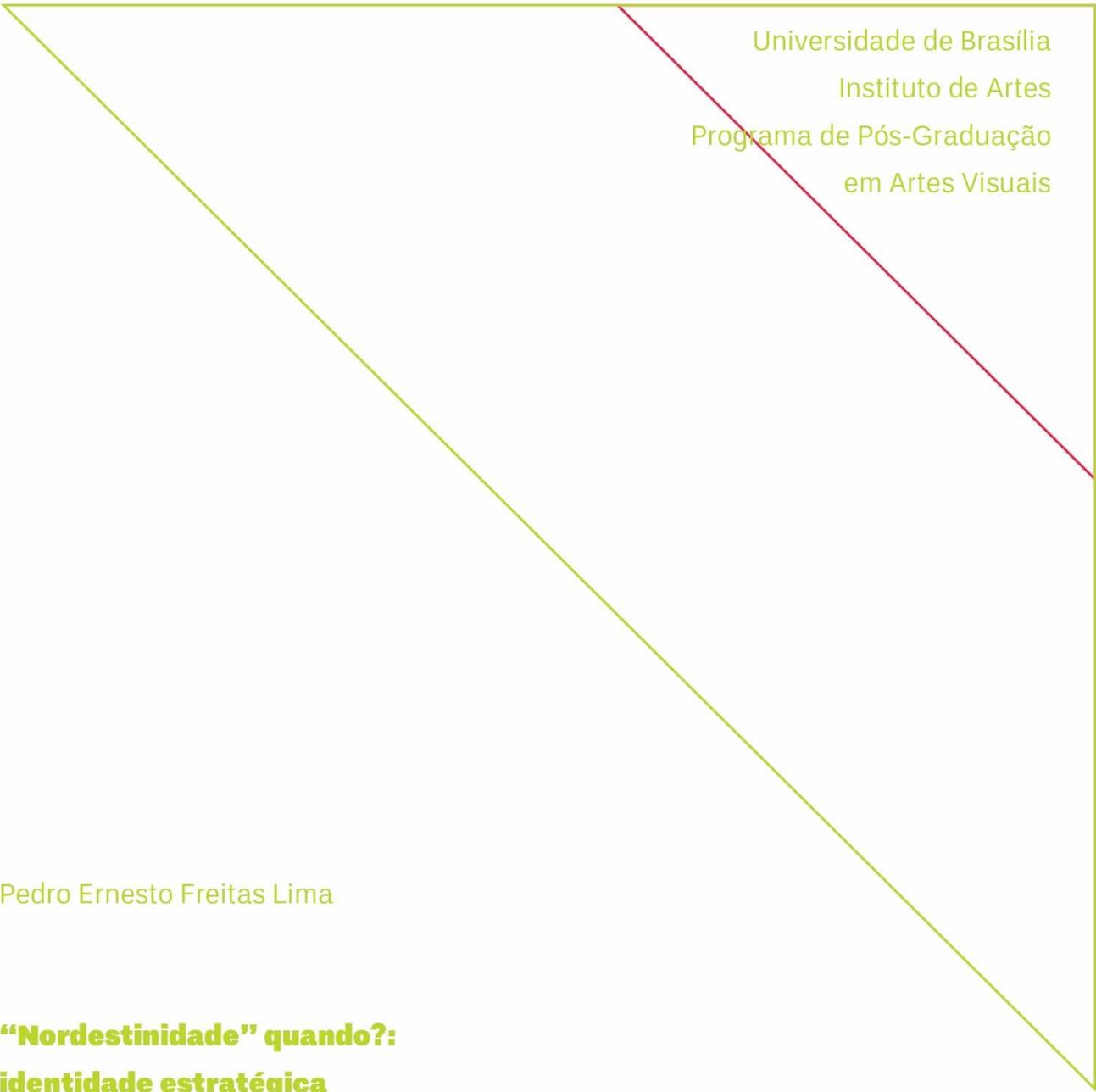




**“Nordestinidade” quando?:
identidade estratégica
em curadorias de Moacir dos Anjos**

Pedro Ernesto Freitas Lima



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais

Pedro Ernesto Freitas Lima

**“Nordestinidade” quando?:
identidade estratégica
em curadorias de Moacir dos Anjos**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Arte. Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte.
Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira.

**Brasília
2020**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

LL732" Lima, Pedro Ernesto Freitas
"Nordestinidade" quando?: identidade estratégica em
curadorias de Moacir dos Anjos / Pedro Ernesto Freitas
Lima; orientador Emerson Dionisio Gomes de Oliveira. --
Brasília, 2020.
338 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Arte) -- Universidade de
Brasília, 2020.

1. Moacir dos Anjos. 2. "nordestinidade". 3. curadoria.
4. identidade. 5. exposição. I. Oliveira, Emerson Dionisio
Gomes de, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Sou grato

à universidade pública, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), ao professor Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, aos professores integrantes da banca Ana Avelar – na qualificação –, Ivair Reinaldim, Eduardo Dimitrov, Vera Pugliese – na defesa – e os suplentes Ana Maria Albani de Carvalho e Biagio D’Angelo; aos funcionários das instituições pesquisadas – Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Museu do Estado de Pernambuco, Torre Malakoff, Museu do Barro de Caruaru, SESC Memórias –, às queridas colegas de trabalho e amigas Anna Paula da Silva, Renata Azambuja, Bianca Tinoco, Juliana Caetano, Fernanda Werneck, Maria de Fátima Medeiros; ao Marcelo; ao Alan Diniz; aos artistas, pela experiência da liberdade; àqueles que rejeitam o egoísmo moral negador de sujeitos.

RESUMO

Essa tese se interessa pelo modo como a curadoria interpela trabalhos de arte contemporânea a partir da questão identitária. Partimos de um conjunto de curadorias de Moacir dos Anjos, realizadas entre 1998 e 2007, especialmente em instituições das cidades de Recife e São Paulo, nas quais discute-se a proposição “artista nordestino” a partir da produção de artistas que nasceram e/ou atuam no Nordeste, interessados em linguagens associadas à arte contemporânea. A interpelação identitária de Anjos confronta essas obras com uma série de discursos e narrativas – inicialmente associados ao regionalismo proposto, entre outros, por Gilberto Freyre – que, ao longo do século XX, constituíram o que podemos denominar como “nordestinidade”, modos de agenciamento importantes para a legitimação de obras dessa região. Discutiremos como trabalhos desses artistas respondem, reverberam e rejeitam essa interpelação identitária. Para isso, identificaremos artistas e obras recorrentes e mapearemos suas trajetórias de modo a confrontar a perspectiva curatorial – de Anjos e de outros curadores – com a perspectiva das obras, constituída por suas fortunas críticas e pelas narrativas dos artistas. Ressaltando duas dimensões da curadoria que *parte* do Nordeste – referentes à produção de sentidos e ao modo estratégico e político de dar a ver obras –, discutiremos como o agenciamento identitário vincula-se à “promiscuidade” relacionada ao modo como agentes da arte se (des)acoplam a narrativas, propriedade comum aos envolvidos nesse processo e importante para a circulação de obras, acompanhada de produção crítica. Colocando a interpelação de Anjos em perspectiva, demonstraremos como seu projeto curatorial se constitui como um vértice, entre vários, de um processo do qual participam outros agentes e exposições responsáveis por desdobrar a “nordestinidade” em outros *topoi*, linguagens e corpos.

Palavras-chave: Moacir dos Anjos; “nordestinidade”; curadoria; identidade; exposição.

ABSTRACT

This thesis is interested in the way in which curatorship questions contemporary art works based on identity question. We started with a set of Moacir dos Anjos's curatorships, carried out between 1998 and 2007, especially in Recife and São Paulo institutions, in which the "artista nordestino" ("northeastern artist") proposition is discussed based on the artists production who were born and / or work in the Brazilian region called Northeast, interested in contemporary art. The Anjos's identity interpellation confronts these works with discourses and narratives – associated initially with the regionalism proposed, among others, by Gilberto Freyre – which, throughout the 20th century, constituted what we can call "nordestinidade" ("northeasternness"), modes of agency important for the works legitimation produced in that region. We will discuss how the works of these artists respond, reverberate and reject this identity interpellation. For this, we will identify recurring artists and works and map their trajectories in order to confront the curatorial perspective – of Anjos and other curators – with the works's perspective, constituted by their critical fortunes and by the artists' narratives. Highlighting two curatorship dimensions that leave from the Northeast region – related to the production of meanings and the strategic and political way of showing works – , we will discuss how identity agency is linked to "promiscuity" related to the way art agents are coupled and uncoupled from narratives, a common property to those involved in this process and important for circulation works, accompanied by critical production. Putting the interpellation of Anjos in perspective, we will demonstrate how his curatorial project is constituted as a vertex, among several, of a process in which other agents and exhibitions responsible for unfolding "nordestinidade" in other topoi, languages and bodies.

Keywords: *Moacir dos Anjos; "nordestinidade" ("northeasternness"); curatorship; identity; exhibition.*

LISTA DE IMAGENS

Introdução

Figura 1. Marepe, *A Bica* (1999), zinco, cabo de aço, estrutura de ferro anexada ao telhado, 600 x 600 x 600 cm. Fonte: www.inhotim.org.br.

Capítulo 1

Figura 1. Oriana Duarte, *A coisa em si*, 1997, performance. Fonte: Enciclopédia Itaú.

Figura 2. Eduardo Eloy, *Sem título*, 1996, xilogravura, 23 x 60 cm, coleção do artista. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..

Figura 3. Hélio Rôla, *Sem título*, 1996, xilogravura, 50 x 60 cm, coleção do artista. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..

Figura 4. Nauer Spíndola, *Sem título*, 1996, xilogravura, 25 x 19 cm, coleção do artista. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..

Figura 5. Ismael Portela, *Sem título*, 1997, madeira e ferro, dimensões variadas, coleção do artista. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..

Figura 6. Renata Pinheiro, *Colchão II*, 1997, colchão de mola e feno, 195 x 75 x 15 cm, coleção da artista. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..

Figura 7. Eudes Mota, *Sem título* (da série *Objetos do percurso*), 1998, madeira pintada, latão e chumbo, 210 x 60 cm, coleção do artista. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..

Figura 8. Eduardo Frota, *Sem título*, 1997, escultura em madeira, 190 x 95 x 65 cm, coleção do artista. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..

Figura 9. Efrain Almeida, *Sem título*, 1997, cedro e óleo, 10 x 22 x 5 cm. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..

Figura 10. Tibico Brasil, *Sem título*, 1993, fotografia, 150 x 90 cm, coleção do artista. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..

Figura 11. José Guedes, *Mineral 1*, 1998, fotografia digitalizada e têmpera sobre alumínio, 250 x 150 cm (5 módulos), coleção JG Arte Visual. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..

Figura 12. Obras de obras de Alexandre Nóbrega, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

Figura 13. Eduardo Frota, *Sem título*, 1998, compensado de madeira e cola, 140 x 160 x 150 cm, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

Figura 14. Paulo Pereira, *Sem título*, 1999, madeira, 180 x 20 x 10 cm, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

Figura 15. Marcelo Silveira, *Sem título*, 1999, madeira cajacatinga, 200 x 230 x 310 cm, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

Figura 16. Alice Vinagre, *Sem título*, 1998, têmpera vinílica e acrílica sobre cartão, dimensões variadas, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

Figura 17. Alice Vinagre, obras realizadas em acrílica e têmpera vinílica sobre cartão, dimensões variáveis, vista da exposição *Azul* (1998), Centro Cultural de São Francisco, João Pessoa. Fonte: www.alicevinagre.com.br.

Figura 18. Delson Uchôa, no primeiro plano, *Catedral TG*, 1989- 1998, acrílica sobre lona, 980 x 230 cm, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

Figura 19. José Patrício, série *Dominós*, 1999, 7840 peças de jogo de dominó, 305 x 305 x 0,5 cm, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

Figura 20. Marepe, *Zoofitomorfos*, 1999, objetos sobre prateleira de vidro, 250 x 250 x 45 cm (aproximadamente), vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

Figura 21. Oriana Duarte, *Dos heteróclitos – como campo de dispersão*, 1999, cayon, feltro, anzol, vidro, papel-carbono, seixos, colher, iluminação elétrica, dimensões variadas, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

Figura 22. 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, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

Figura 23. Vista da exposição *Ceará e Pernambuco – Dragões e Leões* (1998), Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza. Fonte: Núcleo de Documentação Dragão do Mar.

Figura 24. Oriana Duarte, *A coisa em si*, 1997, performance, vista da exposição *Ceará e Pernambuco – Dragões e Leões* (1998), Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza. Fonte: Núcleo de Documentação Dragão do Mar.

Figura 25. Obras de Delson Uchôa, Paulo Moreira e Eduardo Frota, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

Figura 26. Vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. No primeiro plano, *Zoofitomorfos* (1999), Marepe. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

Figura 27. Alice Vinagre, *Azul*, 1998-2000, acrílica e têmpera vinílica sobre cartão, 48 cartões, 115,5 x 30 cm (cada), vista da exposição *Alice Vinagre* (2002), Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife. Fonte: ANJOS, 2002: 1.

Figura 28. Vista da exposição *Anotações sobre a pintura* (2009), Pinacoteca da Universidade Federal de Alagoas, Maceió. Fonte: www.alicevinagre.com.br.

Figura 29. Vista da exposição *Anotações sobre a pintura*, 2011, Galeria Marcantonio Vilaça, Santander Cultural, Recife. Fonte: www.alicevinagre.com.br.

Figura 30. Alice Vinagre, *Com a bomba na cabeça*, 1986, acrílica sobre tela, 115 x 81 cm. Fonte: www.ccta.ufpb.br/pinacoteca.

Figura 31. Alice Vinagre, *21 cobrinhas*, 2004 (detalhe), acrílica, caneta e cobra de plástico sobre tela, 30 x 30 cm (cada). Fonte: www.alicevinagre.com.br.

Figura 32. Alice Vinagre, *Sem título* (da série Bonecas), 1994, acrílica, bonecas de pano sobre tela, 150 x 200 cm. Fonte: ZACCARA, 2009: 2220.

capítulo 2

Figura 1. Franklin Delano, *A família padrão*, 1986, óleo sobre tela, 140 x 120 cm. Fonte: MORAIS, 1986: n.p..

Figura 2. Marcelo Silveira, *Coleção I*, 1999, madeira cajacatinga, vista da exposição *Armazém de tudo* (2004), Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife. Fonte: ANJOS, 2005c: n.p..

Figura 3. Vista da exposição *Armazém de tudo* (2004), Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife. Fonte: ANJOS, 2005c: n.p..

Figura 4. Marcelo Silveira, *Sem título*, 1998, madeira cajacatinga recortada, 246 x 25 x 9 cm, Coleção Celma Albuquerque. Fonte: Enciclopédia Itaú.

Figura 5. Delson Uchôa, *Descampado*, s.d., 250 x 312 cm, acrílica sobre lona de algodão, Coleção Sérgio Carvalho. Fonte: ANJOS, 2005e: 18-19.

Figura 6. Delson Uchôa, *Auriflama*, s.d., pintura acrílica e resina sobre lona, 280 x 280 cm. Fonte: www.delsonuchoa.com.

Figura 7. Delson Uchôa, *Pintura Habitada*, vista de exposição (2016), *The Armory Show*, Nova York, 2016. Fonte: www.simgaleria.com.

Figura 8. Delson Uchôa, *Curral da praia*, 1989. Fonte: www.delsonuchoa.com.

Figura 9. Martinho Patrício, *Sem título*, 1999, veludo e renda, 46 x 25 cm. Fonte: ANJOS, 2002b: n.p..

Figura 10. Martinho Patrício, *Sem título*, 2002, linho e renda, 42,5 x 46 cm. Fonte: www.martinhopatricio.com.

Figura 11. Martinho Patrício, *Máscara I*, 2001, fita de cetim e cetim, 150 x 150 cm. Fonte: ANJOS, 2002b: n.p..

Figura 12. Martinho Patrício, *Iêdas*, 2002, fita de cetim, cetim, linho, renda, cambraia bordada, madeira e espelho, dimensões variadas, vista da exposição *Martinho Patrício (2002)* Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife. Fonte: ANJOS, 2002b: n.p..

Figura 13. Efrain Almeida, *Efrain Almeida (detalhes)*, 2010, umburana, óleo e MDF, dimensões variadas, vista da 29a Bienal de São Paulo (2010), São Paulo. Fonte: www.fdag.com.br.

Figura 14. Vista da exposição *Marcas (2007)*, Estação Pinacoteca, São Paulo. Fonte: www.fdag.com.br.

Figura 15. Efrain Almeida, *O promissor*, 1996, cedro, óleo e pirogravura, 25 x 6 x 13 cm. Coleção Galeria Camargo Vilaça. Fonte: Enciclopédia Itaú.

Figura 16. Cícero Dias, *Eu vi o mundo... e ele começava no Recife*, (detalhe) 1926-1929, guache e técnica mista sobre papel kraft, 198 x 1186 cm. Coleção particular. Fonte: DINIZ, 2014: 19.

Figura 17. Montez Magno, da série *Fragmentações*, 1964, óleo a seco sobre papel, 71 x 100 cm. Coleção MAR - Fundo Montez Magno. Fonte: DINIZ, 2014: 55.

Figura 18. Montez Magno, da série *Morandi*, 1964, tinta industrial sobre madeira, 28 x 25 cm. Coleção do artista. Fonte: DINIZ, 2014: 75.

Figura 19. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Limpo e desinfetado*, 1978, registro da performance em offset. Fonte: DINIZ, 2014: 119.

Figura 20. Brígida Baltar, *Torre*, 1996, ação e fotografia, 28 x 19 cm cada. Fonte: www.nararoessler.art.

Figura 21. Efrain Almeida, *Tristes olhos*, 2008, umburana, mesa, óleo e pirografia, 66 x 50,5 x 50,5 cm aproximadamente. Fonte: www.fdag.com.br.

Figura 22. José Rufino, *Quimera*, 2008, madeiras queimadas e gesso, 145 x 145 x 20 cm. Fonte: www.amparo60.com.br.

Figura 23. Delson Uchôa, *Fiação*, 2009, tramas bordadas com fios elétricos, 220 x 220 cm. Fonte: www.delsonuchoa.com.

Figura 24. Laerte Ramos, *Big splash*, 2014, cerâmica e argila, vista da exposição *I Bienal do Barro* (2014), Caruaru. Fonte: FONSECA, 2014: 33.

Figura 25. Marcone Moreira, *Veredas*, 2014, alumínio, vista da exposição *I Bienal do Barro* (2014), Caruaru. Fonte: www.revistasim.ne10.uol.com.br.

Figura 26. José Paulo, *Sem título*, 2014, tijolos, vista da exposição *I Bienal do Barro* (2014), Caruaru. Fonte: www.josepaulo.org.

Figura 27. José Paulo, *Quimera*, 2003, saibro, dimensões variáveis, vista da exposição *Quimera* (2003), Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife. Fonte: ANJOS, 2003a: n.p..

Figura 28. José Paulo, *Quimera* (detalhes), 2003, saibro, dimensões variáveis, vista da exposição *Quimera* (2003), Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife. Fonte: ANJOS, 2003a: n.p..

Figura 29. José Rufino, *Sublimatio*, 2014, vista da exposição *I Bienal do Barro* (2014), Caruaru. Fonte: FONSECA, 2014: 23.

Figura 30. Presciliana Nobre, *Locs*, 2014, cerâmica, vista da exposição *I Bienal do Barro* (2014), Caruaru. Fonte: FONSECA, 2014: 29.

capítulo 3

Figura 1: Martinho Patrício, *Sem título*, 1990, vista da exposição *Expressão de uma cultura* (1991), Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa. Fonte: arquivo pessoal de Martinho Patrício.

Figura 2: Martinho Patrício, *Estado I*, 1989, tecido, areia e acrílica sobre tela, 120 x 120 cm. Coleção Pinacoteca da UFPB. Fonte: arquivo pessoal de Martinho Patrício. Fonte: www.ccta.ufpb.br/pinacoteca.

Figura 3: Martinho Patrício, *Fumo*, 1990, vista da exposição *Expressão de uma cultura* (1991), Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa. Fonte: arquivo pessoal de Martinho Patrício.

Figura 4: Martinho Patrício, *Sem título*, 1990, vista da exposição *Expressão de uma cultura* (1991), Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa. Fonte: arquivo pessoal de Martinho Patrício.

Figura 5: João Câmara, *1937* (da série *Cenas da vida brasileira*), 1974, óleo s/tela colada em aglomerado, 240 x 240 cm. Acervo do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife. Fonte: Enciclopédia Itaú.

Figura 6: Martinho Patrício, *Danúbio Azul I*, 1996, fita de cetim, cetim, renda e madeira, 260 x 260 cm. Fonte: ANJOS, 2002b: n.p..

Figura 7: Martinho Patrício, *Brincar com Lygia*, 2005, vista da exposição *Brincar com Lygia* (2005), Observatório Cultural Malakoff, Recife. Fonte: TEJO, 2011b: 98-99.

Figura 8: Martinho Patrício, *Brincar com Lygia*, 2005, vista da exposição *Brincar com Lygia* (2005), Observatório Cultural Malakoff, Recife. Fonte: TEJO, 2011b: 101.

Figura 9: Martinho Patrício, *Brincar com Lygia*, 2005, vista da exposição 27ª Bienal de São Paulo (2006), Pavilhão Ciccillo Matarazzo, São Paulo. Fonte: www.martinhopatricio.com.

Figura 10. Obras de Marepe expostas na 27ª Bienal de São Paulo (2006), Pavilhão Ciccillo Matarazzo, São Paulo. Fonte: www.galerialuisastrina.com.br.

Figura 11. Martinho Patrício, *Expansão* (série de 20 desenhos), 2007, 21 x 15 cm. Fonte: www.martinhopatricio.com.

Figura 12. Obras de Martinho Patrício na exposição *Tempos sensíveis* (2018), Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Fonte: arquivo pessoal do autor e rede social Instagram.

Figura 13. Marepe, *Filtros* (1999), filtros de barro, bancos de madeira, copos de vidro e água, dimensões variáveis. Fonte: www1.folha.uol.com.br.

Figura 14. Marepe, *Pinheiros*, 2010, bacias de metal, dimensões variáveis. Fonte: www.galerialuisastrina.com.br.

Figura 15. *Still* de *Museu vivo: Marepe* (SESC TV, 2011). Interior da loja Comercial São Luiz. Fonte: perfil do SESC TV na rede social youtube.

Figura 16. Marepe, *Mudança*, 2005, madeira, metal, borracha e plástico. Coleção Brumadinho. Fonte: www.inhotim.org.br.

