantemente reinventar formas de expressão e de vida, parecem afirmar que não há somente *um* Nordeste, mas muitos. (ANJOS, 1999, n.p.).

O referencial teórico para Anjos pensar aqui em região como espaços que continuamente “reconstróem suas fronteiras” é a noção de identidade a partir de uma perspectiva pós-colonial, especialmente aquela proposta por Stuart Hall. No texto *Quem precisa de identidade* (2000: 112), o autor jamaicano define identidades como

o ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós (Hall, 1995). Elas são o resultado de uma bem-sucedida articulação ou “fixação” do sujeito ao fluxo do discurso – aquilo que Stephen Heath, em seu pioneiro ensaio sobre “sutura”, chamou de “uma intersecção” (HALL, 2000, p. 112).

Notaremos em nossa discussão que noções dessa definição de Hall atravessa transversalmente a proposta curatorial de Anjos. Diante do recorte identitário proposto em um contexto de “globalização cultural”, o curador ainda ressalta que essa diferença não deve ser apreendida e consumida pelo “outro” de forma exotizada, mas enfatiza o caráter de natureza “sincrética, tensa e transacional de suas culturas, irreduzível tanto a um passado idealizado quanto a modelos acrílicos de modernidade.” (ANJOS, 1999, n.p.). Para isso, escolhe artistas entendidos por ele como “límiars”, isto é, que tratam do que é ser nordestino a partir de um “complexo mapa de influências recíprocas e de permutas com outras culturas” (*idem, ibidem*), redefinindo a ideia de cultura regionalista. Passemos então para uma discussão sobre o “artista nordestino” de Anjos a partir da análise dos artistas presentes na exposição e de suas respectivas obras.

Os “artistas nordestinos”

Ao nos determos sobre as obras dos artistas presentes nessa exposição², a multiplicidade de linguagens e temas reconhecíveis indicam a complexidade da proposta de Moacir dos Anjos de conceber ideias de Nordeste e de “artistas nordestinos”. Um primeiro dado relevante, quando aproximamos *Ceará e Pernambuco – Dragões e Leões a Nordeste*, é a ausência nessa última da xilogravura, presente na obra de pelo menos quatro artistas da primeira exposição³. Ainda que essa exclusão possa nos indicar uma disposição por evitar visibilidades já muito reiteradas do que seria “nordestino”, encontramos em *Nordestes*

outros elementos de fácil aderência ao ser “nordestino” como o ex-voto em Efrain Almeida e José Guedes, e a madeira cajacatinga em Marcelo Silveira.

Nos comentários de Anjos sobre as obras selecionadas, é recorrente termos que remetem à instabilidade. A pintura de Alexandre Nóbrega (figura 1) é “provisória”, produz um “ambíguo espaço cromático” e “formas transitórias”. Os desenhos a carvão de Gil Vicente, a princípio representações de cabeças, são abstratizantes e acabam sendo percebidos como manchas gestuais. As pequenas esculturas de Efrain Almeida, geralmente de cedro ou mogno, oscilam entre “pecadoras” e “santas”, “bestas” e “anjos”. As obras de Martinho Patrício em veludo, linho, nylon ou cetim, por vezes constituindo rendas, evocam espaços do lugar em que o artista vive, seja altares, roupas ou estandartes de procissões religiosas, ou cortinas coloridas de cabarés.



Figura 1. Alexandre Nóbrega, *Sem título*, 1998, técnica mista sobre papel, 150 x 150 cm.