Figura 17. Marepe, *Periquitos*, 2005 (cópia de exibição produzida em 2019), madeira, acetato, vidro, fotografia, nylon e motor, vista da exposição *Marepe: estranhamente comum* (2019), Estação Pinacoteca, São Paulo. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Figura 18. Vista do núcleo *transformar* da exposição *Marepe: estranhamente comum* (2019), Estação Pinacoteca, São Paulo. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Figura 19. Vista do núcleo *condensar* da exposição *Marepe: estranhamente comum* (2019), Estação Pinacoteca, São Paulo. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Figura 20. Obras de Marccone Moreira, vista da exposição *Peso à terra* (2014), galeria Blau Projects, São Paulo. Fonte: perfil de Marccone Moreira na rede social Facebook.

Figura 21. Marccone Moreira, *Ausente presença*, 2013, fotografia. Fonte: perfil de Marccone Moreira na rede social Facebook.

Figura 22. Obras de Marcone Moreira. Vista da exposição no estande da galeria Blau Projects na feira de arte ArtRio, Rio de Janeiro, 2014. Fonte: perfil da galeria Blau Projects na rede social Facebook.

Figura 23. Marcone Moreira, *Homem rural*, 2014, fotografia. Fonte: fotografia de Cintia Clara Romero, arquivo pessoal de Marcone Moreira.

Figura 24. Marcone Moreira, *Homem rural*, 2014, fotografia. Fonte: fotografia de Cintia Clara Romero, arquivo pessoal de Marcone Moreira.

Figura 25. Anna Bella Geiger, *Brasil nativo / Brasil alienígena*, 1977, fotografia. Fonte: www.mam.org.br.

Figura 26. Obras de Efrain Almeida e Leonilson expostas na 29ª Bienal de São Paulo (2010), Pavilhão Ciccillo Matarazzo, São Paulo. Fonte: www.fdag.com.br.

Figura 27. Leonilson, *Leo não consegue mudar o mundo*, 1989, tinta acrílica sobre lona, 156 x 95 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú.

Figura 28. Registro da equipe do educativo do MAMAM manipulando obra de Marcelo Silveira (*Sem título*, 2001, jaqueira, 100 cm diâmetro. Acervo MAMAM) dentro do projeto *Use seu museu*. Fonte: OLIVEIRA, 2016: 349.

capítulo 4

Figura 1. Gil Vicente, desenhos da série *Sessenta cabeças*, 1997, nanquim sobre papel, 76 x 56 cm cada. Acervo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães. Fonte: FARIAS; LONTRA; ANJOS, 2000: 35.

Figura 2. Gil Vicente, *A volta*, 1998, nanquim sobre papel, 153 x 171 cm. Coleção particular. Fonte: FARIAS; LONTRA; ANJOS, 2000: 62.

Figura 3. Vulcanica Pokaropa, *Desaquenda*, 2016-2019. Vista da exposição *Sertão: 36º Panorama da Arte Brasileira (2019)*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo. Fonte: www.mam.org.br.

Figura 4. Tertuliana Lustosa e Saraelton Panamby, *Cuceta*, 2017, vídeo, 11'12". Acervo da artista. Fonte: www.pipaprize.com.

Figura 5. Vista da exposição *À Nordeste* (2019), SESC 24 de Maio, São Paulo. Fonte: www.gazetajurema.com.br.

Figura 6. Vista da exposição *À Nordeste* (2019), SESC 24 de Maio, São Paulo. Fonte: CASSUNDÉ; DINIZ; CAMPOS, 2019: n.p..

Figura 7. Rogério Gomes, *Fitas*, 2018, nanquim e tinta acrílica sobre papel, 35 x 27 cm cada, acervo do artista; Cooperativa de Bordadeiras de Ilha do Ferro, *Bordados Boa-noite*, 2018-2019, tecido e linha, dimensões variadas. Vista da exposição *À Nordeste* (2019), SESC 24 de Maio, São Paulo. Fonte: www.artesol.org.br.

Figura 8. Vista da exposição *À Nordeste* (2019), SESC 24 de Maio, São Paulo. Fonte: www.arthe.com.br.

Figura 9. Adler Murada, *TransBrasil*, 2016. Fonte: www.cargocollective.com/adlermurada.

Figura 10. Bárbara Wagner, *À procura do 5º elemento*, 2017, pigmento mineral sobre papel de algodão. Vista da exposição *Corpo a corpo* (2017), Instituto Moreira Salles, São Paulo. Fonte: www.barbarawagner.com.br.

Figura 11. Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, *Terremoto santo (still)*, 2017, vídeo, 19 min. Fonte: www.barbarawagner.com.br.

Figura 12. Bárbara Wagner, *MC Kim Blue* (série *À procura do 5º elemento*), 2017, pigmento mineral sobre papel de algodão, 62 x 50 cm. Fonte: www.barbarawagner.com.br.

Figura 13. Bárbara Wagner, *Juliana* (série *Crentes e pregadores*), 2014, jato de tinta sobre papel de algodão, 80 x 120 cm. Fonte: www.barbarawagner.com.br.

Figura 14. Jonathas de Andrade, *Eu, mestiço*, 2017, impressão UV sobre placas de papelão tipo falconboard 16mm, tamanhos variados. Vista da exposição *Corpo a corpo* (2017), Instituto Moreira Salles, São Paulo. Fonte: www.fundacaoschmidt.org.br.

Figura 15. Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, *Faz que vai (stills)* – Parte I (Ryan, frevo/electro), 2015, vídeo, 12min. Fonte: perfil de Bárbara Wagner na rede social vimeo.

Figura 16. Vista da exposição *À Nordeste* (2019), SESC 24 de Maio, São Paulo. Fonte: CASSUNDÉ; DINIZ; CAMPOS, 2019: n.p..

Figura 17. Catarina Dee Jah, *Catarina Jah!*, 2019, instalação (intervenção em utensílios domésticos, serigrafia), dimensões variadas. Vista da exposição *À Nordeste* (2019), SESC 24 de Maio, São Paulo. Fonte: rede social Flickr.

Figura 18. Jonathas de Andrade, *O caseiro*, 2016, vídeo, 8 min. Fonte: www.cargocollective.com/jonathasdeandrade.

Figura 19. Jonathas de Andrade, *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste*, 2013. Fonte: www.anf.org.br.

Figura 20. Vista da exposição *À Nordeste* (2019), SESC 24 de Maio, São Paulo. Fonte: CASSUNDÉ; DINIZ; CAMPOS, 2019: n.p..

Figura 21. Naiana Magalhães, *Café colonial*, 2014, vídeo. Fonte: www.pipaprize.com.

introdução	21
capítulo 1. “Nordestinidade” com sotaque pernambucano	43
1.1. Nordestino e o <i>Camelo</i> : para além do “ser ou não ser”	45
1.2. <i>Ceará e Pernambuco – Dragões e leões</i> (1998)	53
1.3. <i>Nordestes</i> (1999)	65
1.4. Moacir dos Anjos, MAMAM e Fundaj: atravessamentos	90
1.5. Memória: um repertório nordestino?	97
capítulo 2. Nordeste nordestino: invenções curatoriais	108
2.1. Expor alteridades	114
2.2. Entre o lugar telúrico e o contemporâneo	123
2.3. Lugar cromático	129
2.4. Lugar ambíguo	136
2.5. Lugar experimental	148
2.5.1. <i>Experimentação sob o horizonte do regional</i>	149
2.5.2. <i>Quando o sertão e o barro são nordestes</i>	157
capítulo 3. Curadoria e promiscuidade: proposições temporárias	176
3.1. A “régua” do regionalismo: identidade e trajetória	183
3.2. Curadoria, promiscuidade e sentido	188
3.3. Promiscuidade: entre o regional e o contemporâneo	197
3.4. A contemporaneidade de Santo Antônio de Jesus	210
3.5. Outras promiscuidades	223
3.6. Sentidos: curadoria e institucionalização	235
capítulo 4. Uso estratégico da “nordestinidade” a partir do Nordeste	243
4.1. Especificidades do curador <i>a partir</i> do Nordeste?	245
4.2. Curadoria e História da Arte “fora do eixo”	256
4.3. Impacto de <i>Nordestes</i> na circulação dos “artistas nordestinos”	267
4.4. <i>À Nordeste de Nordestes</i> : a necessidade da decepção	276

4.5. Homogeneidades após <i>Nordestes</i>	289
considerações finais	307
bibliografia	317

a catástrofe que ronda uma consciência isolada.

Aurora Fornoni Bernardini

não houve sim que eu dissesse

que não fosse o começo

de um esse o esse

Paulo Leminski

introdução



Figura 1. Marepe, *A Bica* (1999), zinco, cabo de aço, estrutura de ferro anexada ao telhado, 600 x 600 x 600 cm. Fonte: www.inhotim.org.br.

Instalada no Instituto Inhotim desde 2011, *A bica* (1999) de Marepe (figura 1) consiste em uma obra escultórica de zinco que, suspensa por uma estrutura de ferro, se assemelha às populares bicas utilizadas em algumas regiões do país, onde a água é um recurso escasso, para escoar e eventualmente também armazenar a chuva. A referência ao material e ao uso desse objeto, comum em determinados contextos como aquele de origem do artista, o Recôncavo Baiano, contrasta com a forma e a instalação da obra: apesar de pender do telhado de uma das galerias do Instituto, *A bica* constrói um labirinto repleto de avanços e recuos, descidas e subidas, oferecendo uma passagem nada funcional e objetiva para a água da chuva que por ventura ali escorra. O diálogo da obra com o espaço e com a arquitetura e o modo como ela cria uma imagem poética de um objeto cotidiano nos leva a compreendê-la como filiada a produções de

linguagem contemporânea, compreendida por Mari Carmen Ramírez como uma “*língua franca* do mundo da arte internacional”¹.

A questão que me interessava inicialmente em parte dos trabalhos de Marepe e de outros artistas contemporâneos provenientes da região Nordeste, legitimados por espaços institucionais consagrados à arte contemporânea de caráter “global”², é a recorrência com que os associamos à determinada “nordestinidade”, isto é, referências culturais consideradas de caráter “local” e “popular”. Esses trabalhos, conseqüentemente, passam a ser percebidos como híbridos de aspectos considerados “locais” e “globais”. Rejeitando atavismos, essencialismos e ecoando a afirmação do artista pernambucano José Cláudio, feita em 1961, de que trabalho artístico não é “produto agrícola”, logo não existe “pintura tribal, ancestral, hereditária, que vem com a farinha que a gente come ou o sangue que a gente tem” (2012: 155), questionamos: como somos sugeridos a ver “nordestinidade” em trabalhos artísticos mesmo quando seus contextos e suas linguagens tensionam rumo a uma ideia de global e internacional? Como reconhecemos esse caráter identitário mesmo quando a obra, apesar de evocar um referente cultural, o faz privilegiando a opacidade em relação a ele? Evidentemente que materiais, procedimentos e processos empregados, títulos sugestivos e biografias dos artistas são dados relevantes para a compreensão dessas questões, no entanto, o problema não se esgota aí.

Esses questionamentos ganharam nova dimensão quando tomei conhecimento da discussão do curador e pesquisador em artes Moacir dos Anjos sobre o sentido de se falar em “artista nordestino” na virada dos anos 1990 para 2000, proposta na exposição *Nordestes* (1999, Sesc Pompeia, São Paulo) e em publicações diversas³. Ao abordar trabalhos de artistas como Efrain Almeida,

¹ Para a autora, a *língua franca* do mundo da arte internacional se refere a “assimilação, reajuste e transformação do legado das correntes de vanguarda fundamentais dos anos sessenta; desde o conceitualismo, a arte objetual com raízes em Marcel Duchamp, a performance, e também da arte proveniente dos meios de comunicação de massa.” (RAMÍREZ, 2000: 13).

² Utilizaremos as aspas para expressões como global, local, centro e periferia de modo a indicar que esses conceitos não podem ser compreendidos como auto evidentes ou como dados apaziguados, uma vez que os seus sentidos continuam em disputa. Entretanto, como eles não serão nossos objetos de discussão, os utilizaremos em seu sentido mais ordinário, remetendo a posições que, embora já questionadas devido às dicotomias simplificadoras com as quais operam, ainda remetem a condições históricas e simbólicas que impactaram a produção, circulação, recepção e classificação de epistemologias.

³ Cf. ANJOS, Moacir. Quinze notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil globalizado. *Cadernos de Estudos Sociais*, Recife: v. 14, n. 1, jan./jun. 1998. p.5-16.; _____. Arte em trânsito. In: ANJOS, Moacir dos et al. *Nordestes* [catálogo de exposição]. São Paulo: Sesc Pompeia, Fundação Joaquim Nabuco, 1999.; _____. Desmanche de bordas: notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil. In: HOLLANDA,

José Patrício, Marcelo Silveira, Marepe e Martinho Patrício, Anjos discutiu como os trabalhos desses artistas são abordados a partir de uma perspectiva identitária problemática do que viria a ser “nordestino”, mesmo quando noções de identidade e de região geográfica não mais correspondem a concepções rígidas e cristalizadas. A partir da mencionada exposição, especialmente a partir de 2001 quando assumiu a direção do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM) de Recife, Anjos fez uma série de curadorias, individuais e coletivas, de parte dos artistas participantes de *Nordestes*. A recorrência de artistas, obras e questões relacionadas à identidade geográfica nos levou a compreender esse conjunto de exposições como um projeto curatorial. Considerando que as obras não necessariamente sugerem questões identitárias, passamos a questionar como esse projeto curatorial de Anjos agencia sentidos relacionados a determinada “nordestinidade” nos trabalhos desses artistas, como isso impacta na recepção e circulação desses trabalhos e como as obras respondem a essa interpelação identitária.

A princípio, para justificar a escolha de um dos critérios que delimita nosso objeto de pesquisa, é necessário ressaltar o caso exemplar verificado no modo como certa produção artística do Nordeste foi impactada, de distintos modos, por narrativas regionalistas, especialmente aquela produzida pelo ensaísmo de Gilberto Freyre⁴ a partir de Recife enquanto seu centro de difusão. O protagonismo adquirido por Recife na “invenção” de determinado Nordeste, desde o início do século XX, é assim descrito, a partir de uma perspectiva histórica, por Durval Muniz de Albuquerque Júnior:

Cidade que vai ter um papel decisivo na elaboração do discurso regionalista nordestino, na própria invenção da ideia de Nordeste, pois aí nascerá o movimento Regionalista e Tradicionalista e será fundado o Centro Regionalista, Recife também será importante para a emergência do conceito de cultura nordestina. Recife era

Heloisa Buarque; RESENDE, Beatriz (orgs.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p.45-59.; _____. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005a.

⁴ Em *A feira dos mitos*, Durval Muniz de Albuquerque Júnior demonstra como discursos produzidos por diversos agentes, na passagem do século XIX para o XX, sobre manifestações culturais que seriam de caráter “popular” e próprias de regiões que comporiam a futura região Nordeste, foram amalgamados e alterados, quanto à sua escala, pelos movimentos regionalistas dos anos 1920 e 1930. Esses movimentos organizados especialmente na cidade de Recife e dos quais tomaram parte, entre outros, Gilberto Freyre, construíram o protagonismo de expressões como “nordestino” e “cultura nordestina” em detrimento de outras que remetiam a distintos recortes e escalas, como “norte”, “sertanejo” e “cearense” (2013a: 94-95). Podemos afirmar que Recife contribuiu de forma fundamental para a versão prevalecente da “nordestinidade” e da “cultura nordestina”, pelo menos para o senso comum, durante boa parte do século XX.

o maior centro urbano de toda a área que será inicialmente nomeada de Nordeste, que incluía os Estados de Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Recife era, já no início do século passado, um importante centro comercial e industrial, porto para onde confluía grande parte da produção dessa área que se destinava ao mercado internacional ou nacional. Para a capital pernambucana também confluía grande parte dos filhos das elites políticas e sociais dessa área, onde iam cursar a Faculdade de Direito ou mesmo fazer curso preparatório para o ingresso nos cursos superiores, circunstância que permitia o conhecimento pessoal e a troca de ideias entre grande parte daqueles bacharéis que iriam, nos anos seguintes, ocupar posições de mando em seus Estados e/ou se destacar no mundo das letras, o que favoreceu a emergência de uma consciência e uma solidariedade regional entre as elites desses Estados, que já possuíam, muitas vezes, raízes familiares comuns. (2013a: 179).

Dito isso, essa amplitude e pregnância da “nordestinidade” produzida a partir de Recife e seu impacto na legitimação, circulação e recepção de obras de artistas contemporâneos da região nos levou a escolher como objeto para essa pesquisa a produção curatorial e crítica de Moacir dos Anjos dedicada a artistas do Nordeste, desenvolvida especialmente entre os anos de 1998 e 2007, que parte de um critério geográfico para discutir obras a partir dos desdobramentos identitários implicados nessa classificação.

Atravessa a discussão artística e identitária empreendida por Anjos nesse período seus vínculos institucionais, especialmente com a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) e o MAMAM, os quais constituem um centro de poder relevante para enunciações sobre identidade a partir de Recife, condição essa que iremos considerar ao longo da tese. Fundada em 1949 com o objetivo de desenvolver pesquisas nas áreas de humanidades, especialmente educação, cultura e arte, a FUNDAJ se dedica primordialmente ao contexto e à produção de conhecimento das regiões Nordeste e Norte do país. Desde 1990 Moacir dos Anjos é pesquisador da instituição, sendo que até 1998 sua pesquisa era desenvolvida dentro da área econômica. Dessa instituição, foi Coordenador de Ação Cultural do Instituto de Cultura (atual Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte) entre 1998 e 2000. Entre 2001 e 2006 foi diretor do MAMAM, museu inaugurado em 1997 a partir da reestruturação da Galeria Metropolitana de Arte (1981) e que atuou de modo fundamental na institucionalização da arte contemporânea na cidade por meio de exposições, seminários, intercâmbios e

formação de público. Em 2009 voltou a ser Coordenador de Artes Visuais da Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte da FUNDAJ⁵.

Um dos pressupostos fundamentais dessa tese é a ideia de que foi inventado 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 JÚNIOR, 1999: 65-66). É a partir dessa constatação que Durval Muniz de Albuquerque Júnior investiga essa invenção para pensar a região Nordeste do ponto de vista cultural e subjetivo, para além de aspectos naturais e delimitações geográficas e políticas. O interesse do autor não está na identificação de uma representação “verdadeira” da região, mas em verificar como a tensão entre o que é visto e o que é dito produz e opera o Nordeste enquanto conceito. Albuquerque Júnior sintetiza dessa forma esse processo

Os dois regimes de enunciação [o dito e o visto] possuem uma independência, as palavras e as coisas são independentes; a região se institui, paulatinamente, por meio de práticas e discursos, imagens e textos que podem ter, ou não, relação entre si, um não representa o outro. *A verdade sobre a região é constituída a partir dessa batalha entre o visível e o dizível. O que emerge como visibilidade regional não é representado, mas construído com a ajuda do dizível ou contra ele.* Falar e ver são formas diversas de dominar este objeto regional, que podem se dirigir ou não no mesmo sentido. Nem sempre o enunciável se torna prática e nem toda prática é transformada em discurso. Os discursos fazem ver, embora possam fazer ver algo diferente do que dizem. São as estratégias de poder que orientam os encontros ou as divergências entre o visível e o dizível e o contato entre eles. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999: 46, grifo nosso).

Partimos dessa tensão oriunda no modo como obras são narradas e dadas a ver para investigar como a produção artística contemporânea dos “artistas nordestinos” de Anjos tanto produz quanto é produzida pela “nordestinidade” enquanto objeto discursivo⁶.

⁵ Cf. Currículo Lattes, disponível em <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4787189P7>> Acessado em novembro de 2017.

⁶ A fundamentação teórica do trabalho de Albuquerque Júnior para tratar do embate entre o visível e o dizível é foucaultiana, especialmente naquilo que se refere à irreducibilidade entre imagem e linguagem e à não opacidade da linguagem, o que indicaria a separação entre palavras e coisas discutidos em *As palavras*

Com *Ceará e Pernambuco – Dragões e leões*, exposição coletiva realizada em 1998 como evento marco da inauguração do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza, ao lado de Agnaldo Farias como assistente, Moacir dos Anjos iniciou uma série de curadorias de exposições coletivas e individuais dos chamados “artistas nordestinos” como Marepe, Delson Uchôa, José Patrício, Efraim Almeida, Martinho Patrício, José Rufino, Marcelo Silveira, entre outros. Essas curadorias concentraram-se na primeira década do século XXI, especialmente no intervalo entre os anos de 1998 e 2007. O uso desse critério geográfico para agrupar esses artistas evidencia o interesse de Anjos por abordar suas produções a partir de seus lugares de origem, e/ou de onde enunciam, e pela forma como lidam com os discursos que continuamente engendram a região em questão. Anjos entende como “artistas nordestinos” aqueles que

residentes ou não em suas terras nativas – [...] têm esboçado maneiras próprias de lidar com o sombreamento dos limites arbitrários de sistemas de representação simbólica, criando discursos que continuamente trafegam entre os vários espaços e tempos em que são instados a viver na contemporaneidade. Através de suas obras, a cultura regionalista se amolece e se redefine como o conjunto de modos individuais de enunciar embates e negociações entre lugares simbólicos diversos que se comunicam e se tocam. (ANJOS, 2000: 54).

Como veremos, a proposta curatorial de Anjos de certa forma pretende revis(it)ar o regionalismo freyreano⁷. A produção do “artista nordestino”, em

e as coisas. Segundo o próprio Michel Foucault, “a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem.” (FOUCAULT, 1999: 12).

⁷ Apesar de a abordagem de Gilberto Freyre se referir a região Nordeste como um todo, é importante ressaltar a extensão, a limitação e o contexto da sua enunciação. Essa ressalva é feita por Gleyce Kelly Heitor ao utilizar a expressão *Movimento Regionalista do Recife*, utilizada pelo próprio Freyre em depoimento cedido ao Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais em 1951. Segundo a autora, “se o citarmos apenas como *Movimento Regionalista*, corremos o risco de atribuir-lhe uma expansão que o movimento não alcançou, pois por mais que tenha contado com a adesão de outros estados, o regionalismo foi amplamente elaborado e proferido a partir de Pernambuco, tendo o Recife por capital. O que denota outra forma de construção de um pensamento hegemônico, desta vez ancorado na disputa sobre qual estado, sobretudo a partir da cultura, estaria autorizado a representar a região em sua totalidade.” (HEITOR, 2013: 27). Como a ensaística de Freyre não é o nosso objeto de pesquisa, utilizaremos a expressão “regionalismo freyreano” para nos referirmos a certa doxa que parte dessa ensaística e eventualmente atravessa obras dos artistas aqui estudados. Ainda, é necessário afirmar que Freyre não teve exclusividade sobre o regionalismo em Pernambuco, disputando sua perspectiva com a de outros atores, como por exemplo Joaquim Inojosa, Ariano Suassuna, entre outros (DINIZ, 2014: 26; DIMITROV, 2013: 156-159).

contato com outras culturas, “amoleceria” e redefiniria fronteiras e o regionalismo. A ideia de “nordestinidade” não desconsideraria então as rendas de bilro e os maracatus, mas se constituiria a partir de influências recíprocas e de negociações com outras culturas (ANJOS, 2005a: 64). Na perspectiva de Anjos, esse seria o modo como a tensão entre “local” e “global” operaria a partir de cruzamentos identitários na produção do “artista nordestino”: ao mesmo tempo em que as obras estabelecem um lugar “local” e reivindicam uma diferença em relação a um outro que poderíamos entender como de caráter nacional ou “global”, também mantêm relações de transculturação com esse “global” nas quais não há assimilações completas, mas interferências mútuas e temporárias, geralmente nomeadas pelos termos mestiçagem, tradução, sincretismo, antropofagia, crioulização, diáspora e hibridismo, esse último termo privilegiado por Anjos.