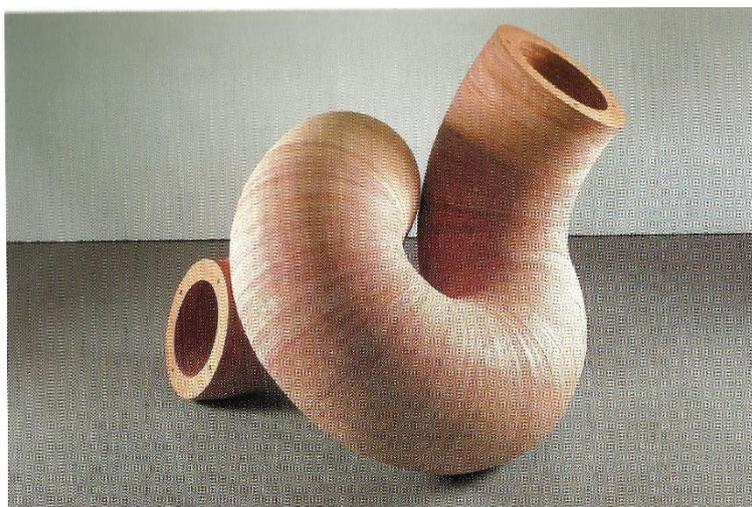


Figura 2. Eduardo Frota, *Sem título*, 1998, compensado de madeira e cola, 140 x 160 x 150 cm.

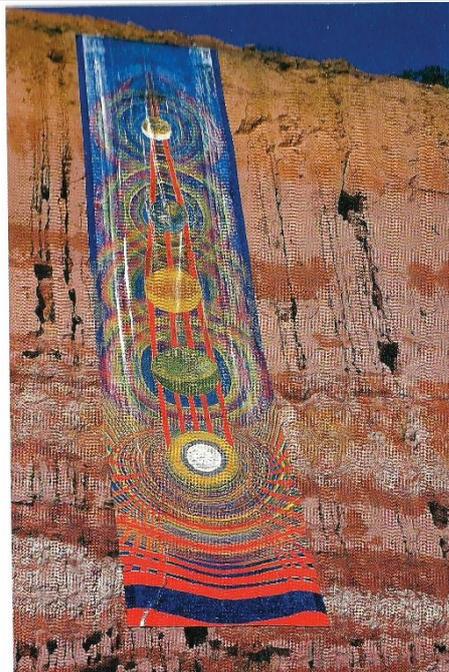


Figura 2. Paulo Moreira, *Sem título*, 1999, madeira, 180 x 20 x 10 cm.

Figura 3. Delson Uchôa, *Catedral TG*, 1989-1998, acrílica sobre lona, 980 x 230 cm.

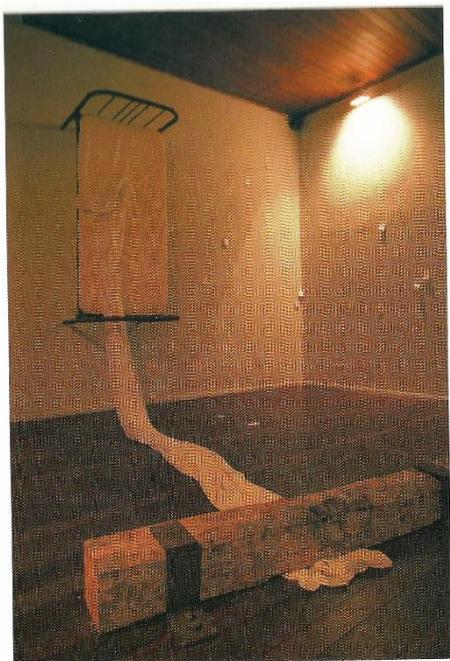


Figura 5. Marcelo Coutinho. *Vêdo. S.m. 1. Sensação de união ou fusão dos fatos e das coisas existentes. 2. Ligação entre fatos e coisas regida por algo invisível que promoveria uma ordem*, 1997, ferro, tecido, espuma, madeira, argila, papel, grafite, fita crepe e áudio, dimensões variáveis.

Figura 6. José Patrício, série *Dominós*, 1999 (detalhe), 7840 peças de jogo de dominó, 305 x 305 x 0,5 cm.

A madeira enquanto índice de matéria-prima autóctone integra a poética de vários desses artistas. As esculturas tubulares de Eduardo Frola (figura 2), construídas com argolas de compensado de madeira, reproduzem de forma “amolecidamente” orgânica estratégias construtivistas de seriação e repetição modular. As muletas de madeira de Paulo Moreira (figura 3) promovem ruídos quando as aproximamos de uma visualidade cotidiana, uma vez que sua altura excessiva as disfuncionalizam, tornando-as objetos insólitos ou, como afirma Anjos, “abstrações antropomórficas”, “índices de desconforto e incômodo”.