Portanto, o interesse que permeia esse trabalho é a discussão que parte da associação entre uma produção artística e um endereço, um “passaporte”⁸. Ao discutir a obra do artista mexicano Gabriel Orozco, Néstor García Canclini alerta para o quão redutor são as abordagens que visam depreender “mexicanidade” na obra de um artista que produz em ateliês localizados em Paris, Nova York e na Cidade do México.

E se em vez de buscar causas nacionais indagássemos sobre o enigma e a opacidade de sua obra?. [...] É curioso que no campo da arte, onde se trabalha intensamente com a polissemia e a ambiguidade, tantos críticos se comportem como um policial de migração: Defina-se, você é um artista mexicano ou global? (CANCLINI, 2012: 88-89).

Entendemos que o que está em questão no projeto de Anjos não é a reivindicação de uma “nordestinidade” para as obras e a atribuição de um passaporte como tal, mas sim como essas obras se comportam quando são

Com o *Movimento Armorial*, Suassuna ativou uma dimensão muito específica de um Nordeste “medievalizado”, construído a partir de trânsitos entre tradições relacionadas ao passado “barroco” e “antirenascentista” da Península Ibérica e do “sertão nordestino”, resultando em uma estética que impactou as artes visuais e, sobretudo, o teatro, a literatura e a música (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999: 82). Apesar de sua importância estética, cultural e política, não verificamos tal regionalismo armorial nos trabalhos e nas falas de artistas e curadores aqui abordados com a mesma recorrência que o regionalismo freyreano.

⁸ Utilizamos aqui uma metáfora de Néstor García Canclini. Cf. CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: Antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 92.

aproximadas dessa interpelação identitária. Será que seu projeto legitima essa identidade nas obras? As obras aderem a essa interpelação? De que forma?

A noção de legitimação é um operador fundamental para nós. Mari Carmen Ramírez trata de processos legitimadores de identidade na produção conhecida como “latino-americana”. Segundo ela, “toda identidade [...] surge a partir de uma relação inerente de desigualdade e de subordinação”, 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 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” em processos permanentes de negociações (RAMÍREZ, 2000: 16-17).

Compartilhamos com Ramírez a ênfase dada na legitimação em detrimento de uma tentativa de definição identitária. Mas será que, como afirma a autora, a legitimação é uma anuência em sentido único fundamentada na diferença de poder? As curadorias de Anjos podem ser tomadas como um “mecanismo legitimador” de determinada “nordestinidade”? O modo como opera essa legitimação, ou sua tentativa, constitui a questão que atravessará nossa tese.

Dito isso, é necessário explicitar o que entendemos por “nordestinidade”, termo largamente empregado ao longo desse trabalho. Segundo Maura Penna, o discurso regionalista, de caráter cultural, e o processo sócio-econômico constituíram um Nordeste “enquanto um referencial disponível [...], com um núcleo básico de significações.”. Para o senso comum, “o Nordeste é hoje um ‘dado’ que, permitindo a cada um se localizar espacial e socialmente, auxilia a dar sentido ao mundo e às experiências de vida.” (1992: 47). Trabalhando com outra escala, Marcelo Campos afirma que “‘determinar o que é o Brasil’ é tarefa impossível. Muito se deve à noção de que o ‘lugar’ é mais uma fantasia construída do que uma realidade vivida [...]” (2005:32). Ainda, segundo

Ramírez, nos perguntarmos se existe ou não uma identidade é infrutífero. Diferentemente, deveríamos nos ater sobre seus processos de reconhecimento e legitimação (2000: 16).

Portanto, não nos preocuparemos em definir “nordestinidade”. O tomaremos como um termo dêitico, isto é, que designa algo mostrando-o, sem conceituá-lo⁹, uma vez que o entendemos, assim como Penna, como um “dado” disponível, inclusive no senso comum. Isso não quer dizer que nos ausentaremos de pontuar como ela pode ser representada ou indiciada nas obras e nas narrativas curatoriais. No nosso caso, a “nordestinidade” é provocada e tensionada nas obras por meio de categorias já dadas, como por exemplo a de “artista nordestino”, a ideia de “invenção do Nordeste”, o diálogo com o regionalismo freyreano e os repertórios discutidos pelas obras.

Com isso queremos afirmar duas coisas. Primeiro que a “nordestinidade” que nos interessa não é aquela que poderia ser representada pela metáfora do balaio de feira de Albuquerque Júnior. Partindo de uma perspectiva barthesiana, o autor emprega a figura de linguagem ao analisar o processo mitificante dos folcloristas que se ocupavam de manifestações do Nordeste na passagem do século XIX para o XX de revestirem distintos significantes com o mesmo significado (2013a: 31). Segundo, a “nordestinidade” nem sempre está nas obras. Ela predomina no discurso curatorial que, ao aproximá-la das obras, pode liberar ou não sentidos, em vetores de sentido contrário, que constroem a própria ideia de “nordestinidade”. Portanto, apesar de ao longo do trabalho mapearemos obras e seus respectivos repertórios e linguagens que são associados, pelas narrativas curatoriais, à construção de imaginários sobre a “nordestinidade”, não a compreenderemos como um acervo, contido em um balaio, daquilo que seria “nordestino”. Diferentemente, compreendemos a “nordestinidade” como uma estratégia de aproximação e tensionamento de obras artísticas de modo a fazer ressoar questões identitárias.

O referencial teórico que Anjos emprega em sua argumentação parte basicamente dos estudos pós-coloniais. Na definição de “artista nordestino” mencionada acima reconhecemos algo muito próximo do vocabulário

⁹ Cf. COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 30.

empregado por Stuart Hall em sua definição de identidade, conceito central diante do qual essa pesquisa orbita.

Antes de tudo, no texto *Quem precisa da identidade?*, Hall se preocupa em responder às críticas ao uso do termo “identidade” na sua forma singular, o que remeteria às concepções essencialistas e homogeneizantes do termo enquanto “integral”, “originário” e “unificado”. Ao invés de pensar em uma alternativa “mais verdadeira” para o conceito, Hall evoca os sentidos de “pensando no limite” e “pensando no intervalo” de Jacques Derrida para propô-lo enquanto um termo que opera “sob rasura”, “no intervalo entre a inversão e a emergência: uma ideia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas.” (2000: 104). Ainda, pensando em termos de uma “política da localização”¹⁰, Hall propõe um conceito não de caráter essencialista, mas estratégico e posicional, entendendo que as identidades “são construídas dentro e não fora do discurso”, e portanto “produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas.” (*Idem, ibidem*: 109). Nesse sentido, identidades evidenciam mais a diferença e a exclusão do que a mesmidade. Ainda nesse texto, Hall propõe entender identidade 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” (1981, p. 106). [...] Isto é, as identidades são posições que o sujeito é obrigado a assumir, embora “sabendo” [...], sempre, que elas são representações, que a representação é sempre construída ao longo de uma “falta”, ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro e que, assim, elas não podem, nunca,

¹⁰ “É preciso pensá-lo [o “sujeito” foucaultiano] em sua nova posição – deslocada ou descentrada – no interior do paradigma. Parece que é na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade – ou melhor, a questão da *identificação*, caso se prefira enfatizar o processo de subjetivação (em vez das práticas discursivas) e a política de exclusão que essa subjetivação parece implicar – volta a aparecer.” (HALL, 2000: 105).

ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que são nelas investidos. (HALL, 2000: 111-112).

Devido a constante referência a Hall e ao pós-colonialismo nos textos de Anjos, tomaremos essa definição como um dos eixos desse trabalho para a compreensão sobre identidade. Como demonstraremos ao longo da tese, a discussão sobre as obras desses artistas empreendidas pelo curador, quando interpeladas como “nordestinas”, se aproximam de concepções de identidade como a de Hall, enquanto posições temporárias. No entanto, isso não significa que o debate sobre identidade estará limitado a aquele autor. Outras abordagens serão apresentadas ao longo da tese, como por exemplo a de Joël Candau (2016) que pensa identidade e memória de forma indissociável, questão fundamental para nós uma vez que muitas das obras que trataremos são produzidas a partir do entrelaçamento entre a memória e dados biográficos do artista com representações compartilhadas da cultura do seu entorno. Também, nos ateremos aos desdobramentos do debate identitário que consideram questões como, por exemplo, a identidade étnica e de classe¹¹, as quais reverberam em parte das obras artísticas que debateremos.

Diante da interpelação curatorial de Anjos, e dos dados apresentados até aqui, é necessário perguntar como os espaços discursivos instaurados pelas curadorias – enquanto produtoras de espaços identitários a partir do recorte geográfico e cultural de caráter “local” frente a instituições enquanto espaços participantes do “global” – se relacionam com aqueles instaurados pelas obras. Evidentemente que eles não são elaborados de forma uníssona. Por vezes verificam-se divergências e frustrações de expectativas na forma como um se posiciona em relação ao outro. O objetivo dessa tese, portanto, é investigar como a interpelação curatorial de Anjos, relativa ao projeto curatorial mencionado – assentado em categorias já dadas como as de “artista nordestino”, “invenção do Nordeste”, os possíveis diálogos com o regionalismo freyreano e os repertórios ou temas sugeridos pelas obras –, produz tensões entre o “dito” e o “visto” e impacta a produção artística desses “artistas nordestinos”. Até que ponto essas

¹¹ Cf. SALLUM JR., Brasília *et al.* (orgs.). *Identidades*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

obras aderem a esse discurso curatorial? Como essas narrativas identitárias impactam na circulação de obras e como essas obras respondem, por meio de processos de agenciamento, a essas interpelações identitárias?

É necessário afirmar que, devido ao fato de estarmos atentos ao modo como operam com “estereótipos” as interpelações e narrativas que cercam as obras, nossa discussão não terá caráter “corretivo”, cujo parâmetro seja a verossimilhança e certa “obsessão” por determinado “realismo” ou “verdade”, outrora atribuído às representações identitárias em determinadas concepções (SHOHAT; STAM: 2006: 261)¹². Nossas considerações acerca da tensão entre o “dito” pelas narrativas curatoriais e o “visto” pelas obras discutirão interlocuções entre narrativas que imaginam determinada “nordestinidade”, historicamente e politicamente localizáveis, de modo a observar como obras dialogaram com questões identitárias ao longo de suas trajetórias.

Para isso, o percurso metodológico empregado nessa pesquisa consiste primeiramente no levantamento de dados acerca das curadorias de “artistas nordestinos” realizadas por Moacir dos Anjos, sendo *Nordestes* (1999) a principal delas, seguida da análise de conteúdos textuais e imagéticos que constroem o *corpus* dessas exposições. Diante da complexidade do que é compreendido por exposição¹³, consideraremos como constituintes desse *corpus*: catálogos, material de divulgação institucional¹⁴, fotografias dos espaços

¹² Ella Shohat e Robert Stam afirmam que alguns estudos sobre representação étnica/racial e colonial, especialmente nos meios de comunicação e no cinema, têm caráter “corretivo” ao dedicarem-se à verificação de “erros” nas representações, partindo de uma “estética da verossimilhança”. Essas discussões podem ser reduzidas a uma “obsessão com o ‘realismo’ [...], que parece se resumir a uma simples questão de identificar ‘erros’ e ‘distorções’, como se a ‘verdade’ de uma comunidade fosse simples, transparente e facilmente acessível, e ‘mentiras’ fossem facilmente desmascaradas. Os debates sobre a representação étnica são muitas vezes paralisados quando esbarram na questão do ‘realismo’, às vezes chegando a um impasse no qual diversos espectadores ou críticos defendem apaixonadamente sua própria visão do ‘real’.” (2006: 261). Recorrendo a Mikhail Bakhtin, Shohat e Stam afirmam que o que está em questão “não é a fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas. [...] Não basta dizer que a arte implica construção. Temos que perguntar: construção para quem? E em conjunção com quais ideologias e discursos? Dessa perspectiva, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes.” (2006: 264-265).

¹³ Sonia Salcedo del Castillo considera que os espaços de montagem de exposições são constituídos por uma “tetradimensionalidade expositiva”, isto é, pelo “entrelaçamento de sujeito (espectador), espaço (de exposição), tempo (de fruição) e objeto (obra artística)” (2014: 88; 180).

¹⁴ Entre esse material de divulgação institucional, está a série de publicações *Artistas do Mamam*, a qual tem como objetivo, segundo Anjos, não só o registro, mas também a análise crítica e a preservação *simbólica* das coleções da instituição, “exibindo-as de modo contextualizado e estudando o que as singularizaria frente a quaisquer outras.”. Para isso, a série publica “escritos inéditos ou de acesso público restrito sobre artistas que possuam representação relevante em seu acervo, além de uma seleção concisa de imagens que bem indique a singularidade desses criadores.”. Cf. ANJOS, Moacir dos *et al. Gilvan Samico*. Recife: Prefeitura do Recife, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), 2005b. (coleção artistas do MAMAM). p. 3.

expositivos, textos jornalísticos que se propuseram a noticiar essas exposições e depoimentos de artistas sobre as mesmas.

Em nossas análises de exposições e de obras em exposição, nos ateremos a três aspectos. Quanto ao primeiro, ao nos determos sobre a narrativa curatorial, nossa metodologia de análise se aproximará da empregada por Kusunoki Yun em seu estudo sobre o papel da exotização na internacionalização de artistas “não-Ocidentais” de países como China, Japão e Coreia do Sul (2018). Yun concluiu que o “Ocidente” demanda aos artistas “não-Ocidentais” que inventem narrativas que associem seus trabalhos aos seus países de origem. O autor parte de Boris Groys, segundo o qual o interesse em nossos dias por “códigos específicos” facilmente identificáveis, assim como ocorre no turismo, visa distinguir uma “arte nacional” das outras (*apud* YUN, 2018: 364), de modo a facilitar a comunicação da diferença e, conseqüentemente, ampliar a internacionalização de trabalhos “não-Ocidentais”. Yun afirma que essa estratégia é empregada pelo “Ocidente” para a apreensão de trabalhos de artistas “não Ocidentais”, o que os condiciona a “estereótipos” e “clichês” exotizantes – relacionados a valores como raridade, originalidade e autenticidade – determinados e legíveis pelos gostos ocidentais (2018: 364-365; 378).

Para investigar o impacto do exotismo na circulação internacional de artistas contemporâneos “não-Ocidentais”¹⁵, Yun se deteve sobre o uso de termos que recorrem a “estereótipos” e “clichês” para tratar do trabalho desses artistas. Partindo de Jean-Marc Moura, Yun compreende “estereótipo” como “uma ideia preconcebida, uma crença exagerada associada a uma categoria”; e “clichê” como o emprego de um “estilo definido como um efeito de estilo fixo pelo uso e manifestação de um espírito servil de imitação” (*apud* YUN: 2018: 369). Em nossas análises, também nos ateremos ao uso de termos e expressões que referenciam determinado senso comum sobre certa “nordestinidade” e que

¹⁵ O objeto da pesquisa de Kusunoki Yun foram artigos sobre artistas da China, Japão e Coreia do Sul veiculados por revistas de arte internacionais (*Art in America*, *Artforum*, *Flash Art* e *Artpress*), publicadas entre 1971 e 2010. Cf. YUN, Kusunoki. The role of exoticism in international contemporary art in the era of globalization – an empirical study of international art magazines from 1971 to 2010. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n. 69, abr. 2018. p. 362-388.

podem ser compreendidos como “estereótipos” e “clichês” nos termos mencionados.

O segundo aspecto diz respeito à exposição enquanto mecanismo de produção de sentido ao catalisar narrativas e discursos de diferentes agentes, temporalidades e espacialidades. A análise da obra exposta não deve considerar a exposição como “uma linguagem secundária que veicula um signo preexistente a ela”, como propõe Jean-Marc Poinot (2012: 162). Segundo o autor, a exposição

permite uma construção do discurso a partir de elementos preexistentes numa sintaxe que pode variar ao extremo, do mesmo modo que autoriza uma articulação dos discursos uns em relação aos outros, isto é, uma integração das diferentes exposições numa unidade maior. (POINOT, 2012: 166).

Dito isso, enfatizamos que a análise da obra exposta deve considerar também sentidos produzidos em outras situações expositivas e na fortuna crítica sobre o trabalho do artista. Portanto, levaremos em consideração em nosso trabalho, além de análises das próprias obras, abordagens e narrativas de outros críticos e curadores de modo a confrontar interpelações.

O terceiro aspecto diz respeito às relações internas à exposição, referentes aos sentidos instáveis e provisórios produzidos por meio da montagem, isto é, da aproximação entre obras de modo a sinalizar determinado ponto de vista. Essa propriedade das exposições levou Igor Simões a aproximar seus procedimentos daqueles da história da arte e do cinema. Segundo o autor, as mencionadas áreas lidam com a seleção, escolha e montagem de fragmentos, entre eles as obras de arte, visando a produção de sentidos instáveis e artificiais, nunca neutros e fixos (2018: 69). Simões, então, propõe, “a partir da noção extraída da montagem fílmica posta em analogia com a exposição, pensar uma história da arte forjada no rearranjo, na constante movimentação.” (2018: 70)¹⁶.

¹⁶ Para Simões, a montagem, nesse caso, “não é apenas a forma de dispor imagens para compor narrativas, mas um procedimento, um disparador de pensamento, uma certa opção metodológica na qual se assume um compromisso com a instabilidade sempre posta na constituição de exposições, na constituição de histórias da arte.” (2018: 71).

Os desencadeamentos da montagem pontuados por Simões – choques, embates, conflitos espaços e intervalos entre obras – serão levados em consideração em nossas análises. Como demonstraremos, a aproximação entre obras é um artifício empregado pela curadoria para a construção de narrativas. A partir da formação de conjuntos de trabalhos, é possível, até certo ponto, isolar ou ressaltar determinados aspectos e sentidos em detrimento de outros. Esse processo pode ser conflituoso uma vez que obras e conjunto de obras podem escapar, e até contradizer, a narrativa da exposição

A partir da análise do material que compõe o *corpus* das exposições, que se interessará especialmente pelas estratégias narrativas produzidas por Anjos ao interpelar obras a partir de determinada ideia de “nordestinidade”, elegeremos alguns trabalhos e artistas recorrentes para investigarmos suas trajetórias e como seus repertórios e linguagens se desdobraram em relação a outras narrativas, identitárias ou não, em outras situações expositivas. Compreendemos como trajetória o modo como obras e seus respectivos repertórios e procedimentos são acompanhados por narrativas de curadores, críticos e dos próprios artistas em diferentes eventos. Nos ateremos às tensões, aos conflitos entre o “dito” e o “visto”, isto é, entre as narrativas construídas para as obras – entre elas as de Anjos, de outros curadores e dos artistas – e as próprias obras. Eventualmente, realizaremos entrevistas com artistas e com outros curadores que consideramos interlocutores de Anjos e que também se ocuparam dos “artistas nordestinos”. Entre esses curadores, destacaremos Cristiana Tejo e Clarissa Diniz como interlocutoras fundamentais na discussão, não só à respeito da “nordestinidade”, como também sobre a prática curatorial a *partir* do Nordeste. Diante da grande quantidade de obras e artistas abordados por Moacir dos Anjos, nessa etapa daremos destaque àqueles que forem mais recorrentes – e, portanto, mais representativos de seu projeto – em suas curadorias.

Como referencial teórico para essas análises, recorreremos principalmente àquele empregado por Anjos na elaboração de suas propostas curatoriais e críticas, basicamente pautada por autores da chamada pós-colonialidade e que estão interessados no debate sobre identidade e nos processos de representação e transculturação, entre eles Stuart Hall, Edward

Said, Homi Bhabha e Néstor García Canclini. Ainda, para pensarmos sobre as estratégias da curadoria enquanto produtora de espaços identitários, também partiremos de textos de pesquisadores em arte e de propostas curatoriais que tratem de representações identitárias em diversos níveis, a saber, regional (Durval Muniz de Albuquerque Júnior, Cristiana Tejo, Jane Pinheiro, Joana D’Arc Lima), nacional (Marcelo Campos, Paulo Herkenhoff) e continental (Joaquín Barriendos, Mari Carmen Ramírez, Gerardo Mosquera). O interesse nesses textos está principalmente na forma como discutem processos e mecanismos de invenção de lugares – de escalas regional, nacional e continental – e de suas representações identitárias.

Assim, com essa pesquisa, discutimos como as curadorias de Moacir dos Anjos produzem lugares identitários para obras, isto é, acionam e reverberam nos trabalhos artísticos selecionados invenções como as de Nordeste(s), “artista nordestino”, regionalismo e seus *topoi*. Do mesmo modo, expomos como a vinculação institucional de Anjos, particularmente associada à FUNDAJ e ao MAMAM, e que reverbera o lugar cultural e político do qual parte, reificado por Recife, atravessa seu discurso curatorial sobre a “nordestinidade” e participa do modo como obras são dadas a ver. Assim, podemos compreender como a produção dos “artistas nordestinos” abordados por Moacir dos Anjos, por meio de seus elementos recorrentes relacionados aos âmbitos do sensível, discursivo e processual, eventualmente agenciam a “nordestinidade” de narrativas identitárias com as quais são confrontadas. Isso nos permitiu debater como as curadorias de Anjos – e de outros curadores que partem do Nordeste e que sejam seus interlocutores –, por meio da pesquisa e da produção de sentidos, operam a História da Arte de modo a propor abordagens e narrativas “fora do eixo”, isto é, alternativas àquelas hegemônicas enunciadas a partir dos tradicionais centros, como o Rio-São Paulo.