Após recolher pedaços de toras de jacatinga na paisagem, Marcelo Silveira as lixa e produz, a partir do encaixe entre elas, obras que se localizam entre a escultura e o desenho. Segundo Anjos, elas “se acercam, de vários modos, do que é borda e limite. [...] frustram expectativas e aproximam o que é surpresa do que se espera.” (ANJOS, 1999, n.p.). O limiar também é uma questão das pinturas/desenhos de Alice Vinagre, as quais não parecem caber dentro dos limites dos módulos estreitos feitos em papel cartão que as compõem. Estabelecem confrontos e tensões com as bordas, seja indo de encontro a elas ou delas partindo.

O *topos* da memória perpassa, de diferentes maneiras, algumas obras. Delson Uchôa (figura 3) pinta sobre antigos trabalhos, desmanchando e recombina-os por meio da adição de camadas de diferentes materiais, geralmente lona, plástico e outros materiais translúcidos. Ao promover contatos entre o popular e o culto, suas pinturas de grandes dimensões de cores saturadas e contrastantes se assemelham a mandalas e dialogam, por exemplo, tanto com produções orfistas do início do século XX quanto com a explosão de cores costumeiramente presentes em imagens clichês que pretendem representar o Nordeste. José Rufino altera o estatuto de velhos documentos e cartas de seu falecido avô realizando desenhos sobre eles. As lembranças recuperadas são imediatamente transformadas por essas interferências. “Embora torne de hoje e público o que era antes só antigo e privado, seu ato é sutil e ambíguo, pois desvela significados que, no mesmo instante, esconde ou muda.” (*idem, ibidem*) A instalação de Marcelo Coutinho, *Vêdo* (figura 5), constituída por uma cama presa ao plano vertical da parede do espaço expositivo e ligada por um lençol a uma grande tora de madeira que repousa no chão, busca comunicar sensações íntimas intraduzíveis na escrita ou na fala. Nas palavras de Anjos, a obra “Por ter origem na vontade de expressar estados que não se revelam ao discurso, seus trabalhos designam o ato de desmanche da memória privada dos sentidos, o desejo de alongar o repertório do que pode ser comunicado além do que a linguagem suporta ou permite” (ANJOS, 1999, n.p.).

De um modo geral, esse procedimento que Anjos atribui ao trabalho de Coutinho pode ser empregado para abordar a exposição como um todo. As obras artísticas, partindo daquilo que lhes são inerentes, isto é, o campo sensível, se amalgamam aos discursos sobre a “nordestinidade” e os alarga, possibilitando, conseqüentemente, outros discursos a partir de outras linguagens.

Finalmente, a apropriação de objetos associados à visualidade popular está presente nas obras de José Patrício e Marepe. O primeiro também promove um “amolecimento da vontade construtiva” ao dispor sobre o piso do espaço expositivo 7840 peças de jogo de dominó, combinando seu rigor geométrico às associações arbitrárias do artista, promovendo uma tensão entre regularidade e aquilo que a perturba (figura 6). “Inteligente metáfora do que cerca seu trabalho, o dominó é jogo, feito de regras fixas que organizam movimentos e do acaso que os integra e os torna coisa viva.” (*idem, ibidem*). Já Marepe apresenta em *Zoofitomorfos* prateleiras com objetos apropriados e outros criados pelo artista, nos moldes de um armazém, com o qual “registra o percurso de um convívio amoroso e insatisfeito com o mundo.” (*idem, ibidem*).

De um modo geral, as obras presentes em *Nordestes* constroem uma região de caráter rural, arcaizante, reiterando uma imagem já estabelecida daquilo que Albuquerque Junior nomeia como “espaço da

saudade”. Para o autor, o Nordeste foi inventado sob o signo da saudade e do lirismo, como um retrato “fantasioso de um lugar que não existe mais, uma fábula espacial.” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 199, p. 77)⁴. Talvez essa seja uma limitação da proposta de Anjos. Valores como transitoriedade e ambiguidade, marcantes em uma produção híbrida que redefine fronteiras regionais e relações entre “local” e “global”, parecem estar limitados ao texto curatorial e aos procedimentos de alguns artistas expostos – que mesmo lançando mão de procedimentos de linguagem reconhecíveis como de arte contemporânea, ou seja, filiados a uma instituição de caráter “global”, ainda assim remetem a um “espaço da saudade” –. É interessante notar que esse não foi o tom predominante na curadoria de *Ceará e Pernambuco* realizada no ano anterior ao lado de Agnaldo Farias, o que enseja uma discussão sobre o impacto na curadoria de expectativas de diferentes lugares, o que faremos em outro momento.