No primeiro capítulo, localizamos nosso problema e nos atemos à extensão da “nordestinidade” enunciada por Anjos, a qual, como argumentamos, soa certo sotaque pernambucano. Partimos do episódio da constituição do grupo *Camelo* (1997) por jovens artistas de Recife, críticos às linguagens consideradas “regionalistas”, deflagrado pela insatisfação da seleção de artistas do Nordeste para a mostra *Antarctica Artes com a Folha* (1996, Pavilhão Manuel da Nóbrega,

São Paulo). Discutimos esse evento como um desencadeador importante de questionamentos e tensionamentos sistemáticos sobre os processos de institucionalização da arte em Recife na segunda metade da década de 1990 que, até aquele momento, de modo geral, preteriu trabalhos não interessados em linguagens e repertórios considerados “regionalistas”. Consideramos esse episódio relevante para a constituição de um contexto de discussão sobre “nordestinidade” que teria impactado as propostas curatoriais de Moacir dos Anjos. Em um primeiro momento, o curador discutiu a produção dos “artistas nordestinos” como uma tensão entre aproximação e distanciamento de repertórios vinculados ao regionalismo freyreano, esse último objeto de insurgência do *Camelo*. Para analisar esse contexto, recorreremos a entrevistas com artistas e curadores que dele foram partícipes, como Paulo Meira e Cristiana Tejo, além do próprio Moacir dos Anjos, e a pesquisas que trataram da produção de arte contemporânea em Recife nesse momento, como as dissertações de mestrado de Jane Pinheiro, *Arte contemporânea no Recife dos anos 90*¹⁷, da curadora Cristiana Tejo intitulada *Made in Pernambuco: Arte Contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado*¹⁸, e a tese de Joana D’Arc Lima, *Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos entre as tradições e o novo*¹⁹.

Analizamos as duas primeiras exposições curadas por Anjos – *Ceará e Pernambuco – Dragões e leões* (1998, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza) e *Nordestes* (1999, SESC Pompeia, São Paulo) – dando relevo para como o curador posicionou obras, artistas, linguagens e repertórios diante de questões identitárias relacionadas à “nordestinidade”. Esse primeiro mapeamento foi utilizado como referência para discutirmos como essas obras, linguagens e repertórios se desdobraram em futuras curadorias de Anjos e de outros curadores. Para essas análises, recorreremos aos catálogos das mostras e a documentos diversos relacionados às exposições, como fotografias, textos

¹⁷ PINHEIRO, Jane. *Arte contemporânea no Recife dos anos 90: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Luna*. Orientadora: Danielle Perin Rocha Pitta. 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife, 1999.

¹⁸ TEJO, Cristiana Santiago. *Made in Pernambuco: Arte contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado*. Orientadora: Ângela Freire Prysthon. 2005a. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Recife, 2005a.

¹⁹ LIMA, Joana D’Arc de Sousa. *Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos entre as tradições e o novo*. Orientador: Antônio Paulo Rezende. 2011. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2011.

publicados em jornais e dossiês pertencentes aos arquivos do Núcleo de Documentação do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (Fortaleza), do SESC Memórias (São Paulo), e das bibliotecas do MAMAM e do Museu do Estado de Pernambuco (MEPE).

Ainda no primeiro capítulo, discutimos como os vínculos institucionais de Anjos à FUNDAJ e ao MAMAM atravessaram as propostas curatoriais de Anjos no período correspondente ao recorte temporal dessa pesquisa. Enfatizamos como a proposta dessas instituições de terem protagonismo regional com suas atuações²⁰ e, no caso da FUNDAJ, se dedicarem a estudos da região Nordeste como um todo, nos leva a considerar que a “nordestinidade” enunciada nos trabalhos de Anjos deva ser compreendida como detentora de determinado sotaque pernambucano.

No segundo capítulo, discutimos como curadorias, por meio de suas interpelações assentadas em critérios geográficos, inventam alteridades e lugares identitários para as obras. A referência para nossa discussão foi a ideia de “alteridades continentalizadas” de Joaquín Barriandos (2015: 4) proposta para compreender determinado modelo de curadoria ocidental cujo caso exemplar é *Magiciens de la terre* (1989, Centre Georges Pompidou, Paris), que teria significado um “turning point” (YUN, 2018: 365) no modo de exibir alteridades não-hegemônicas, consideradas “não-ocidentais” e “periféricas”, em locais hegemônicos de caráter “global”. Ainda, nossa ideia de “invenção” tem como referência a *produção* implicada em processos que se pretendem, em alguma medida, de *representação*, constituindo, por sua vez, processos opacos e não transparentes. Para essa noção de representação enquanto produção, recorreremos ao “orientalismo” discutido por Edward Said (2007) enquanto disciplina que, ao buscar estudar e apreender o outro, inventa-o; e à invenção da cultura implicada no processo de torná-la “visível” quando questionado seu suposto caráter inato e autoevidente, debatido por Roy Wagner (2010) a partir da antropologia.

²⁰ Tanto a FUNDAJ quanto o MAMAM promoveram 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 do país, promovendo intercâmbios entre agentes e instituições locais e nacionais (LIMA, 2005: n.p.).

O projeto curatorial de Anjos, de modo análogo – ainda que tenha especificidades que serão debatidas nesse capítulo, como o fato de o curador se inscrever na alteridade que ele propõe representar –, cria e exhibe alteridades “regionalizadas” ao imaginar “Nordeste(s)” a partir dos repertórios e procedimentos observados nas obras dos “artistas nordestinos”. Entre os mais flagrantes estão o uso de materiais considerados telúricos – como a madeira –, projetos cromáticos que propõe representar cores “locais”, e o uso ambíguo de elementos que remetem simultaneamente a certas práticas religiosas e festivas laicas compreendidas como de matriz “popular” – como as procissões e outros elementos religiosos e cenográficos oriundos das matrizes católicas e afro-brasileira, entre elas os ex-votos –, além de maracatus, casas noturnas e bordéis. Nesse segundo capítulo, analisamos trajetórias de obras de artistas como Marcelo Silveira, Delson Uchôa, Martinho Patrício e Efrain Almeida, enfatizando como Anjos e outros curadores interpelaram esses trabalhos, seja a partir de questões identitárias – particularmente a partir de “Nordeste(s)” inventados – ou outras, de modo a discutir a tensão entre esses trabalhos e as narrativas que os acompanharam, isto é, entre o “dito” e o “visto”.

Ainda nesse capítulo analisamos as exposições *Pernambuco experimental* (2013-2014, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro), *Sertão Contemporâneo* (2008, Caixa Cultural de Salvador e do Rio de Janeiro) e a *I Bienal do Barro* (2014, Centro Cultural Tancredo Neves, Caruaru), respectivamente dos curadores Clarissa Diniz, Marcelo Campos, e da dupla Carlos Mélo e Raphael Fonseca. Debateremos como esses curadores, os quais acreditamos serem interlocutores do projeto curatorial de Anjos, também inventaram alteridades “nordestinas” a partir de questões como a experimentação, o sertão e o barro, interpelando inclusive, diferentemente de Anjos, processos artísticos antes da realização das obras.

Nos dois últimos capítulos da tese, nos dedicamos a dois aspectos da curadoria: sua capacidade de agenciar sentidos provisórios a partir das obras e sua dimensão política referente ao modo estratégico como, a partir do Nordeste, dá a ver obras tensionadas a critérios identitários. Essas duas dimensões da curadoria confirmam o fato de que os processos de institucionalização de obras não estabilizam seus sentidos, sendo a atividade curatorial um acionador da

“fecundidade” da obra ao projetá-la para outros sentidos, temporalidades e espacialidades possíveis.

No terceiro capítulo discutimos a promiscuidade das obras. Esse é o termo que usamos para nos referirmos à propriedade dos trabalhos artísticos de reverberarem, de modo ativo, interpelações e proposições temporárias diversas, entre elas as identitárias, crucial para a atividade curatorial. Essa propriedade se refere à capacidade dos objetos artísticos de se tornarem disponíveis para relações de agenciamento, fenômeno que acontece *entre* obra e curadoria e *entre* obra e obra, fundamental para a contínua circulação dos trabalhos em distintos contextos.

Para desenvolvermos esse debate, recorreremos a Alfred Gell (2001; 2018) e deslocamos sua discussão de uma perspectiva ontológica para outra que se referisse às relações que se dão em torno do objeto artístico envolvendo agentes como, além da própria obra, a narrativa curatorial, a fortuna crítica, o conjunto de objetos expostos, a instituição expositora e seus valores. Ainda, analisamos trajetórias de obras que operaram esse aspecto promíscuo, a saber, trabalhos produzidos por Martinho Patrício, Marepe e Marcone Moreira. Esses, a depender de onde e como são exibidos e por quem, ora têm seu caráter “local” evidenciado, ora seu caráter contemporâneo e “global”.

Finalmente, no quarto capítulo, nos detivemos à dimensão política da curadoria que *parte do* Nordeste, isto é, que é realizada por curadores nordestinos que consideramos interlocutores de Anjos e que tratam de questões relacionadas à “nordestinidade” de modo estratégico. Aqui, Anjos foi posicionado em perspectiva, como integrante de uma cadeia operadora da “nordestinidade”, da qual integram também, de modo fundamental, Cristiana Tejo e Clarissa Diniz. Discutimos questões observadas em entrevistas realizadas com esses curadores relativas a como lidam com a questão identitária, seja em relação às obras e artistas, seja quanto a eventuais especificidades de seus trabalhos, seja em relação à autopercepção enquanto curadores que partem do Nordeste e que se inscrevem nessa alteridade.

Discutimos também qual seria o impacto da exposição *Nordestes* na circulação dos “artistas nordestinos” e na realização de outras exposições cujas

curadorias propusessem discussões identitárias a partir do mesmo critério geográfico de Anjos. No primeiro caso, observamos a trajetória dos “artistas nordestinos” a partir da análise de suas participações em exposições nacionais e internacionais e de suas próprias falas obtidas em entrevistas. No segundo, nos detivemos sobre a exposição *À Nordeste* (2019, SESC 24 de Maio, São Paulo), curada por Bitu Cassundé, Clarissa Diniz e Marcelo Campos, e sua proposta de tratar a produção recente da região a partir de diversos *topoi*, sendo alguns ainda não observados até então em nossa pesquisa, como a identidade de gênero e a transsexualidade.

Destacamos os trabalhos de Bárbara Wagner e Jonathas de Andrade, cujas trajetórias e obras possuem pontos de contato, de modo a ressaltar como essas novas questões são neles agenciadas pela curadoria de *À Nordeste*. Provenientes de um contexto formativo semelhante, ambos produziram em um momento no qual as instituições artísticas de Recife já estavam familiarizadas com a arte contemporânea da região em meados da primeira década dos anos 2000. Além dessa aproximação, ambos se dedicam a investigar como corpos contemporâneos lidam com narrativas sobre “nordestinidade”, sejam aquelas consideradas oficiais – como o frevo, o maracatu e aquelas relacionadas ao regionalismo freyreano –, sejam aquelas que emergiram mais recentemente, como a disseminação de práticas neopentecostais ou a indústria do brega, movimentos urbanos e alternativos a concepções do Nordeste enquanto “espaço da saudade”, construído a partir de valores baseados no passado e em arcaísmos. O agenciamento identitário de *À Nordeste* a esses trabalhos nos fornecem dados sobre a discussão identitária em um momento posterior ao projeto curatorial de Anjos.

A relevância dessa pesquisa está além do questionamento de concepções atávicas, essencialistas e exotizantes pressupostas em termos como “regional”, “local” e “nordestino”, que continuam sendo empregados na abordagem de trabalhos produzidos fora dos tradicionais eixos hegemônicos. Está na discussão sobre o uso de narrativas identitárias enquanto estratégia de circulação de obras em diferentes situações, o que pressupõe uma disputa complexa entre a “inteligência” das obras e as interpelações de curadores e artistas, esses últimos gestores da dúvida e da incerteza, propriedades que

lançam trabalhos para outros futuros possíveis, em diferentes circuitos e contextos. Por isso perguntamos: nordestinidade, quando?

capítulo 1

**“Nordestinidade”
com sotaque pernambucano**

A presença da performance *A coisa em si* (1997) e da instalação *Dos heteróclitos – como campo de dispersão* (1999), ambos trabalhos de Oriana Duarte, nas duas primeiras curadorias de “artistas nordestinos” de Moacir dos Anjos – *Ceará e Pernambuco – Dragões e leões* (1998) e *Nordestes* (1999) –, sinaliza embates e tensões entre proposições artísticas e narrativas curatoriais no que tange a uma suposta “nordestinidade” que justificaria a reunião de um grupo de obras nessas exposições coletivas. Se por um lado a curadoria propõe repertoriar obras a partir de um critério geográfico e identitário, por outro, as obras de Duarte foram produzidas em um contexto de questionamento de concepções identitárias regionais e regionalistas.

Segundo Diana Beatriz Wechsler (2010: 69), o relato curatorial que unifica um conjunto de obras e o apresenta na forma de uma exposição pressupõe tanto uma tomada de posição sobre parâmetros da instituição artística, como também vincula essas obras a um conjunto de postulados a partir dos quais serão discutidas. Narrativas curatoriais impactam, portanto, no modo como interpelamos trabalhos artísticos e na legitimação de sentidos que, uma vez aderidos às obras, integram narrativas da História da Arte.

Longe de serem neutros, é necessário nos atermos aos processos constituintes de sentidos por meio de narrativas curatoriais e de exposições. A presença dos trabalhos de Oriana Duarte nas curadorias mencionadas nos evidencia a forma problemática como a arte contemporânea por vezes é instruída – isto é, intelectualmente concebida – de forma identitária. Tal questão nos suscita os seguintes questionamentos: quem está narrando essa “nordestinidade” e de que modo? Quais usos são dados a ela e quais suas implicações políticas e simbólicas? Qual seria a extensão desse “artista nordestino” operado por Anjos? Não seria essa “nordestinidade”, por outro lado, uma “pernambucanidade”? Nesse capítulo, partindo das duas curadorias de Anjos mencionadas e do contexto institucional artístico da região, discutiremos como curador e instituições operam determinada narrativa sobre “nordestinidade” junto ao repertório de obras selecionado, a partir de Recife, de modo a se legitimarem como centro, gestores e difusores dessa produção artística e dessa concepção identitária.

1.1. Nordeste e o *Camelo*: para além do “ser ou não ser”



Figura 2. Oriana Duarte, *A coisa em si*, 1997, performance. Fonte: Enciclopédia Itaú.

A coisa em si (1997) (figura 1), única performance apresentada em *Ceará e Pernambuco* e o primeiro trabalho de Oriana Duarte desse gênero, consiste em uma ação na qual a artista toma uma sopa preparada com pedras coletadas nos lugares onde o trabalho fora apresentado, concebendo uma espécie de roteiro percorrido pela performer. Para Anjos, ao tomar a sopa, Duarte

incorpora e carrega [...] os lugares por onde passa, desterritorializando-os e compondo, nela mesma, uma cartografia nova e contemporânea do mundo em trânsito que habita: um mundo de simultânea preservação de dessemelhanças e de negociação constante entre formas distintas de pertencimento à vida. (ANJOS, 2000: 56-57).

Sobre a performance, Oriana Duarte afirmou o seguinte:

eu aceito que é impossível [...] se configurar algo e engulo o meu trabalho, e engulo, engulo o território que eu tenho... [...] Vi a impossibilidade do território invisível que seria este estado poético do artista de nunca conseguir configurar. Nunca consegue, tá? Na verdade ele acaba ingerindo e daí faz outro. (DUARTE *apud* PINHEIRO, 1999: 50).

Esse trabalho é exemplar de como um grupo de artistas conviviam em Recife na segunda metade da década de 1990 com linguagens consideradas de caráter “internacional”, ou “global”, da arte contemporânea em uma região tida como “periférica”. Seja como proposição concreta, seja de forma metafórica, *A coisa em si* trata do embate de uma artista de Recife com linguagens artísticas até então pouco conhecidas, ou mais precisamente pouco praticadas por eles, e que não eram, digamos, engolidas – isto é, facilmente assimiladas – pelas instituições e agentes locais.

Ao relatar seu contato com outro trabalho de Oriana Duarte desse período na exposição inaugural do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães²¹, Cristiana Tejo, naquele momento estudante de jornalismo interessada nas pautas relativas às artes, afirmou que “esse trabalho me deixou extremamente impactada, aquilo ali era uma grande questão, que diabo era aquilo? O que era aquilo? Como aquilo era arte? [...] eu quero entender isso”²². A reação de Tejo demonstra como, naquele momento, apesar de linguagens contemporâneas serem produzidas desde os anos 1970 na região por artistas como Paulo Bruscky e Daniel Santiago, entre outros, parte expressiva das instituições, artistas e outros agentes dos circuitos da arte local ainda tinham dificuldade para lidar com esse tipo de produção.

Por mais difícil que fosse, Duarte e seus colegas estavam dispostos a encarar essa sopa de pedra, provavelmente de difícil deglutição, compartilhá-la com os circuitos legitimadores e reconfigurar, a partir de uma ação antropofágica, seus locais e sua produção, distanciando-se do caráter regionalista, embora com ele eventualmente mantivesse diálogo.

O trabalho de Duarte deve ser percebido como agente de disputas por espaço institucional²³ em um momento de adensamento de instituições artísticas

²¹ Trata-se da obra *O limite dos mundos* (1997), vídeo instalação constituída por objetos como vidro, papel carbono, aço, ferro, pedras e feltro. O trabalho integrou a exposição *Ver & verso Pernambuco*, mostra inaugural do MAMAM, realizada em 1997 com curadoria de Marcus Lontra (VER & VERSO PERNAMBUCO, 1997).

²² Cristiana Tejo em entrevista concedida para essa tese em 7 de novembro de 2018.

²³ É necessário ressaltar que a legitimação pode ocorrer em diferentes graus. Ao nos referirmos à busca de legitimação por parte de certos artistas, não estamos afirmando que os mesmos careciam de legitimação, mas que buscavam legitimação em instâncias diferentes, geralmente consideradas mais abrangentes. “Para ter seu valor confirmado”, afirma Clarissa Diniz, “um artista não necessariamente precisa ser legitimado por todas as instâncias possíveis – até porque seria impossível medir a amplitude desse ‘todas’ –, mas somente por aquelas que já são o suficiente para a legitimação exigida pelos sistemas dos quais

em Recife, até então inédito, na segunda metade da década de 1990²⁴. Em um contexto no qual procedimentos e repertórios regionalistas foram costumeiramente privilegiados nos processos de institucionalização de obras e artistas ao longo do século XX, artistas à margem desse processo e filiados à arte contemporânea se reuniram em grupos, especialmente a partir dos anos 1980, para fortalecer politicamente suas ações e viabilizar a circulação de suas propostas artísticas interessadas em outros procedimentos e repertórios²⁵.

Segundo Cristiana Tejo (2005a: 80), até pelo menos o final dos anos 1980, a produção e institucionalização artística em Recife era impactada fortemente tanto pelo regionalismo freyreano quanto pelos estudos de folclore filiados a Câmara Cascudo. Sobre essa questão, o artista Gil Vicente afirmou

Eu acho que, até o começo da década de [19]80, a gente estava mais isolado. [...] Embora a gente tivesse aqui pessoas como Paulo Bruscky e Daniel Santiago – e outras pessoas mais conectadas com a produção atual no resto do mundo –, eu acho que a referência que influenciava mais aqui era a arte moderna

ele faz parte.” (DINIZ, 2008: 50). Ainda segundo a autora, as instituições de arte – museus, centros culturais, universidades, entre outros – seus agentes – entre eles críticos, curadores, professores, gestores, artistas – e seus mecanismo – salões, exposições, catálogos, bienais, prêmios, entre outros –, têm função legitimadora: “aqueles (ou aquilo) que nelas se apresentam, ali estão somente porque receberam a ‘autenticação’ de todos os profissionais que realizam a instituição, bem como da organização social que as sustenta, e, portanto, estão habilitados a serem considerados como legítimos.”. Essas instituições e agentes operam “no interior de uma rede (não só) institucional que constrói socialmente as normas e valores com os quais todas as organizações inseridas naquele ambiente devem trabalhar.” (2008: 85).

²⁴ Pelo menos duas instituições protagonizaram o referido adensamento institucional da região. A Galeria Metropolitana de Arte (1981) havia sido transformada no Museu de Arte Aloisio Magalhães (MAMAM) em 1997. Ainda, a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) (1949), por meio da Galeria Vicente do Rego Monteiro (1984), particularmente a partir de 1995, passou a se dedicar à arte contemporânea. Ambas promoveram uma série de eventos de intercâmbio entre artistas, curadores e críticos locais e de outras partes do país, e de formação de público para a arte contemporânea (TEJO, 2005a: 94-95). É necessário enfatizar que o pioneirismo de Recife na região é relativo à densidade institucional, e não necessariamente ao ineditismo das atividades institucionais, como nos comprova a entrevista de Paulo Sergio Duarte concedida a Ivair Reinaldim em 2010. Nela, ao falar sobre sua experiência com o Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC/UFPB), o crítico afirmou que, devido a resistências conservadoras em João Pessoa, as atividades do Núcleo iniciadas em 1978 não conseguiram dinamizar a circulação da arte contemporânea como o fez Recife a partir dos anos 1990 (REINALDIM, 2010: 130-131). Outras iniciativas ocorreram em décadas anteriores, como a inauguração em 1966 do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, em Olinda. Entretanto, esse museu é um dos resultados do projeto de museus regionais de Assis Chateaubriand (TEJO, 2017: 56), integrando, portanto, um contexto muito distinto daquele dos anos 1990.

²⁵ Foram diversos os agrupamentos desse tipo em atividade nos anos de 1980 e 1990. Entre eles, podemos mencionar o *Carasparanambuco* (1986-1989), *Formiga sabe que roça come* (1988-1990), *Quarta Zona de Arte* (1988-1994), *Carga e Descarga* (1995-2000) e *Camelo* (1997-2003). De um modo geral, repertórios e procedimentos regionalistas estavam presentes nesses grupos enquanto aquilo que deveria ser questionado, superado, ou até mesmo praticado, desde que a partir de linguagens tidas como contemporâneas. Cf. LIMA, Joana D’Arc de Sousa. *Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos entre as tradições e o novo*. Orientador: Antônio Paulo Rezende. 2011. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2011.; PINHEIRO, Jane. *Arte contemporânea no Recife dos anos 90: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Luna*. Orientadora: Danielle Perin Rocha Pitta. 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife, 1999.

e um pouco dessa coisa do regionalismo, de Gilberto Freyre. (DINIZ, 2008: 35).

Era comum que artistas buscassem legitimação por meio da associação a uma “autêntica tradição pernambucana”, o que significava a negação do outro moderno – personificado pelo eixo Rio-São Paulo – e a valorização do “autêntico”, do “puro” e do “verdadeiro”²⁶. A recusa ao que era considerado estrangeiro e, portanto, “modismo”, compunha a narrativa de artistas enquanto “resistentes” (DINIZ, 2008: 32-33). Em sua experiência no jornalismo cultural, Tejo percebeu que o meio artístico local costumeiramente compreendia a “arte contemporânea” de modo pejorativo, como “arte sulista”, “gringa”, “coisa de americano e europeu”, em oposição à “autêntica” arte “pernambucana” atribuída à linguagem da pintura²⁷.

Diante desse cenário, são inúmeras as críticas de certos artistas tanto ao privilégio dado pelas instituições locais à produção filiada a uma certa “nordestinidade” quanto também aos artistas que reiteravam esse tipo de visualidade e de repertório. É o caso do seguinte depoimento do artista Marcelo Coutinho

Claro que, aqui dentro [no Recife], havia uma produção que certamente saía desse prumo [do regionalismo] e era uma boa produção. Mas a grande parte desses espaços, ou todos, pelo que me recordo, nesse período de meados dos anos 1980 até o final e início dos 1990, estavam sob a égide de uma política cultural que supervalorizava as questões ligadas a uma imagem pernambucana – e quem não estivesse dentro disso, estava meio de fora. (COUTINHO *apud* LIMA, 2011: 368).

Não foram raros os eventos e iniciativas que criticavam e questionavam o regionalismo enquanto uma espécie de ranço espectral onipresente. Marcelo Coutinho e Oriana Duarte, ao lado de Ismael Portela, Jobalo, Paulo Meira e

²⁶ Discutimos em outra ocasião, mais detidamente, como certa “nordestinidade” regionalista se constituiu ao longo do século XX como um balizador legitimador para as artes visuais produzidas naquela região. Enfatizamos que essa “nordestinidade” não corresponde a determinado estilo artístico, mas a processos de agenciamentos de formas sensíveis, repertórios e procedimentos – que, por sua vez, tendem a se repetir nos trabalhos associados a essa questão identitária – de modo a compor narrativas de acompanhamento e legitimação para obras. Cf. LIMA, Pedro Ernesto Freitas. “Nordestinidade”: narrativas de circulação, legitimação e institucionalização na arte. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. No prelo.

²⁷ Cristiana Tejo em entrevista concedida para essa tese em 7 de novembro de 2018.

Renata Pinheiro, fundaram em 1997 um grupo denominado *Camelo*²⁸, uma reação à curadoria da *Mostra Antártica Artes com a Folha* – realizada em 1996 no Pavilhão Manuel da Nóbrega, em São Paulo –, parte de um projeto cujo objetivo era a realização de um levantamento da produção de jovens artistas brasileiros em todo o território nacional²⁹. A seleção de artistas do Nordeste realizada pelos seus curadores Tadeu Jungle, Nelson Brissac Peixoto, Stella Teixeira de Barros, Lorenzo Mammì e Lisette Lagnado foi criticada pelos futuros integrantes do *Camelo*. Para esses artistas, excluídos da *Mostra*, a seleção privilegiou aquilo que era “caricaturalmente nordestino” (PINHEIRO, 1999: 34) ao expor obras de Efrain Almeida, Marepe, Martinho Patrício e José Rufino.

A *Mostra* gerou intensos debates não só acerca da seleção e exclusão de determinadas práticas e repertórios artísticos, como também sobre um agente ainda não comum na região: o curador. Artistas recifenses acompanharam o evento com muita expectativa, uma vez que estava em curso um projeto de legitimação importante e que, provavelmente, teria impacto transformador na cidade. No entanto, segundo Cristiana Tejo, na ocasião não foi levado em consideração o caráter subjetivo de eleição de critérios de seleção, diretamente relacionado ao repertório daqueles que conduziam o processo, o que pôde ter acentuado a decepção dos artistas de Recife com as escolhas realizadas. Nesse caso,

por ser o primeiro projeto de grande visibilidade nacional a mapear artistas jovens e a demanda por pluralidade e descentralização ser o *zeitgeist*, a questão foi levada muito a sério pelo meio local. Daí por diante, seleções de salões, prêmios e exposições nacionais e internacionais de artistas pernambucanos passaram a ser tratados com torcida compatível à jogo da seleção brasileira de futebol. (TEJO, 2005a: 89).

A situação considerada “periférica” de Recife em relação aos principais centros legitimadores da arte do país auxilia na compreensão da relevância que

²⁸ O episódio que serviu como referência para o nome do grupo também diz respeito a processos de convívio e ressignificação de elementos *a priori* estrangeiros. Trata-se da importação por D. Pedro II de camelos, animal estrangeiro e “exótico” para o sertão nordestino, para substituírem os jumentos, considerados como nativos. O fracassado desdobramento dessa iniciativa “traz a tona a velha discussão sobre a autenticidade, a pureza, da fisionomia nacional.” (COUTINHO, 1997 *apud* PINHEIRO, 1999: 35).

²⁹ Os curadores da *Mostra* visitaram por volta de 1360 ateliês em 66 cidades distribuídos entre todos os estados do país. Para a exposição, selecionaram 62 artistas com menos de 32 anos (ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998: 14).

a *Mostra* adquiriu para a região. Jane Pinheiro afirmou, no calor do momento, que na cidade havia “a consciência, cada vez maior, de que ‘o trabalho de um reforça o trabalho do outro’. Na verdade, é Recife que está sendo projetada no cenário nacional, é a produção da cidade que, como um todo, é valorizada e revista.” (1999: 109). Tal percepção auxilia na compreensão da formação dos mencionados agrupamentos de artistas ao longo dos anos 1980 e 1990 com a intenção de construir e fortalecer uma rede de visibilidade e circulação para suas produções filiadas à arte contemporânea.

O *Camelo* colocava em questão a associação automática entre arte produzida no Nordeste e certa “nordestinidade” vinculada ao regionalismo freyreano. Para Paulo Meira, um dos seus integrantes, tratava-se de um “grupo de estudos, de discussão” que pretendia refletir criticamente sobre a arte da região, inclusive no que concernia à sua costumeira reverência a determinada identidade local³⁰. Para Marcelo Coutinho,

Quando pensamos na mais clara característica de uma visualidade tipicamente nordestina, dificilmente não nos virá à mente a expressão bidimensional da gravura, do desenho, e especialmente da pintura. A força de uma iconografia de cunho popular, regional, também é uma das marcas profundas desta cultura. Provavelmente, a ausência desses elementos seja uma das características mais fortes que justifiquem a organização do grupo *Camelo*. (COUTINHO, 1997 *apud* PINHEIRO, 1999: 37).

O grupo, portanto, reagia à possibilidade de que a tendência regionalista, segundo eles verificada tanto nos trabalhos dos artistas do Nordeste selecionados para a *Mostra* como também nas práticas de legitimação das instituições locais, e que, conseqüentemente, impactavam tanto a recepção quanto a produção de obras, pudesse impregnar e ser reproduzida nas importantes ações de descentralização artísticas que ocorriam no país naquele momento³¹. Essas ações, que inseriam artistas considerados “regionais” em

³⁰ Paulo Meira em entrevista concedida para essa tese em 30 de agosto de 2018.

³¹ Ao falarmos em descentralização aqui, nos referimos a uma série de iniciativas que visaram, e ainda visam, considerar eventos e produções fora do eixo Rio-São Paulo – o qual monopolizou a construção discursiva daquilo que seria de caráter nacional em termos de eventos artísticos, privilegiando os seus próprios, como por exemplo a Semana de Arte Moderna em 1922, a I Bienal de São Paulo de 1951, os movimentos concreto e neoconcreto – como também construtores de nossas narrativas sobre artes no país. Entre essas práticas de descentralização, podemos mencionar o Salão Nacional de Pernambuco (1942) e o do Paraná (1944), os quais interromperam a hegemonia do Salão Nacional realizado no Rio de Janeiro, único desse tipo realizado até então (TEJO, 2005a: 60); as Bienais Nacionais de São Paulo, realizadas

circuitos nacionais, adquiriam nova importância e particular conotação política pelo fato de estarem acompanhadas de debates sobre multiculturalismo e pós-colonialidade, os quais começavam a ser assimilados pelos agentes e meios locais. Considerando ainda o simultâneo inédito adensamento institucional em curso em Recife, o *Camelo* disputava, nesse contexto, espaços institucionais de modo a legitimar produções e artistas adeptos de linguagens contemporâneas que, a princípio, não remetiam diretamente a questões regionalistas e tampouco à tradição pernambucana da pintura e escultura figurativa (PINHEIRO, 1999: 34-35).

É nesse contexto de adensamento institucional e de questionamento de representações identitárias que Moacir dos Anjos realizou suas primeiras curadorias que discutiram o termo “artista nordestino”. A atuação de grupos como o *Camelo*, dada a situação “periférica” e “local” de Recife, demonstrava que o debate sobre o que viria a ser arte e artista “nordestino” continuava a ser uma questão fundamental e impactava fortemente nas possibilidades de circulação e institucionalização de obras e artistas. Dito isso, discutiremos nesse capítulo como as exposições *Ceará e Pernambuco – Dragões e leões e Nordeste*, por meio da narrativa curatorial e de suas relações institucionais, posicionaram e confrontaram obras, e seus respectivos repertórios e procedimentos, com certa ideia de “nordestinidade”.

Boa parte dos artistas integrantes dessas duas exposições coletivas aparecerão em futuras curadorias individuais de Anjos. Nesse primeiro momento, nossa análise privilegiará a identificação desses artistas e dos repertórios temáticos, procedimentos e materiais recorrentes em suas obras. Nos próximos capítulos, discutiremos como essas obras e seus elementos recorrentes se posicionaram em relação a certa “nordestinidade”, isto é, como se desdobraram em outras situações expositivas e como se prestaram a outras

entre os anos de 1970 e 1976, seleções regionais que propunham levar para a Bienal de São Paulo um “panorama democrático” da arte brasileira, segundo seu idealizador Francisco Matarazzo Sobrinho (ZAGO, 2013: 74); as ações da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), instituição criada em 1975 e que, especialmente a partir dos anos 1980, empreendeu uma política cultural de descentralização artística ao viabilizar e fomentar projetos artísticos priorizando regiões do país carentes nessa área e cujo evento central era a exibição de artistas de todo o país em galerias geridas pela instituição no Rio de Janeiro (TEJO, 2005a: 60-61); e o programa *Rumos Itaú Cultural Artes Visuais*, lançado em 1999 pelo Instituto Itaú Cultural.

narrativas curatoriais, de modo a verificar tensões e conflitos, entre o visto e o dito, em situações em que foram interpeladas a partir de critérios identitários.

Para nossas análises, tomamos como documentos catálogos, folhetos, fotografias das exposições e textos publicados em jornais. Sobre os catálogos é necessário ressaltar que, de acordo com Ana Maria Albani de Carvalho (2012: 53-54), entre suas funções, está a divulgação de diferentes dimensões da exposição, tais como o evento em si mesmo, a instituição promotora e a marca do patrocinador, seja público ou privado, integrando o conjunto de registros e documentos importantes para a prática da história e da crítica de arte. Para Diana Beatriz Wechsler (2010: 69-70), o catálogo dá continuidade no tempo a um evento efêmero e constitui

o lugar onde, a partir do discurso teórico-crítico plasmado nos textos escritos e do discurso visual (apoiado na sequência das obras selecionadas reproduzidas), é possível desarmar tanto o conjunto de *certezas* que os sustenta como o processo de canonização de obras levado a cabo. Textos e imagens contribuem no processo de institucionalização de *conceitos*, *ideias*, *verdades* que vão fixando, em sua reiteração, a posição hegemônica sobre aspectos tais como arte moderna, arte latino-americana, vanguarda etc. (WECHSLER, 2010: 69-70).

Quanto ao seu aspecto documental e à sua linguagem específica, deve-se considerar que o catálogo consiste em uma “modalidade de interpretação da exposição” (CARVALHO, 2012: 54), isto é, apresenta uma edição de textos, imagens e de design gráfico, configurando um material autorizado pela instituição e que pretende canonizar determinada produção, determinada abordagem curatorial e determinados conceitos. Devemos considerar, portanto, em nossa pesquisa, esse caráter comum aos catálogos, folhetos, fotografias e textos curatoriais de exposição de modo a pensar em uma trajetória de como as obras em questão foram acompanhadas de “conceitos, ideias [e] verdades” de caráter identitário.

1.2. Ceará e Pernambuco – Dragões e leões (1998)

A exposição *Ceará e Pernambuco – Dragões e leões* marcou o início das curadorias de “artistas nordestinos” de Moacir dos Anjos, o qual, na ocasião, assinou como curador assistente de Agnaldo Farias. A exposição teve importância regional não só enquanto evento inaugural do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura de Fortaleza, mas também pelo fato de ter apresentado resultados do projeto de mapeamento da produção da região, especialmente dos estados do Ceará e Pernambuco, empreendido pela Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) – uma das instituições realizadoras da exposição –, que visava o intercâmbio artístico regional. Esse objetivo está expresso na seguinte afirmação de Anjos, para quem o contato entre artistas dos dois estados

“[...] vai permitir que eles se conheçam e que seja criado um canal de comunicação e articulação. Às vezes, artistas de estados tão próximos têm mais contato com o Rio ou São Paulo, deixando de conhecer a produção de lugares vizinhos”. (ARTISTAS PERNAMBUCANOS..., 1998: n.p.).

É necessário destacar o protagonismo regional da FUNDAJ de modo a localizar o centro enunciativo e legitimador dessa “nordestinidade” e o modo como foi operado por seus agentes, entre eles Moacir dos Anjos, integrante da Fundação naquele momento. Segundo o mapeamento realizado pelo projeto Rumos Itaú Cultural Artes Visuais publicado em 2000, a FUNDAJ aparecia como uma das poucas instituições da região dedicadas à arte contemporânea. Segundo Angélica de Moraes (2000: 10), uma das curadoras coordenadoras do mapeamento, “quase tudo esta[va] por fazer” nos estados nordestinos naquele momento. A ausência, incipiência e/ou anacronismo de museus, galerias, salões, da crítica e de instituições de ensino dificultava a circulação de trabalhos e contribuía para a ausência de autocrítica por parte dos artistas (*idem, ibidem*: 11). Pernambuco, ao lado da Paraíba e da Bahia, era exceção nesse cenário. O primeiro se destacava com uma estrutura institucional composta pelo Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (MAC-PE) (1966), pelo MAMAM (1997), pela FUNDAJ (1949) – administradora da Galeria Vicente do Rego Monteiro (1984), dedicada a arte contemporânea especialmente a partir de 1995 –, e pelo

Instituto de Arte Contemporânea (IAC) (1996), instituições essas que também se dedicavam à formação de artistas e de público. Segundo Anjos, essas iniciativas, além de informarem e atualizarem o meio local, também haviam colocado críticos, curadores e historiadores de arte de outros estados em contato com a produção de arte contemporânea de Pernambuco (*idem, ibidem*: 23).³²

A densidade irregular e rarefeita de instituições e de projetos dedicados à arte contemporânea na região favorecia a emergência destacada de alguns discursos em detrimento de outros, como é o caso do discurso sobre “nordestinidade” vocalizado e potencializado por Anjos e por instituições como a FUNDAJ e o MAMAM.

Da perspectiva institucional, estava em questão em *Ceará e Pernambuco* uma abordagem regional que estreitasse relações artísticas por meio de uma “*cumplicidade regional*” e que instaurasse uma reflexão identitária, segundo Fernando Freyre e Silvana Meireles, respectivamente presidente da FUNDAJ e Superintendente do Instituto de Cultura da Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará naquele momento (FARIAS, 1998: n.p.).

Segundo o texto curatorial, assinado apenas por Agnaldo Farias, os trinta e dois artistas presentes na mostra³³ estavam “firmemente empenhados na construção de obras que traduzam os aspectos mais variados do mundo em que vivemos” (1998: n.p.).

Mundo que, como é nítido a qualquer um de nós neste final de milênio, cada vez menos se confina à porção física do território por onde, como dizia Drummond, realizamos “os mesmos tristes périplos”. Mundo cujas fronteiras estão cada vez mais expandidas e se perdem em algum lugar muito além do visível e

³² Para mais detalhes, cf. *Mapeamento Nacional da Produção Emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000*. São Paulo: Itaú Cultural: Imprensa Oficial do Estado: Editora da Unesp, 2000. Para uma discussão sobre a formação do circuito de arte no Nordeste, cf. CASSUNDÉ, Bitu [coord.] *A arquitetura de um circuito em construção – Nordeste*. [seminário transcrito] Fortaleza: Centro Cultural Banco do Nordeste do Brasil, 2012.

³³ Estiveram presentes nessa exposição os artistas Alexandre Nóbrega (PE), Antunes (CE), Celso Oliveira (RJ, vive em CE), Eduardo Eloy (CE), Eduardo Frota (CE), Efrain Almeida (CE), Eudes Mota (PE), Flávio Emanuel (PE), Francisco Almeida (CE), Francisco Vidal Jr. (CE), Gil Vicente (PE), Hélio Rôla (CE), Hebert Rolim (PB, vive em CE), Hildebrando de Castro (PE), Ismael Portela (PE), Jeanine Toledo (PE), Joélson (PE), José Guedes (CE), José Patrício (PE), Luiz Hermano (CE), Marcelo Coutinho (PB, vive em PE), Marcelo Silveira (PE), Márcio Almeida ((PE), Márcio Ary (CE), Maurício Coutinho (CE), Nauer Spíndola (MA, vive em CE), Oriana Duarte (PB), Paulo Meira (PE), Renata Pinheiro (PE), Renato Valle (PE), Rinaldo (SP, vive em PE) e Tibicio Brasil (CE). Em entrevista ao *Jornal do Commercio*, Anjos afirmou que artistas “consagrados” foram preteridos àqueles “em fase de formação” cujos trabalhos não tivessem ainda caráter “definitivo”. A aproximação entre a produção dos dois estados também seria uma forma de promover o conhecimento e diálogos entre esses artistas (ARTISTAS PERNAMBUCANOS, 1998: n.p.).

mesmo além do que se pode conceber e imaginar. Fronteiras que não se definem mais pela entidade geométrica da linha, esse modo ancestral com que os homens fixam as bordas dos seus domínios, o mesmo com que as crianças definem os limites dos campos em que jogam. (FARIAS, 1998: n.p.).

Notamos aqui certa contradição entre o curador – ao repetidamente utilizar o termo “mundo” – e a perspectiva regional proposta por Fernando Freyre e Meireles. Dessa forma, Farias sugere um deslocamento do caráter periférico da exposição para uma posição de “centro”, questionando, entre outras questões, concepções cristalizadas sobre “fronteira”. O diálogo entre espaços distintos, para o curador, implica em uma homogeneização entre eles.

O que dizer quando as nossas cidades traem o compromisso firmado ao longo de nossas existências [...] de serem a nossa tradução no espaço, para mais e mais ficarem parecidas com outras cidades, outros sítios que às vezes só conhecemos através de reproduções? (FARIAS, 1998: n.p.)

Como veremos, a argumentação de Anjos sobre relações entre “local” e “global” em suas futuras exposições se dará a partir de outros parâmetros.

Mais à frente, Farias remete ao *topos* da seca enquanto elemento fundante da identidade do Nordeste³⁴ para afirmar que as obras da exposição combinam o “telurismo nordestino”, o “chão calcinado do sertão” e o “chão movente do mangue” com a “chuva intensa do espaço cyber”, esse último um elemento que não pertence a essas culturas locais “ao menos ainda”, segundo o curador.

Ao mesmo tempo em que nega o rótulo “regional” às obras, Farias tampouco as considera subservientes a uma visualidade considerada estrangeira. De modo geral, ainda segundo o curador, a poética desses artistas não se limitava ao “inventário de aspectos colhidos na ordem de um cotidiano mais tangível”, seja popular ou erudito, “estratégia tão cara a uma expressão que se reivindica artística pelo seu enraizamento no regional”. Tampouco ela fazia transposições de modelos estéticos divulgados em grandes exposições, pelo

³⁴ Entre os *topoi* enumerados por Albuquerque Júnior para discutir como o Nordeste foi inventado, além da seca, estão o cangaço e o messianismo. Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

mercado ou por revistas internacionais. Dessa forma, mesmo distanciando as obras em questão da diferença “regional”, podemos afirmar que Farias ainda concebe a produção daquela região enquanto um “outro”, uma vez que reconhece sua exclusão dos circuitos hegemônicos.

O projeto gráfico do catálogo de *Ceará e Pernambuco*, um dos objetos que compõe a narrativa curatorial, foi construído a partir das figuras mitológicas totêmicas do dragão do mar e do leão do norte, representantes dos estados originários dos artistas expositores. Segundo Stuart Hall (2015: 31-33), a ênfase nas origens, na sua continuidade unificada e imutável, na tradição e na localização de eventos originais em uma intemporalidade, ou seja, em um tempo remoto localizado não no tempo “real”, mas no tempo “mítico”, são estratégias empregadas na construção das narrativas culturais nacionais. Temos aqui, portanto, mais uma tensão entre o convívio da tradição – os animais totêmicos – com elementos considerados não tradicionais – as linguagens da arte contemporânea que, inclusive, reformulariam aquilo considerado tradicional –. Vejamos então como essas tensões – regional/mundo, particular/homogêneo, tradição/novo – reverberam nas obras a partir da interpelação identitária proposta pela curadoria.

De um modo geral, as obras presentes na exposição são produzidas a partir de suportes e repertórios³⁵ variados. Há uma predominância de trabalhos bidimensionais, entre eles pinturas, desenhos, fotografias e gravuras. Em menor número há objetos escultóricos, instalações e apenas uma única performance. Entre os trabalhos, reconhecemos alguns que poderiam ser associados de forma mais imediata a repertórios e procedimentos considerados “regionais” e “nordestinos”, ainda que essa associação seja parcial. São os casos das xilogravuras de Eduardo Eloy, Francisco Almeida, Hélio Rôla e Nauer Spíndola; do emprego da madeira em objetos escultóricos de Eduardo Frota, Efrain Almeida, Eudes Mota, Hebert Rolim e Marcelo Silveira, e na instalação de Ismael

³⁵ Enfatizamos aqui a operacionalidade estratégica que o termo “repertório” conota nessa tese para nos referirmos ao modo como artistas e obras recorrem à cultura e à tradição de modo não contingente. Enfatizando a cultura enquanto “prática significativa” em detrimento de uma concepção como “forma de vida”, Hall afirma que a “tradição funciona, em geral, menos como doutrina do que como *repertórios de significados*. Cada vez mais, os indivíduos recorrem a esses vínculos e estruturas nas quais se inscrevem para dar sentido ao mundo, sem serem rigorosamente atados a eles em cada detalhe de sua existência.” (2013: 103, grifo do autor). É a essa concepção estratégica e temporária que nos referimos ao usarmos o termo “repertório”.