Antes que a proposta de Anjos seja acusada de estéril, tendo em vista que, como já dissemos, as identidades são formulações tensas, provisórias e continuamente reelaboradas, a interpelação “nordestino” é condição imprescindível para obtermos uma reflexão que resulte em uma tentativa de posicionamento identitário, isto é, utilizando a terminologia de Judith Butler, fazer um relato de si mesmo. Para Butler, a narração do “eu” só é possível a partir de uma interpelação que, tendo a norma como parâmetro enquanto regime de verdade, reorganiza o impulso criativo e prepara o ambiente para a “autocriação do sujeito”. Portanto, na ausência do “tu”, a narrativa do “eu” é impossibilitada (BUTLER, 2015, p. 29-31; p.51). O relato produzido a partir dessa interpelação jamais resultará em uma transparência total. A opacidade é inerente a ele, e essa percepção é a experiência dos próprios limites do saber (*idem, ibidem*: 61)⁵.

A curadoria de Anjos não só é responsável pela interpelação como também pela legitimação de identidades. Para Mari Carmen Ramírez, “toda identidade [...] surge a partir de uma relação inerente de desigualdade e de subordinação” (RAMÍREZ, 2000, p.16), isto é, estabelece um alguém postulante à identidade e um outro que a reconheça e a legitime como tal. A legitimação “depende da aprovação do indivíduo instituído ou da anuência da entidade constituída que detenha o poder” e está fundamentada sobre uma relação tríplice entre uma *hipotética identidade*, uma *entidade reguladora*, e o próprio *mecanismo legitimador*. Em relação aos artistas e às obras produzidas na chamada América Latina, escopo de interesse de Ramírez, o problema suscitado pela globalização não é o da crise das identidades, mas o da “legitimação dessas identidades em âmbito global” (*idem, ibidem*, p.17) em processos permanentes de negociações. Tendo Butler e Ramírez como referência, podemos portanto insistir na validade de debates que propõe abordar produções artísticas a partir de diferentes escalas de localização – “nordestina”, “brasileira” e “latino-americana”.

Interpelados pela revista francesa *Perspective*, Luiz Marques, Claudia Mattos, Mônica Zielinsky e Roberto Conduru tentam responder se “existe uma arte brasileira”. Luiz Marques é reticente quanto a busca por uma identidade nas artes

[...] a busca da “identidade” como programa é uma tautologia, pois não se pode desejar ser o que, inevitavelmente, já se é. De onde duas aporias: (1) reivindicar uma “identidade” é *ipso facto* a confissão de sua impossibilidade, já que tal reivindicação remete a um circuito fechado, um efeito de espelhos contrapostos, de *strange loops* autoreferenciais; (2) reivindicá-la é também uma contradição nos termos, já que supõe mimetizar o modelo europeu (já dotado de identidade). (MARQUES, 2014, p. 5).

Nos parece que, para chegar às aporias acima mencionadas, a expectativa de Marques é por uma identidade unificada, centrada⁶ e cristalizada, o que de fato torna a tentativa de discussão identitária um fracasso eminente. Já a expectativa de Roberto Conduru sobre essa questão é outra. O autor propõe que, para pensarmos a historiografia da arte no Brasil a partir da reflexão crítica sobre nossa arte atual, partamos de “um aqui e agora móveis, mutantes”, de um “cá” e de um “lá”, ao invés de concepções de arte e de história geográfica e historicamente fixadas e de caráter eurocêntricas.

“cá” não é necessariamente o Brasil, mas a situação social de ideias, coisas e sujeitos, mesmo em trânsito; “lá” também é a princípio vago, temporal e espacialmente extensível, podendo alcançar a pré-história – as sociedades existentes no território sul-americano antes da presença europeia –, a África porosa, plural e ativa, e ir além, o que pode acarretar em uma ampla alteridade. (CONDURU, 2014, p. 12).