Portela; e também de referências à religiosidade popular, especialmente aos ex-votos, nos trabalhos de Renata Pinheiro, Efrain Almeida, Flávio Emanuel, Joélson, Maurício Coutinho e Alexandre Nóbrega.

O reconhecimento desses elementos como identitários do Nordeste é problemático. Marcelo Campos ressalta que muitos deles são ícones que pertencem a uma coletividade nacional, como é o caso dos ex-votos (2005: 24). No entanto, uma série de discursos de certa forma cristalizaram a associação entre o Nordeste e a religiosidade popular, especialmente quando manifestada no messianismo, no beatismo e no ex-voto (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999: 74).

Entretanto, essas associações identitárias entre procedimento técnico e repertório temático são por vezes questionadas em *Ceará e Pernambuco*. Entre as xilogravuras presentes na exposição, a técnica tradicionalmente relacionada à literatura de cordel³⁶ aparece associada a repertórios culturais distintos. Em *O dono do tempo* (1997) de Francisco Almeida, uma figura mitológica é representada sentada em um trono e rodeada por querubins alados e elementos tipográficos. Em *Sem título* (1996) de Eduardo Eloy (figura 2) uma profusão de hachuras varia de densidade ao longo do espaço e constrói formas orgânicas não figurativas. Nos trabalhos de Hélio Rôla (*Sem título*, 1996) e Nauer Spíndola (*Sem título*, 1996) aparecem elementos figurativos, muitos deles referentes ao espaço urbano e aos produtos da cultura de massa. Em Rôla, monstros, alienígenas e morcegos envolvem automóveis em um espaço caótico (figura 3). Já em Spíndola, elementos figurativos são reduzidos a poucos traços, invocando uma visualidade de caráter primitivista nos moldes das inscrições pré-históricas (figura 4). É relevante mencionar que raramente a xilogravura aparecerá em outras curadorias de Anjos.

³⁶ A eleição da xilogravura, especialmente aquela empregada na produção de imagens estilizadas e distantes dos cânones clássicos da figuração, como mais “popular” e “nordestina” em relação a outras técnicas de gravura popular é um exemplo de discurso proposto por parte de intelectuais que selecionaram o que seria legitimado enquanto “cultura popular” caracteristicamente nordestina. A escolha da xilogravura em detrimento da zincogravura – largamente produzida em Recife na primeira metade do século XX – nos informa sobre o gosto de caráter folclorista desses intelectuais – como por exemplo Théo Brandão, Ariano Suassuna, Aloisio Magalhães, entre outros – ao considerar o artesanal e o rústico como mais “popular” e “autêntico”. Cf. RAMOS, Everardo. Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular. *Visualidades*. Goiânia, v. 8, n. 1, jan/jun 2010. p. 38-57.



Figura 3. Eduardo Eloy, *Sem título*, 1996, xilogravura, 23 x 60 cm, coleção do artista. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..



Figura 4. Hélio Rôla, *Sem título*, 1996, xilogravura, 50 x 60 cm, coleção do artista. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..



Figura 5. Nauer Spíndola, *Sem título*, 1996, xilogravura, 25 x 19 cm, coleção do artista. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..

A observação do conjunto de xilogravuras nos permite afirmar que houve, por parte da curadoria, uma tentativa de dissociação entre o procedimento da xilogravura – aqui considerado como elemento culturalmente associado ao Nordeste – e os repertórios dos trabalhos, os quais divergem de temas considerados regionalistas. Tal procedimento curatorial, que questiona associações costumeiras entre linguagens e ideias de “nordestinidade”, é notado também na escolha das duas instalações de aspecto contrastante presentes na exposição.

Sem título (1997) de Ismael Portela (figura 5) é composta por esferas envoltas em tiras de cor terrosa, aparentemente couro. Essas mesmas tiras conectam as esferas com outros elementos de volume irregular pendentes do teto ou da parede do espaço expositivo. O tom terroso e as formas orgânicas predominantes na obra, talvez uma evocação da paisagem do semiárido nordestino, contrasta com as cores saturadas e variadas de *Colchão II* (1997) de Renata Pinheiro (figura 6). Trata-se de uma instalação composta por uma cama de mola e objetos variados espalhados pela obra: plumas, bananas, uma

imagem aparentemente de Nossa Senhora de Fátima, uma sequência de pés moldados e coloridos – talvez uma referência ao ex-voto – sobre um tapete verde. A aproximação entre esses objetos díspares e as cores saturadas dotam o trabalho de certa irreverência.

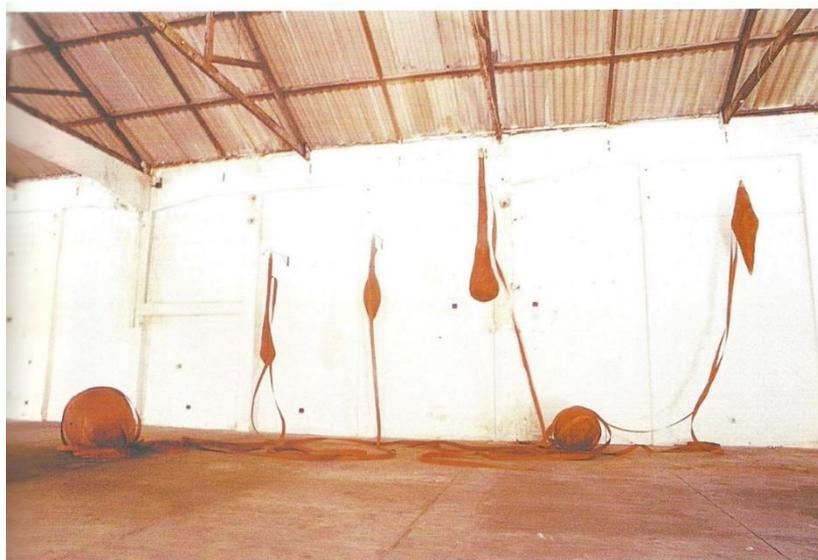


Figura 6. Ismael Portela, *Sem título*, 1997, madeira e ferro, dimensões variadas, coleção do artista. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..



Figura 7. Renata Pinheiro, *Colchão II*, 1997, colchão de mola e feno, 195 x 75 x 15 cm, coleção da artista. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..

Predominam nos objetos escultóricos presentes na exposição materiais de caráter “telúrico” – para usar um termo do curador – como a madeira, por vezes conjugada a metais e a elementos orgânicos como a bucha. Apesar dessa semelhança, essas obras não constituem um conjunto coeso e aderido em torno de certa ideia de “nordestinidade”, como verificamos ao aproximar os trabalhos *Sem título* (1998) de Eudes Mota (figura 7), integrante da série *Objetos do percurso*, e *Sem título* (1997) de Eduardo Frota (figura 8). Enquanto o trabalho de Frota se filia a uma produção de matriz construtiva, *Objetos do percurso* trata de questões relativas à memória, à coleta e ao colecionismo. A série de Mota é construída por fragmentos de madeira encontrados em demolições de residências do século XIX que aconteciam naquele momento em Recife (MOTA *apud* COSTA, 1999: n.p.). Tal procedimento evoca a preocupação de “dever” e “necessidade de memória”³⁷ que, podemos afirmar, em parte constitui o pensamento museológico freyreano³⁸.

³⁷ Para Joël Candau, o “dever” e “necessidade de memória” se refere a um ímpeto de memória que é tida por alguns como resposta ao medo do vazio de sentido ou como busca por fazer frente ao individualismo por meio da criação de um sentimento de partilha (2013: 103), questões fundamentais para a prática e o reconhecimento de identidades. Ainda segundo o autor, a busca memorial é de alguma forma uma resposta consoladora ao fluxo do tempo, o qual ameaça a existência de indivíduos e grupos, ao causar a impressão de que o passado não está de todo inacessível já que pode ser revivido por meio da lembrança (CANDAU, 2016: 15-16).

³⁸ Em texto de 1979, ao falar sobre os fundamentos de seu pensamento museológico, entre eles o interesse em propor uma síntese antropológica e sociológica do “homem” situado no Nordeste e no Norte do país – e que seria diretriz, pelo menos em um primeiro momento, para a constituição do futuro Museu do Homem do Nordeste (1979) – Gilberto Freyre afirma seu interesse pela “casa brasileira”: “O próprio fundador do Instituto Nabuco [Gilberto Freyre] vinha reunindo, com esse objetivo dentro de preocupação muito sua – a preocupação com a casa brasileira – material que poderia um dia tornar-se precioso pela raridade: madeira, traves, pregos, tijolos e cipós utilizados na construção de antigas casas rurais ou urbanas da região que vêm sendo demolidas nos últimos anos. Casas do século XIX e algumas do século XVIII. Na verdade, era preciso saber-se que espécie de material era esse; como eram os tijolos; como eram os pregos; quais as madeiras utilizadas para portas, janelas, forros, assoalhos, ferrolhos, dobradiças. A arte do ferro das varandas, dos portões, das grades.” (CHAGAS; HEITOR, 2017: 59).

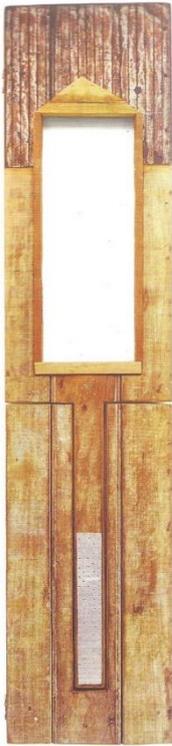


Figura 8. Eudes Mota, *Sem título* (da série *Objetos do percurso*), 1998, madeira pintada, latão e chumbo, 210 x 60 cm, coleção do artista. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..

Figura 8. Eduardo Frota, *Sem título*, 1997, escultura em madeira, 190 x 95 x 65 cm, coleção do artista. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..

A religiosidade é outro repertório recorrente, presente de modos distintos em diversas obras. Além do trabalho já comentado de Renata Pinheiro, identificamos esse repertório temático na pequena escultura em madeira de Efrain Almeida, que faz referência ao ex-voto (figura 9); no trabalho bidimensional de Flávio Emanuel (*Retorno do Engenho São João*, da série *Biographic*, de 1998), uma colagem aparentemente aleatória de imagens figurativas de anjos, cérebros, cabeças e cruzes realizadas em linguagem de estênil; no desenho realizado em nanquim, grafite, carvão e acrílica de Joélson (*Deus está em toda parte* de 1997), uma obra jocosa na qual vemos várias representações de Cristo crucificado em meio a situações e objetos ordinários; na pintura *Misterioso* (s.d.) de Maurício Coutinho, na qual percebemos a silhueta de uma forma emblemática; e, de forma mais indireta, nas formações cruciformes realizadas com crayon e carvão de Alexandre Nóbrega (*Sem título*, 1997).



Figura 9. Efrain Almeida, *Sem título*, 1997, cedro e óleo, 10 x 22 x 5 cm. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..

Entre os trabalhos fotográficos presentes na exposição, destacamos o interesse em comum pela paisagem, especialmente por certos espaços urbanos de caráter *underground* e seus frequentadores (*Sem título* de Celso Oliveira e *Sem título*, 1993 de Tibico Brasil [figura 10]); e pela paisagem rochosa da região, palco de peregrinações e outras celebrações religiosas populares, na qual comumente são depositados objetos votivos, como aparece representado na série de José Guedes da qual faz parte *Mineral 1* (1998) (figura 11).

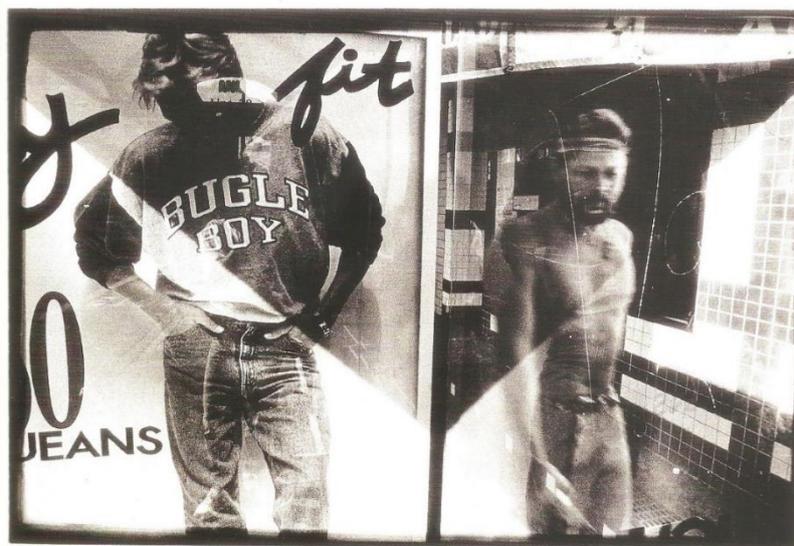


Figura 10. Tibico Brasil, *Sem título*, 1993, fotografia, 150 x 90 cm, coleção do artista. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..

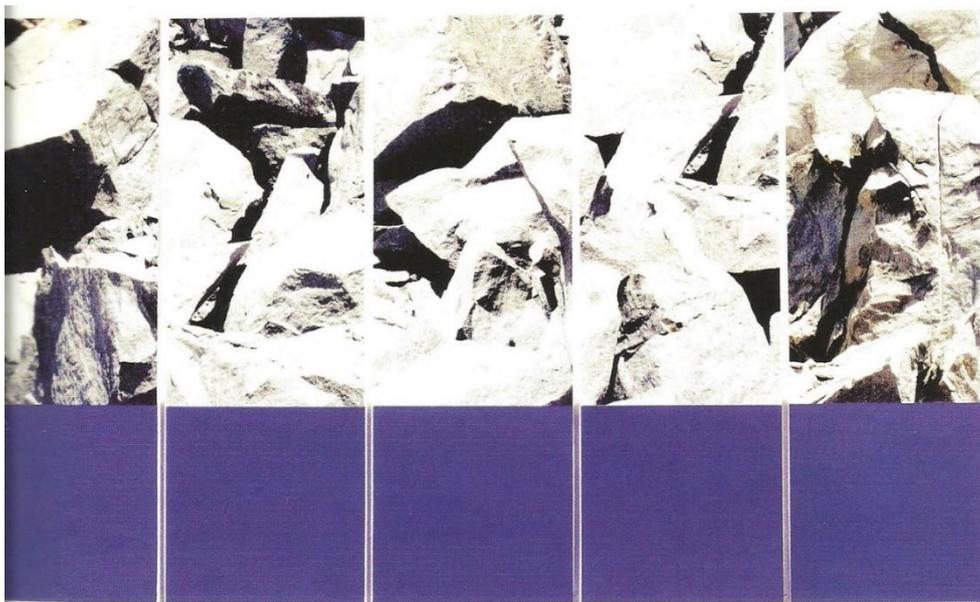


Figura 11. José Guedes, *Mineral 1*, 1998, fotografia digitalizada e têmpera sobre alumínio, 250 x 150 cm (5 módulos), coleção JG Arte Visual. Fonte: FARIAS, 1998: n.p..

Percebemos no conjunto de trabalhos que as tensões que identificamos na proposta curatorial – regional/mundo, particular/homogêneo, tradição/novo – estavam expressas no modo como repertórios temáticos convencionalmente associados a certa “nordestinidade” foram formalizados sensivelmente por procedimentos técnicos relacionados a arte contemporânea, como na instalação de Ismael Portela, no objeto de Eduardo Frota e na fotografia de José Guedes. Em via contrária, repertórios considerados contemporâneos foram expressos por procedimentos técnicos considerados tradicionais e, por vezes, “regionais” e “nordestinos”, como no caso das xilogravuras de Eloy, Rôla e Spíndola.

A única performance da exposição, *A coisa em si* (1998) de Oriana Duarte – também classificada no catálogo como instalação –, confrontada com a narrativa curatorial e com as demais obras do conjunto exposto, também desestabiliza as expectativas que o critério geográfico, critério inicial da seleção curatorial, a priori poderia sugerir. O trabalho de Duarte comenta a questão identitária geográfica, mas de modo antitético aos procedimentos regionalistas, questionando a naturalização de fronteiras e evidenciando seu caráter convencional e simbólico. Mesmo assim, ao integrar uma exposição de artistas

“cearenses” e “pernambucanos”, a performance se utiliza do critério geográfico como forma de instrução e de inserção em circuitos de legitimação. Esse mecanismo estratégico, o qual consideramos fundamental na relação entre obra e curadoria quando a questão identitária está pautada, será desenvolvido e discutido mais à frente.

1.3. *Nordestes* (1999)

Nordestes também foi resultado de ações de mapeamento regional em parte fomentadas pela FUNDAJ, nesse caso por meio do *Projeto Nordeste*. O local escolhido para a exposição, o SESC Pompeia localizado em São Paulo, é significativo quanto ao interesse do referido projeto em promover trânsitos entre circuitos locais e nacionais/internacionais empregando uma estrutura de “mega exposição”, expressão utilizada por Diana Moura Barbosa no *Jornal do Commercio* (1999: n.p.) para divulgar o evento que se pretendia “o grande projeto” da FUNDAJ naquele ano. Artistas do Nordeste³⁹ – muitos deles presentes em *Ceará e Pernambuco* – foram exibidos no Sudeste e integraram uma série de eventos não só na área de artes plásticas, mas também teatro, dança, literatura, cinema, vídeo e música⁴⁰. Aqui, nos ateremos à seção de artes plásticas que teve curadoria de Moacir dos Anjos.

Em *Nordestes*, Anjos discute a proposição “artista nordestino” a partir de parte da produção contemporânea daquela região, tomando como referência inicial discursos regionalistas, especialmente o freyreano⁴¹. No início de seu texto curatorial, Moacir dos Anjos adverte:

³⁹ Estiveram 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.

⁴⁰ 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).

⁴¹ Segundo Eduardo Dimitrov (2013: 156), o discurso regionalista não pode ser exclusivamente vinculado a Gilberto Freyre e seus seguidores. Além de transcender o regionalismo tradicionalista freyreano, tal discurso não é uma exclusividade de intelectuais pernambucanos e tão pouco era sinônimo de consenso

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.).

O curador se refere à expectativa 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, entre outras funções, ser objeto de exposição no museu (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999: 65-66). Apesar de serem construídas por discursos culturais e artificiosos, muitas vezes essas expectativas operam como se fossem naturais, associadas à natureza quando, diferentemente, são relativas ao artifício da “paisagem”⁴².

Em meio a complexa e volumosa produção de Gilberto Freyre⁴³, destacamos como texto fundamental para a elaboração dessa expectativa em torno do “artista nordestino” o *Manifesto regionalista*, apresentado pelo seu autor no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, em 1926, em Recife, e 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

entre seus simpatizantes, como demonstram as críticas de João Cabral de Melo Neto a Freyre, a quem chamava de “ditador intelectual desta boa província” (*apud* DIMITROV, 2013: 159).

⁴² Anne Cauquelin faz o seguinte questionamento: “Será que há espécies de a priori de nossa sensibilidade à paisagem, de modo que, ao acioná-las, delas nos esqueceríamos e acreditaríamos sempre estar em perfeito e original acordo com a ‘natureza’?” (2007: 28). A partir de uma perspectiva estética, Cauquelin diferencia “natureza” de “paisagem”, sendo que a condição dessa última, podemos afirmar, se dá quando a “natureza” é narrada para o olho, isto é, a partir de fundamentos pictóricos.

⁴³ Parte dessa complexidade se deve ao fato de que Freyre modifica e amplia o sentido de regionalismo ao longo de sua produção. A partir do texto *Algumas notas sobre a pintura no Nordeste do Brasil* (1925), Freyre sugere a importância dos “assuntos regionais, sem perder o sentido brasileiro e universal das coisas”, questão desenvolvida ao longo de sua produção com ênfase em duas proposições teóricas que discutiam a dependência da arte e do artista das condições regionais de seus respectivos meios físico e sociocultural: o regionalismo e a ecologia. Segundo Clarissa Diniz, ambos “confluirão em seus pensamentos e fertilizarão o debate estético de todo o Brasil e, em especial, do Nordeste e de Pernambuco, nutrindo um diálogo estreito com a produção de artistas como Cícero Dias ou Lula Cardoso Ayres.” (2014: 27). Ainda segundo Diniz, seria possível observar ao longo de sua obra “a crescente presença de uma consciência contextual em contraste com uma ambição regional, que levaria o sociólogo a afirmar que ‘precisamos cada vez mais pensar em termos de inter-relação das coisas’, emancipando o regionalismo de sua vinculação única com o Nordeste para circunscrevê-lo como os modos de relação com qualquer região, assim fundando o que chamaria – no Brasil, pioneiramente –, de *ecologia*: um complexo de relações geográficas, sociais, culturais e biológicas. Assim, o ‘homem do Nordeste’ paulatinamente interessará a Freyre eminentemente como ‘homem situado’ [...]” (*idem, ibidem*: 27-28).

arbitrária e de tendência separatista dos estados. A valorização das regiões, cujo conjunto “é que forma verdadeiramente o Brasil” (FREYRE, 1996: 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 à 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*: 52). É em oposição a esse modelo de caráter afirmativo que Anjos argumenta, no texto do catálogo, que sua concepção de “artista nordestino” contemporâneo promoveria um “amolecimento” tanto da cultura regionalista quanto da expectativa projetada sobre sua produção.

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, 2005a: 53). Em oposição a essa concepção freyreana, a produção do “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, portanto, está em apresentar Nordeste para além daquele forjado pela cultura regionalista, ainda que em diálogo com essas manifestações. Esses outros Nordeste, por sua vez, não resultam de 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 o curador pretende se referir é delimitado por fronteiras simbólicas provisórias e mutáveis. Nas palavras de Anjos,

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.).

Como já dissemos, o referencial teórico para Anjos pensar em região como espaços que continuamente “reconstróem suas fronteiras”, é a perspectiva pós-colonial, especialmente a noção de identidade proposta por Stuart Hall. Notaremos em nossa discussão que noções da definição de Hall, apresentada na introdução desse trabalho, atravessa transversalmente a proposta curatorial de Anjos, o que nos permite afirmar que o curador faz uma analogia entre os modos como operam região e identidade.

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. Diferentemente disso, enfatiza o caráter de natureza “sincrética, tensa e transacional de suas culturas, irredutível tanto a um passado idealizado quanto a modelos acrícos de modernidade.” (ANJOS, 1999: n.p.). Para isso, escolhe artistas compreendidos por ele como “limiáres”, 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.

De forma sintética, em entrevista para o *Jornal do Comercio*, Anjos afirmou que o objetivo da exposição era “dar visibilidade aos artistas dos estados nordestinos em São Paulo. O projeto parte da ideia da manguebeat de unir a tradição local às questões universais, sempre com um enfoque contemporâneo” (BARBOSA, 1999, n.p.). O curador recorreu à associação com o *manguebeat*⁴⁴, um dos movimentos locais de maior repercussão nacional naquele momento, ao

⁴⁴ Protagonizado pelas bandas *Chico Science & Nação Zumbi* e *Mundo Livre S.A.* no início dos anos 1990, o *Manguebeat*, entre outros aspectos, significou uma alteração na mudança de circulação de produtos culturais no país, quando um produto *pop* de origem periférica aos tradicionais centros difusores desse tipo de produção (Sudeste do país e países de língua inglesa) tornou-se sucesso regional e nacional. Tal produção, que hibridizava ritmos musicais regionais, como o maracatu, ao *pop* e *rock* internacional, resultou do atravessamento da cultura “local” por determinada produção cultural internacional viabilizada, entre outros, pela popularização da MTV e de rádios difusoras de grandes gravadoras internacionais. De forma ambígua, ao tratar de questões como a convivência do homem(-caranguejo) com o mangue, a lama e a tecnologia, o movimento incorporou questões consideradas “globais” e, ao mesmo tempo, reafirmou especificidades “locais”. Cf. SILVA, Nádilson Manoel. Globalização e diversidade cultural: o caso do Manguebeat na música brasileira contemporânea. *Estudos de Sociologia*, v. 9, n. 2, 2003. p. 59-82.

lado do chamado cinema pernambucano, como estratégia de divulgação do evento. Ao utilizar tal rótulo, vinculado a certa “reconciliação” entre cultura “local” e “pop” – como sintetizou Cristiana Tejo o movimento musical (2005a: 87) –, Anjos antecipava determinada expectativa sobre a exposição.

Passemos então para uma análise do conjunto de obras presentes na exposição. Além do catálogo, de imagens da exposição e de matérias veiculadas por jornais, foi possível acessar o dossiê de documentos da exposição no arquivo do SESC Memórias⁴⁵. O dossiê conta com diferentes tipos de documentos, entre eles texto de apresentação do projeto *Nordestes* para alimentar *site* do evento; texto de Moacir dos Anjos, curador da seção de artes plásticas; cronogramas; orçamentos; informações sobre artistas, obras, bandas, documentários e seminários integrantes do evento; atas de reuniões; mensagens trocadas entre produtores e curadores; seguros de obras; contrato de realização da cenografia da exposição; anotações manuais diversas e, finalmente, registros audiovisuais da exposição editadas para telejornal institucional do SESC. Entre as informações mais relevantes encontradas nesse dossiê está o fato de que todas as obras que participaram da exposição, até aquele momento, pertenciam aos próprios artistas. Esse fato, que poderia indicar uma assimilação limitada desses artistas e de suas obras por coleções e galerias, contrasta com a diferença expressiva do preço de cotação entre as obras, o que sugere diferentes níveis de trânsito desses artistas pelo mercado. No último capítulo dessa tese voltaremos a essa questão e discutiremos dados sobre a circulação institucional dos artistas participantes de *Nordestes*.

No catálogo da exposição, além de imagens de obras e do texto curatorial, consta também comentários do curador para cada obra, os quais consideraremos para as nossas análises.

Assim como na exposição anterior, a multiplicidade de linguagens e repertórios identificados nas obras indicam a complexidade da proposta de Anjos de conceber ideias de *Nordestes* e de “artistas nordestinos”. Um primeiro dado

⁴⁵ O SESC Memórias ocupa o 4º andar do prédio sede da Federação do Comércio de Bens, Serviços e Turismo do Estado de São Paulo (FecomercioSP), em São Paulo, e tem como objetivo a coleta, organização, guarda e publicização de documentos institucionais relativos às atividades e projetos realizados nas unidades do SESC (Serviço Social do Comércio), entre eles aqueles de caráter artístico e cultural.

relevante, quando aproximamos *Ceará e Pernambuco – Dragões e Leões a Nordestes*, é a ausência nessa última da xilogravura, presente na obra de pelo menos quatro artistas da primeira exposição. Ainda que essa exclusão possa nos indicar uma disposição por evitar visibilidades já muito reiteradas do que seria a “nordestinidade”, encontramos em *Nordestes* outros elementos de fácil aderência a essa invenção identitária, como o ex-voto em Efrain Almeida e José Guedes, e a madeira cajacatinga em Marcelo Silveira.

Nos comentários de Anjos às obras selecionadas, é recorrente termos que remetem à instabilidade. As pinturas de Alexandre Nóbrega (figura 12) são “provisórias”, produzem um “ambíguo espaço cromático” e “formas transitórias”. Os desenhos a carvão de Gil Vicente (*Sem título*, 1998), a princípio representações de cabeças, são abstratizantes e acabam sendo percebidos como manchas gestuais. As pequenas esculturas de Efrain Almeida (*Beija-flores [Anéis]*, 1999), realizadas em cedro ou mogno, representando beija-flores, oscilam entre “pecadoras” e “santas”, “bestas” e “anjos”. As obras de Martinho Patrício em veludo, linho, nylon ou cetim, evocam espaços do lugar em que o artista vive, tanto aqueles sagrados, como altares, paramentos litúrgicos e estandartes de procissões religiosas, como também aqueles profanos, entre eles cabarés e suas cortinas coloridas.



Figura 12. Obras de obras de Alexandre Nóbrega, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

O trabalho de José Guedes também dialoga com a religiosidade. Em *Sem título* (1999) combina imagens fotográficas que registram rastros de ações devocionais, nesse caso acúmulos de objetos votivos e mensagens de agradecimento, com áreas pintadas com cor homogênea. Podemos afirmar que essas áreas monocromáticas evocam certo estado de transe associado à prática religiosa. Para Anjos, ao invés de “afirmar fronteiras”, o contraste entre fotografia e pintura faz com que esses meios experimentem “o desaparecimento do que lhes é próprio e distinto”, enfatizando continuidades entre essas áreas pictóricas a princípio contrastantes.

A madeira também integra de diferentes formas as poéticas de vários desses artistas. Tal material ocupou certo protagonismo na exposição devido sua recorrência e ao modo como foi operado enquanto índice autóctone e identitário. As esculturas tubulares de Eduardo Frota (*Sem título*, 1998) (figura 13), construídas com argolas de compensado de madeira, reproduzem, de forma “amolecidamente” orgânica, estratégias construtivistas de seriação e repetição modular. Diferentemente da obra de Frota exposta na exposição anterior, aqui o princípio construtivista está mais no procedimento de construção do que na sua forma orgânica final.



Figura 13. Eduardo Frota, *Sem título*, 1998, compensado de madeira e cola, 140 x 160 x 150 cm, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

As muletas de madeira de Paulo Pereira (*Sem título*, 1999) (figura 14), também associadas a uma tipologia de ex-votos, provocam ruído 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”.

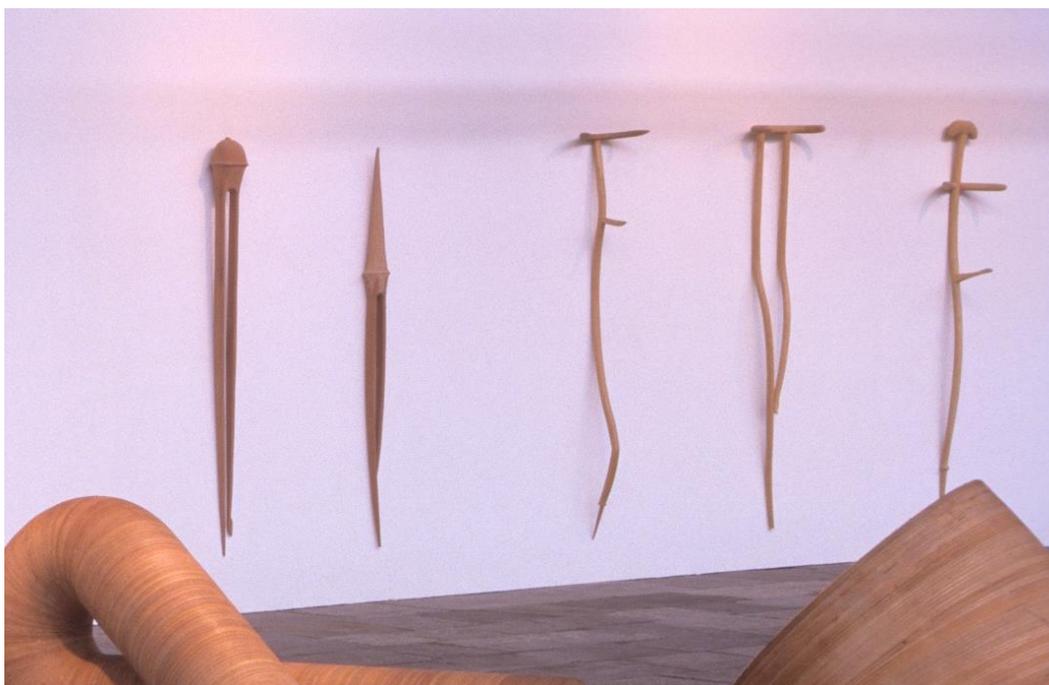


Figura 14. Paulo Pereira, *Sem título*, 1999, madeira, 180 x 20 x 10 cm, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

A cajacatinga, madeira encontrada na região Agreste de Pernambuco – onde está localizada Gravatá, a cidade natal de Marcelo Silveira –, é também, segundo o próprio Silveira, um material ativador de memória (ANJOS, 2005c: n.p.). Após recolher pedaços de toras dessa madeira na paisagem, Marcelo Silveira as lixa e produz, a partir do encaixe entre elas, obras que se localizam entre a escultura e o desenho, como em *Sem título* (1999) (figura 15). 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.”



Figura 15. Marcelo Silveira, *Sem título*, 1999, madeira cajacatinga, 200 x 230 x 310 cm, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

É necessário ressaltar que esses artistas interessados na madeira foram abordados de forma conjunta em outras curadorias que também partiam de critérios identitários. Em entrevista ao *Jornal do Comercio* em janeiro do mesmo ano de *Nordestes*, Marcus Lontra, então diretor do MAMAM, afirmara que, com o objetivo de promover o trânsito de artistas da região para outros estados, iria organizar uma exposição com três artistas que “trabalhavam com madeira em linguagem contemporânea” e “de modo sofisticado”, se referindo a Marcelo Silveira, Eduardo Frota e Paulo Pereira (BARBOSA, 1999: n.p.). Meses depois, o curador inaugurou a exposição *O Luar do sertão* na Galeria Nara Roesler, em São Paulo, com obras de Eduardo Frota, Eudes Mota (substituindo a presença prevista de Paulo Pereira) e Marcelo Silveira. O título da exposição evidenciava a proposta de Lontra de explorar a madeira, comum ao trabalho dos três artistas do Nordeste expostos, enquanto um elemento identitário. Como já

discutimos em outra ocasião⁴⁶, ao tomar a madeira como expressão de “nordestinidade” e como denominador comum aos trabalhos, a interpelação identitária de Lontra se sobrepõe a especificidades dos mesmos. Nesse caso, o uso do rótulo identitário homogeneiza e exotiza os trabalhos ao condená-los a um sentido único.

Entendemos que a aproximação e exibição conjunta desses artistas que trabalhavam com madeira endossou, em alguma instância, o argumento de Anjos acerca da sua proposta de “artista nordestino”. Contrapondo os trabalhos à narrativa de Lontra, identificamos um movimento ambíguo e duplo entre a mesmidade aparente, isto é, o uso da madeira, e a diferença expressa nas distintas manifestações poéticas e simbólicas desses trabalhos. A “sofisticação” contemporânea dos trabalhos em questão condicionava a afirmação da “nordestinidade” da madeira, isto é, do estereótipo, ao mesmo tempo em que expunha uma antítese. Em outras palavras, a presença da madeira no trabalho desses artistas, diferentemente do que poderia aparentar a narrativa curatorial de Lontra – e em alguma medida a de Anjos –, não dá unidade aos trabalhos. Pelo contrário, evidencia suas diferenças. Observamos esse protagonismo ambíguo do estereótipo em *Nordestes* como um todo.

A madeira também foi abordada por Anjos a partir do critério racial. Ao analisar as esculturas auto-referenciais de Efrain Almeida, Anjos aproximou a cor da madeira à cor “mestiça” da pele do artista, “sugerindo uma identificação plena, mas inalcançável, entre corpo no mundo e matéria da natureza, ou entre vida” (2010: 111). Aqui, portanto, o curador recorre aos discursos sobre mestiçagem para traçar relações identitárias de caráter geográfico e étnico⁴⁷.

O limiar enquanto questão poética percebido por Anjos no trabalho de Marcelo Silveira também foi atribuído às pinturas de Alice Vinagre, as quais, segundo o curador, pareciam transgredir os limites do seu suporte constituído por módulos quadrados de papel cartão, como em *Sem título* (1998) (figura 16).

⁴⁶ Cf. LIMA, Pedro Ernesto Freitas; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Curadoria e rótulos identitários: a madeira em certa arte contemporânea do Nordeste. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, jan./jun. 2020. p. 279-296.

⁴⁷ Sobre discursos identitários a partir da ideia de mestiçagem no país, cf. GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Identidades negras no Brasil: ideologia e retóricas. In: SALLUM JR., Brasílio *et al.* (orgs.). *Identidades*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 49-64.; e ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 13-44.

Para Anjos, seus elementos gráficos estabeleciam confrontos e tensões com as bordas, seja indo de encontro a elas ou delas partindo. Percebemos nessa abordagem curatorial uma maior liberdade na forma de justificar a presença do trabalho na exposição. Diante da ausência de elementos imediatamente associados à “nordestinidade” – embora a modularidade da obra e suas características gráficas possam evocar azulejos e padrões de talha da arquitetura rococó realizados especialmente em Olinda e Recife na segunda metade do século XVIII⁴⁸, aproximação não apontada por Anjos nessa ocasião – a construção plástica da obra é, para o curador, metáfora de limites e fronteiras geográficas.



Figura 16. Alice Vinagre, *Sem título*, 1998, têmpera vinílica e acrílica sobre cartão, dimensões variadas, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

⁴⁸ Podemos citar como exemplo desse tipo de produção azulejos de cabeceiras recortadas e realizados em monocromia azul e branco encontradas nos claustros dos conventos de Olinda e Recife, e os azulejos policromos encontrados na capela-mor de Santa Teresa de Olinda e nos corredores da sacristia da Ordem Terceira do Carmo de Recife. Cf. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e Rococó no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2014. p. 47.

Ao compararmos essa versão da obra com uma de suas montagens anteriores na exposição *Azul – Intervenção na arquitetura barroca do Convento de Santo Antônio*, realizada em 1998 no Centro Cultural de São Francisco, em João Pessoa (figura 17), notamos o quanto a montagem de *Nordestes* propõe outros diálogos para a obra, além daquele com a arquitetura barroca do século XVIII do Convento de Santo Antônio, construção integrante do mencionado Centro Cultural. Em texto para o catálogo da exposição de 1998, Anjos afirmara que o trabalho de Vinagre estabelecia

diálogo cromático e gráfico com os resquícios de azulejaria ali existentes. Arranjados em linhas, conjuntos desses módulos por vezes acompanhavam, em paralelo, molduras de janelas e portas, apenas para se afastarem, desde certo momento, para além dos limites que aquelas definiam. Em outras ocasiões, criavam pontuações de elementos arquitetônicos e decorativos das salas, chamando atenção não somente para si, mas para aquilo que olhos muito habituados a ver sempre o mesmo não enxergam mais tão bem. (ANJOS, 2008: 13).



Figura 17. Alice Vinagre, obras realizadas em acrílica e têmpera vinílica sobre cartão, dimensões variáveis, vista da exposição *Azul* (1998), Centro Cultural de São Francisco, João Pessoa. Fonte: www.alicevinagre.com.br.

Poderíamos levantar algumas questões sobre essa mudança de narrativa para a obra: seria o caso de atribuímos limitação e deturpação à montagem expográfica de *Nordestes* por ter alterado e dado opacidade para certa dimensão de sentido da obra? Ou tratou-se de um gesto calculado pelo curador para

explorar certa autonomia da obra, desvinculando-a de questões locais e identitárias representada pela arquitetura do Convento onde a obra fora exposta em 1998? A vinculação do trabalho a distintas narrativas explicita o modo como curadores operam obras e sua expositividade de modo a propor diferentes sentidos, aos quais as obras eventualmente aderem.

Outra questão que pode ser depreendida em *Nordestes* é o debate sobre uma suposta cor local, suscitada especialmente pelo trabalho de Delson Uchôa. O artista 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 referências associadas ao “popular” e ao “erudito”, suas pinturas de grandes dimensões, geralmente abstratas e de cores saturadas e contrastantes, como *Catedral TG* (1989-1998) (figura 18), 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 empregadas em representações do Nordeste.

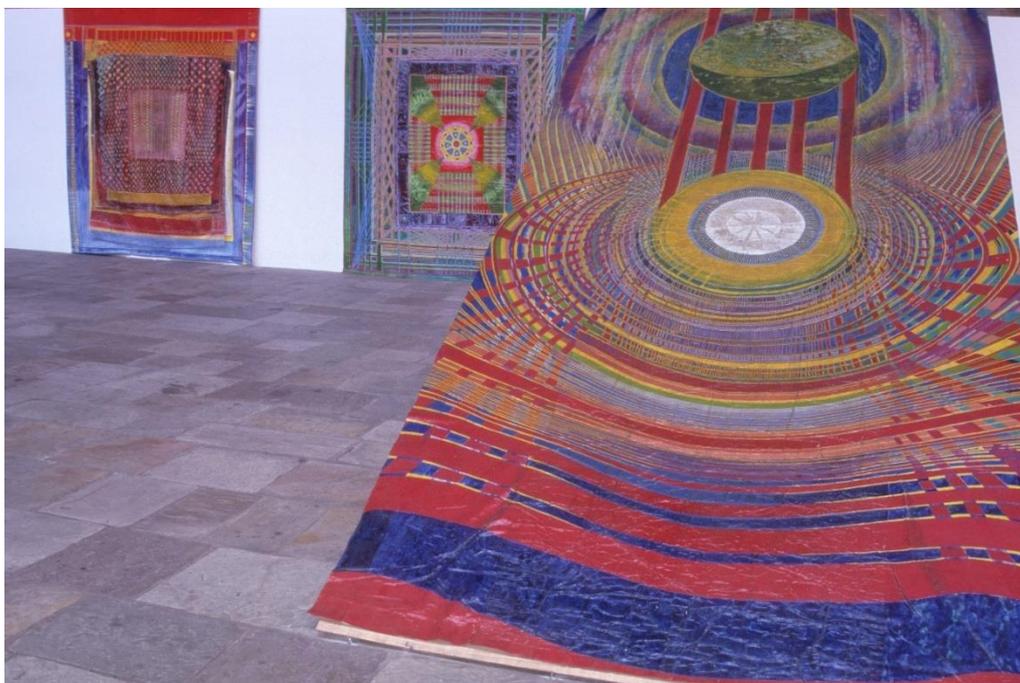


Figura 18. Delson Uchôa, no primeiro plano, *Catedral TG*, 1989- 1998, acrílica sobre lona, 980 x 230 cm, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

No entanto, evidentemente, não podemos naturalizar a relação entre essas cores e a região Nordeste. Ao analisar os distintos projetos cromáticos de artistas modernistas como Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral e Alberto Guignard, Paulo Herkenhoff afirmou a “irredutibilidade do Brasil a um único sistema de cor” (1998: 345). De modo análogo, podemos acrescentar que o imaginário cromático do trabalho de Delson Uchôa também é um projeto entre outros possíveis.

O *topos* da memória perpassa de diferentes maneiras algumas obras. *Sem título* (1999) de José Rufino faz parte de uma série de trabalhos no quais o artista altera o estatuto de velhos documentos e cartas de seu falecido avô – de quem, inclusive, se apropria do nome – realizando desenhos sobre eles. As lembranças recuperadas são imediatamente transformadas por essas interferências. Ao tornar público o que antes era privado e contemporanizar o que era antigo, lança mão de um ato “sutil e ambíguo, pois desvela significados que, no mesmo instante, esconde ou muda.” (ANJOS, 1999: n.p.). Questão semelhante também aparece nos beija-flores de Efrain Almeida, os quais, ao lado de outros animais como ovelhas, cabras, cachorros, coelhos e borboletas, invocam “um éden afetivo que não existe na vida adulta, e que, portanto, não há mais como recompor, restando apenas a possibilidade de rememorá-lo de quando em vez” (ANJOS, 2010a: 110).

A apropriação de objetos que podem ser associados à visualidade popular está presente nas obras de José Patrício e Marepe. Em obra da série *Dominós* (1999) (figura 19), José Patrício promove um “amolecimento da vontade construtiva” ao dispor sobre o piso do espaço expositivo 7840 peças de jogo de dominó, combinando rigor geométrico e matemático, empregado na disposição das peças, às associações arbitrárias do artista entre números e cores, promovendo uma tensão entre regularidade e aquilo que a perturba⁴⁹. “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.” (ANJOS, 1999: n.p.).

⁴⁹ Para uma análise sobre os esquemas matemáticos e as convenções cromáticas e numéricas utilizadas por José Patrício na montagem das obras, cf. HERKENHOFF, Paulo. *José Patrício: cogitações sobre o número*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.



Figura 19. José Patrício, série *Dominós*, 1999, 7840 peças de jogo de dominó, 305 x 305 x 0,5 cm, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

Já Marepe apresentou em *Zoofitormorfos* (figura 20) objetos apropriados e outros, criados tanto pelo artista como pelo público, geralmente em barro. Os objetos estavam dispostos em prateleiras, nos moldes de um armazém, referência importante para o artista assim como a ideia de acúmulo, com o qual “registra o percurso de um convívio amoroso e insatisfeito com o mundo.” (ANJOS, 1999: n.p.). O trabalho previa a interação com o espectador, o qual era convidado a produzir seus próprios objetos em barro e expô-los nas prateleiras, junto com imagens pintadas e outros objetos industrializados, como discos de vinil e embalagens diversas de alumínio e vidro. Compondo o trabalho, uma televisão exibia um vídeo produzido pela artista multimídia baiano Marcondes Dourado.