O fundo epistêmico pós-colonial na afirmação de Conduru é evidente. É possível aproximar sua terminologia “cá” e “lá”, por sua vez apropriada de Mário Pedrosa, do “além” de Homi Bhabha. O crítico indo-britânico pensa o “além” como o imaginário da distância espacial e temporal não em termos sincrônicos, de sequencialidade, mas em termos de limites epistemológicos que funcionam como fronteiras enunciativas de vozes e histórias dissonantes e dissidentes, um lugar onde “*algo começa a se fazer presente*” (BHABHA, 2013, p.24-25). O “além” também indicia um “tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural”, ou seja, um espaço de revisão e intervenção no presente (*idem, ibidem*, p. 28).

Ao trazer para “cá” a ideia freyriana de regionalismo e de nordestinidade, entendemos que Anjos ultrapassa delimitações identitárias precisas ao dar visibilidade para uma produção que, ainda que enfatize o “espaço da saudade”, é produzida a partir de um “além” epistemológico que rearticula noções de pertencimento a um espaço não exatamente *localizado*, mas *localizável*. Com essa diferenciação queremos dizer que fronteiras ainda são identificáveis, mas são “amolecidas”, “sombreadas” por proposições artísticas oriundas de experiências individuais. A curadoria de Anjos, consciente do caráter provisório e opaco dessas experiências, as catalisa e nos oferece um Nordeste entre vários possíveis.

Referências

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- ANJOS, Moacir dos. Arte em trânsito. In: ANJOS, Moacir dos et al. *Nordestes*. São Paulo: Sesc Pompéia, Fundação Joaquim Nabuco. 1999.
- _____. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- FREYRE, Gilberto. Manifesto regionalista. In: FREYRE, Gilberto; QUINTAS, Fátima; DIMAS, Antônio. *Manifesto regionalista*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana 1996. p.47-75. p. 50-51.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomas Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- LIMA, Joana D’Arc. Cronologia. In: ANJOS, Moacir dos Anjos (org.). *Armazém de tudo*. Marcelo Silveira. Recife: Prefeitura do Recife, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), 2005.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. Identidad o legitimación? Apuntes sobre la globalización y el arte em América Latina. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque.; RESENDE, Beatriz (orgs.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p.11-34.

* Doutorando do Programa em Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UnB) na linha de Teoria e História da Arte. Bolsista Capes. E-mail: ped.ernesto.din@gmail.com.

¹ Os curadores/coordenadores das outras sessões foram Simone Figueiredo, Maria Aparecida Ceciliano e Mônica Carnietto (artes cênicas); Dione Barreto e Cláudia Ortiz (literatura); Kleber Mendonça Filho e Denise Martha (cinema e vídeo) e Damiana Crivellari, Sérgio Gusmão, Gisela Ferrari e Mônica Carnietto (música).

² Estão presentes na exposição Alexandre Nóbrega, Alice Vinagre, Delson Uchôa, Eduardo Frota, Efrain Almeida, Gil Vicente, José Guedes, José Patrício, José Rufino, Marcelo Coutinho, Marcelo Silveira, Marepe, Martinho Patrício, Oriana Duarte e Paulo Pereira.

³ São eles Eduardo Eloy, Francisco Almeida, Hélio Rôla e Nauer Spindola.

⁴ O autor continua: "Não é à toa que as pretensas tradições nordestinas são sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista; são buscadas em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravistas. Uma verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da verdade da terra."

⁵ "Quando pedimos para conhecer o outro, ou pedirmos para que o outro diga, final ou definitivamente, quem é, é importante não esperar nunca uma resposta satisfatória. Quando não buscamos a satisfação e deixamos que a pergunta permaneça aberta e perdure, deixamos o outro viver, pois a vida pode ser entendida exatamente como aquilo que excede qualquer relato que dela possamos dar. Se deixar o outro viver faz parte da definição ética do reconhecimento, tal definição será baseada mais na apreensão dos limites epistêmicos do que no conhecimento." (BUTLER, 2015, p.61).

⁶ Stuart Hall usa esses termos para caracterizar um modelo de identidade do sujeito do Iluminismo (HALL, 2015).