Figura 20. Marepe, *Zoofitormorfos*, 1999, objetos sobre prateleira de vidro, 250 x 250 x 45 cm (aproximadamente), vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

Assim como o trabalho de Alice Vinagre, há outros que dificilmente se relacionam com narrativas sobre “nordestindade”. Novamente, esse é o caso da presença na exposição de Oriana Duarte, dessa vez com a instalação *Dos heteróclitos – como campo de dispersão* (1999) (figura 21), e do trabalho de Marcelo Coutinho, *Vêdo* (figura 22). O trabalho de Duarte consistia na disposição aleatória e desordenada de anzóis, lâmpadas, pedaços de feltro, vidro, papel-carbono e pedras sobre colheres, elementos que remetiam a sua performance *A coisa em si*. Segundo Anjos, a artista constrói “locais de dispersão de certezas, deslocamentos de regras e proliferação de sentidos” ao aproximar objetos que usualmente estão apartados e que a princípio não se relacionam. Os *heteróclitos* constroem “territórios moventes e compõe, em aparente desordem, uma cartografia simbólica contemporânea do mundo em trânsito onde vive.” (1999: n.p.).



Figura 21. Oriana Duarte, *Dos heteróclitos – como campo de dispersão*, 1999, cayon, feltro, anzol, vidro, papel-carbono, seixos, colher, iluminação elétrica, dimensões variadas, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

O trabalho de Coutinho, *Vêdo*, era constituído por uma cama, presa ao plano vertical da parede do espaço expositivo, ligada por um lençol a uma grande tora de madeira que repousava sobre o chão. Esse trabalho de Coutinho faz parte de um projeto do artista de elaborar neologismos por meio de representações sensíveis que comuniquem sensações íntimas intraduzíveis na escrita ou na fala. Para Anjos

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..).

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, partindo daquilo que lhes é inerente, isto é, o campo sensível, se amalgamam aos discursos sobre o regionalismo e “nordestinidade” e os alarga,

ora os contesta, ora os corrobora, possibilitando, conseqüentemente, outras concepções e outros discursos a partir de outros códigos de linguagem.



Figura 22. 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, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

A partir dessas análises, observamos que houve um esforço – em alguns casos mais do que em outros – por parte de Anjos para projetar sobre as obras expostas sua concepção de como a produção do “artista nordestino” contemporâneo “amolece” o imaginário regionalista ao se colocar em trânsito constante, tensionando e redefinindo fronteiras. Em relação a *Ceará* e *Pernambuco*, a ação do curador em *Nordestes* nos parece menos didática ao não promover fortes contrastes entre suportes, linguagens e repertórios temáticos, o que evidenciaria diferenças entre o que estaria associado ao que poderíamos reconhecer como, de um lado, a arte contemporânea “regional” ou “local” e, do outro, a arte contemporânea “internacional”.

Como já dissemos, Anjos opera o estereótipo de forma ambígua: sua presença em certos trabalhos expostos também evidencia o seu contrário, isto é, o caráter não exótico de outros. Mesmo assim, de um modo geral, a recorrência no conjunto de obras de materiais, como a madeira, e de repertórios temáticos, como a memória e a religiosidade popular associada ao ex-voto, constroem uma paisagem arcaizante, telúrica, talvez rural, reiterando uma imagem de Nordeste já estabelecida e convencionalizada pelo senso comum, próxima daquilo que Albuquerque Júnior denomina 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.” (1999: 77)⁵⁰.

Esse não foi o tom predominante em *Ceará e Pernambuco*. Podemos inferir que a exposição limitada de obras que evocassem o “espaço da saudade” no Centro Dragão do Mar constituísse uma forma de atender à reivindicação – manifesta ou tácita – por parte de artistas nordestinos de que suas obras produzidas a partir de linguagens contemporâneas circulassem de forma mais recorrente nas instituições locais, como verificamos no caso do grupo *Camelo*. Essa percepção enseja uma discussão sobre o impacto de demandas contextuais locais sobre a curadoria. Enquanto *Ceará e Pernambuco* visa promover o intercâmbio entre artistas interessados em linguagens contemporâneas e contribuir para o adensamento institucional local, *Nordestes* toma proveito da malha institucional consideravelmente consolidada do Sudeste do país para ampliar a circulação de obras e artistas do Nordeste. Nesse último evento, o recorte geográfico e identitário se aproxima do funcionamento de um “rótulo” na medida em que funciona como uma narrativa facilitadora para a assimilação desses trabalhos pelo mercado de São Paulo, como sugere a quase simultânea realização da mostra *O Luar do sertão* na Galeria Nara Roesler, também em 1999.

A predominância de elementos arcaicos e telúricos em *Nordestes* sinaliza uma limitação da proposta de Anjos. A interpelação curatorial identitária por

⁵⁰ O autor continua: “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.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999: 77).

vezes desfavorece o caráter ambíguo, híbrido⁵¹ ou mestiço⁵² de alguns trabalhos, como os de Martinho Patrício, uma vez que seus aspectos imediatamente relacionados a repertórios regionais são evidenciados em detrimento de outros, mais afeitos ao que seria próprio da arte contemporânea.

Valores como transitoriedade e ambiguidade, marcantes em uma produção híbrida que redefiniria fronteiras regionais e relações entre “local” e “global”, parecem estar mais explícitos no texto curatorial. As obras tomam o recorte curatorial e inscrevem em si mesmas a alteridade, o caráter de “outro”, isto é, mesmo lançando mão de procedimentos de linguagem atribuídos à arte contemporânea e, portanto, filiados a uma instituição de caráter “global”, o conjunto tende para um “espaço da saudade” enquanto um espaço temporalmente e geograficamente “distante”.

Juntamente aos catálogos e textos críticos, fotografias compõe o *corpus* da documentação sobre exposições⁵³. Além de informarem sobre objetos artísticos, esses documentos também dizem respeito às instituições que os

⁵¹ São muitos os conceitos que tratam de transculturações, isto é, de relações entre culturas nas quais não há assimilações completas, mas interferências mútuas. Entre eles estão mestiçagem, tradução, sincretismo, antropofagia, crioulização, diáspora e hibridismo. Em seus textos, Moacir dos Anjos opta por utilizar esse último. A partir de Stuart Hall e de Homi Bhabha, o crítico pensa o hibridismo não como síntese e nem como compósito de outras composições simbólicas, mas como uma “aproximação entre diferentes que não se completa nunca”, como no caso do prato cubano *moros con cristianos* (metáfora de Gerardo Mosquera se referindo a uma comida semelhante ao nosso baião de dois), de modo que é possível pensar em um “terceiro espaço”. O hibridismo é, portanto, nessa perspectiva, apto a capturar “a natureza necessariamente inconclusa do processo de articulação social das diferenças locais no contexto de interconexão ampliada que a globalização promove. Entre submissão completa a uma cultura homogeneizante e a afirmação intransigente de uma tradição imóvel, instaura-se, portanto, um intervalo de recriação e reinscrição identitária do local que é irredutível a um ou a outro desses polos extremados.” (ANJOS, 2005a:30).

⁵² Icleia Borsa Cattani diferencia mestiçagem de hibridismo. Para a autora, é possível localizar em 1975 o início de uma produção artística contemporânea realizada em “oposição à pureza” e que aceitaria “as contaminações provocadas pelas coexistências de elementos diferentes e opostos entre si [...] cujo sentido permanece no entremeio dos dois universos, resignificando-se, recontaminando-se mutuamente. A unicidade dá lugar às migrações de materiais, técnicas, suportes, imagens de uma obra à outra, gerando poéticas marcadas pela transitoriedade e pela diferença; o único dá lugar, assim, à coexistência de múltiplos sentidos.” (2007: 22). Nesse sentido, Cattani argumenta que o hibridismo, diferentemente da mestiçagem, não mantém as tensões, singularidades e a integridade de seus diversos componentes, fundindo elementos díspares que os estruturam (*idem, ibidem*: 26). Concluindo, a autora afirma que a mestiçagem “não é da ordem do homogêneo, mas do heterogêneo [...]. Não se trata de algo heterogêneo a alguma coisa, mas do heterogêneo em si mesmo, como qualidade intrínseca, regulando as relações dos elementos de um conjunto.” (*idem, ibidem*: 28).

⁵³ Outros documentos também são relevantes para o estudo de exposições, tais como registros de montagem e de distribuição de objetos no espaço, entre eles a planta baixa, também chamada de *layout*. Entretanto, de acordo com levantamentos realizados pelo Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) desde pelo menos 2011, considerando as instituições europeias, são raras aquelas cuja documentação de exposições vai além de registros fotográficos, notícias e artigos publicados na imprensa. Cf. OLIVEIRA, Leonor de.; BAIÃO, Joana. Exposições como patrimônio. Preservar e divulgar a memória expositiva da Fundação Calouste Gulbenkian. *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v.7, n.13, jul./dez., 2015. p. 192-206. p. 195-197.

produziram e os autorizaram. Entre vários aspectos possíveis, destacamos aqui como os registros fotográficos das exposições *Ceará e Pernambuco* e *Nordestes* nos informam sobre o caráter e o alcance de narrativas identitárias sobre a “nordestinidade” e também sobre a circulação institucional de obras e de agentes, entre eles o curador. Juntamente aos dados aqui já apresentados sobre o processo de adensamento institucional em Recife, é possível afirmar que a análise dessas fotografias endossa nosso argumento sobre o protagonismo do sotaque pernambucano na legitimação de certa “nordestinidade”.

As poucas fotografias disponíveis da exposição *Ceará e Pernambuco*, obtidas no Núcleo de Documentação Dragão do Mar, do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, registram a abertura do evento, coincidente à inauguração do próprio Centro. Em muitas delas, as obras disputam atenção com os numerosos visitantes. Devido ao enquadramento das imagens e ao fato de que, em muitas delas, as obras estão parcialmente encobertas pelos espectadores ou ainda até mesmo parcialmente fora do enquadramento das imagens (figura 23), é possível afirmar que as fotografias se preocupam em registrar o público, por vezes em detrimento das obras. A fotografia que documenta a performance de Oriana Duarte se aproxima do ponto de vista da artista (figura 24), sugerindo um maior interesse em evidenciar seus espectadores do que a própria obra. Do ponto de vista técnico, os enquadramentos e a luz branca “estourada” provocada pelo uso do flash dão certo tom amadorístico às imagens.



Figura 23. Vista da exposição *Ceará e Pernambuco – Dragões e Leões* (1998), Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza. Fonte: Núcleo de Documentação Dragão do Mar.



Figura 24. Oriana Duarte, *A coisa em si*, 1997, performance, vista da exposição *Ceará e Pernambuco – Dragões e Leões* (1998), Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza.
Fonte: Núcleo de Documentação Dragão do Mar.

Já a linguagem das fotografias da exposição *Nordestes*, realizadas por Manoel Veiga, é de outro tipo. As imagens foram encomendadas pelo curador com a intenção de integrarem seu arquivo pessoal⁵⁴. Notamos que elas privilegiam as obras, alguns de seus detalhes, sua relação com o espaço expositivo e com as demais obras expostas (figura 25). Os poucos visitantes presentes nas imagens, geralmente nos planos de fundo, não são protagonistas. Não há a preocupação em preservar suas identidades, inclusive no registro da obra interativa de Marepe, na qual vemos espectadores envolvidos na elaboração de objetos de barro, alguns deles com os rostos totalmente ou parcialmente encobertos (figura 26).

⁵⁴ Informação fornecida por Moacir dos Anjos via e-mail ao autor em 10 de janeiro de 2019.



Figura 25. Obras de Delson Uchôa, Paulo Moreira e Eduardo Frota, vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.



Figura 26. Vista da exposição *Nordestes* (1999), SESC Pompeia, São Paulo. No primeiro plano, *Zoofitomorfos* (1999), Marepe. Fonte: fotografia de Manoel Veiga, arquivo pessoal de Moacir dos Anjos.

As diferenças de linguagem entre os registros evidenciam distintas distâncias dessas instituições, de seus agentes e de suas narrativas dos processos de legitimação artística considerados oficiais ou hegemônicos, o que sinaliza suas diferentes estratégias de inserção em circuitos artísticos. É possível afirmar que as fotografias do Núcleo de Documentação Dragão do Mar se aproximam da linguagem costumeiramente empregada pelo colunismo social, provavelmente decorrente do contato incipiente da instituição com circuitos especializados em seu contexto artístico pouco denso⁵⁵, como pudemos verificar nos dados fornecidos pelo mapeamento do projeto Rumos Itaú Cultural Artes Visuais (2000) já mencionado aqui. Diferentemente, a linguagem das fotografias da exposição *Nordestes* e seus atributos técnicos relativos ao enquadramento e controle da luz, é aquela que costumeiramente encontramos em catálogos e em outros meios de divulgação de obras artísticas em contextos institucionalmente densos e legitimados, os quais podemos considerar como padrões para a área.

Portanto, a partir das imagens, podemos dizer que o evento no Sesc Pompeia assinado por Moacir dos Anjos, enquanto representante da FUNDAJ, estava, digamos assim, aparelhado de modo a atender as expectativas e os protocolos de determinados centros legitimados e legitimadores, colaborando assim para o estabelecimento de diálogos entre espaços e agentes locais e centros hegemônicos. Enquanto isso, o posicionamento do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura era outro, voltado para sua própria viabilidade e para seu estabelecimento enquanto uma instituição de importância local. Tal percepção é confirmada por Bitu Cassundé, monitor naquele momento da exposição *Ceará e Pernambuco*, em entrevista para Renato Rezende e Guilherme Bueno

A estrutura do Museu [Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura] era completamente embrionária, tanto conceitual quanto fisicamente, e desbravamos aquilo da forma a mais amalucada possível, porque a formação em Artes de Fortaleza era muito pequena. (REZENDE; BUENO, 2013: 152).

⁵⁵ Ao tratar do contexto pernambucano, Clarissa Diniz afirma que diante da crítica de arte pouco consolidada e da ausência de espaços específicos para a sua divulgação, jornais como o *Diário de Pernambuco* e o *Jornal do Commercio*, em determinados momentos, publicavam colunas dedicadas às artes visuais. Entretanto, até meados da década de 1980, o colunismo social, apesar de sua “notável falta de aptidão e experiência com arte” e de privilegiar a vida do artista em detrimento de sua obra, ressalta Diniz, era uma instância legitimadora importante das artes da região (2008: 132-133).

A densidade institucional artística de Recife era, de certa forma, um modelo para a instituição cearense, como podemos perceber não só na escolha de Moacir dos Anjos para assinar a curadoria de *Ceará e Pernambuco* ao lado do paulista Agnaldo Farias, como também na afirmação de Elisa Gunther, coordenadora da programação cultural do Dragão do Mar naquele momento, quando justificou a escolha de artistas pernambucanos para dividir a exposição com os cearenses

"Nós queremos mostrar as semelhanças e as diferenças que existem na arte dos dois lugares. Escolhemos Pernambuco porque, assim como o Ceará, o estado está passando por um momento de efervescência cultural", explica a coordenadora de programação cultural do Dragão do Mar, Elisa Gunther. Ela diz ainda que pretende traçar, no próximo trimestre, vários programas que aumentem o diálogo cultural entre Pernambuco e o Ceará. (ARTISTAS PERNAMBUCANOS..., 1998: n.p.).

Ao afirmar que a exposição pretendia “mostrar as semelhanças e as diferenças” entre as produções artísticas dos dois estados, Gunther posiciona o discurso da instituição cearense, dedicada às especificidades em nível estadual, em uma escala menor em relação à dimensão regional da narrativa curatorial de Moacir dos Anjos em *Nordestes*.

Concordando com a importância do contato entre artistas de ambos os estados, Agnaldo Farias também ressalta o destaque regional das instituições pernambucanas

"Vejo a cena cultural do Nordeste com muita animação, principalmente em Pernambuco. Mas acho que no campo específico das artes plásticas, acho que ainda está faltando mais diálogo, mais troca de informação", avaliou Farias. Para melhorar essa situação, o curador disse que o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães tem um papel fundamental. "O museu é um canal para aumentar o fluxo de informação. [...]" (ARTISTAS PERNAMBUCANOS, 1998: n.p.).

Notamos, portanto, que instituições como a FUNDAJ e o MAMAM, e agentes como Moacir dos Anjos, ocupavam, naquele momento, centralidade na

enunciação de narrativas que pensassem a “nordestinidade”⁵⁶. Para discutirmos o projeto curatorial de Anjos, é necessário ainda evidenciarmos sua relação tanto com a FUNDAJ quanto com o MAMAM. Quanto a FUNDAJ, é possível perceber desdobramentos dos valores e da ideologia da instituição em sua prática curatorial, especialmente quanto a escala de enunciação que visa contemplar o Nordeste como um todo.

1.4. Moacir dos Anjos, MAMAM e Fundaj: atravessamentos

Enquanto realizou as curadorias que nos interessam na presente pesquisa, Moacir dos Anjos esteve vinculado a duas instituições: a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) e o Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM). Entendemos que ambas as instituições atravessam a atividade de curador pesquisador de Anjos e compõem suas narrativas curatoriais. Ressaltar esses vínculos nos auxilia a identificar e compreender determinados aspectos ideológicos de seus trabalhos, especialmente quanto às escolhas de obras e artistas e ao seu posicionamento diante de certa centralidade narrativa e enunciativa à respeito da produção artística da região Nordeste.

O Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), criado em 1997 a partir da reforma estrutural e conceitual da Galeria Metropolitana do Recife, foi um marco no processo de adensamento institucional de Recife e de intercâmbios entre essa produção local e aquelas de outras regiões do país. Com o objetivo de inserir o MAMAM nos circuitos nacional e internacional, Marcus Lontra⁵⁷ foi convidado para dirigir a instituição em 1997, permanecendo no cargo até 1999.

⁵⁶ Segundo Jane Pinheiro, “é inegável a importância da criação do IAC [Instituto de Arte Contemporânea, em Recife], hoje desativado, do MAMAM, e a ação da FUNDAJ, através da Galeria Vicente do Rêgo Monteiro e da sua Coordenadoria de Artes Plásticas, no processo de maior inserção da arte contemporânea pernambucana no cenário nacional.” (1999: 118).

⁵⁷ O impacto nacional de Marcus Lontra se deve muito à sua participação como curador, ao lado de Sandra Magger e Paulo Roberto Leal, da mítica exposição *Como vai você, Geração 80* (1984, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro), canonizada pela nossa crítica e história da arte. Entre outros trabalhos de grande projeção, destaca-se também sua participação no conselho de arte e cultura da 20ª Bienal de São Paulo (1989), responsável pela seleção e premiação, ao lado de Marcelo Grassmann, Gilberto Chateaubriand e Paulo Herkenhoff.

Realizou a exposição *Ver e verso Pernambuco* na qual reuniu 100 artistas nascidos ou radicados no estado, de diferentes gerações e linguagens. Para Paulo Meira, a administração de Lontra viabilizou o acesso ao museu de artistas contemporâneos de sua “geração”, jovens que iniciaram suas produções nos anos 1990:

Em 1997, até então, a nossa geração não existia, praticamente. Nós éramos artistas completamente marginalizados. A referência de arte contemporânea era o pessoal da década de [19]80, José Patrício, Alexandre Nóbrega, enfim. Em 1997 a gente começa a ocupar a instituição, e em 1997 é criado o MAMAM. Marcus Lontra começa a nos inserir de alguma maneira, nos curar em mostras no MAMAM, a receber projetos da nossa geração para o museu, a começar a organizar mostras com circuito compartilhado com Salvador. Enfim, a gente começa a expor nas instituições aí.⁵⁸

Desde seu início, portanto, o MAMAM participava da institucionalização de artistas da região em início de carreira ao mesmo tempo em que realizava exposições de artistas de impacto nacional e internacional. Após a demissão de Lontra, assumiu o jornalista cultural Marco Polo Guimarães⁵⁹, lembrado pelo recorde de público de 60 mil visitantes alcançado com a exposição do escultor Auguste Rodin. Moacir dos Anjos assumiu a função de diretor em 2001 e a exerceu até 2006. Segundo Tejo, a administração “autoral” de Anjos se preocupou com a formação do público por meio da elaboração de exposições que se preocupavam mais com o preenchimento de lacunas de informação do que com a quantidade de visitantes (TEJO, 2005a: 96-98).

Clarissa Diniz também ressaltou a participação do MAMAM na institucionalização das artes em Recife, especialmente seu efeito irradiador sobre as práticas de outras instituições e outros agentes locais. Segundo a curadora, a fundação do MAMAM

provocou um efeito isomórfico sobre as nossas outras instituições, que tomando-o como modelo, passaram, por sua vez, a investir na profissionalização de sua estrutura de funcionamento, dando lugar a condutas menos provincianas e

⁵⁸ Paulo Meira em entrevista concedida para essa tese em 30 de agosto de 2018.

⁵⁹ Além de ter sido editor do Caderno de Cultura dos jornais recifenses *Jornal do Commercio* e da revista *Continente Multicultural*, Marco Polo Guimarães também é músico e compositor.

familiares na administração das instituições públicas de arte do Recife (DINIZ, 2008: 94).

Diretamente associados à substituição de práticas provincianas e familiares, as funções de diretor de museu e de curador – por vezes ocupadas pelo mesmo indivíduo, como no caso de Anjos – também contribuíram para a sistematização de práticas museológicas, como as de exibição e guarda de acervo. Entretanto, ainda segundo Diniz, essas transformações institucionais também tiveram impactos considerados como deletérios para a produção local. Outras instituições locais teriam reconfigurado seus perfis “na direção dos modelos estéticos da chamada arte contemporânea”, o que significaria a imposição de dificuldades para a exibição e legitimação de obras e artistas que não se adequassem a esse modelo hegemônico (DINIZ, 2009: 66).

Concordamos com a curadora na medida em que ela evita tomar a perspectiva da arte contemporânea e celebrar, de forma teleológica e acrítica, esse processo de adensamento institucional, como se a sucessão de acontecimentos visasse convergir para a institucionalização de uma arte contemporânea na região mais “lúcida” do que aquela produzida no passado⁶⁰. Entretanto, discordamos em parte de Diniz, uma vez que consideramos que essas transformações não são necessariamente deletérias. A transformação e substituição de esquemas tidos como “locais” e a tentativa de integração do circuito “local” ao “nacional” não implica apenas em ônus. Diferentemente, evidenciam um crescimento e uma complexificação do circuito “local” por meio da distinção, criação e fortalecimento de segmentos distintos que atendem a diferentes demandas⁶¹.

⁶⁰ Clarissa Diniz menciona três “efeitos colaterais” desse processo de institucionalização da arte de Pernambuco. O primeiro se refere à opacidade da produção do passado causada pelo entendimento de que a arte atual seria um momento de exceção, de “lucidez”, o que seria uma forma de legitimar a produção do presente em detrimento da do passado. O segundo diz respeito à presença onipresente e hegemônica da arte contemporânea enquanto modelo para as instituições locais, o que dificulta e exclui outros modelos dos processos de legitimação. Por último, a dependência institucional dos jovens artistas, os quais passam a depender excessivamente dos mecanismos de financiamento público para viabilizar seus projetos (DINIZ, 2009: 65-66).

⁶¹ Pierre Bourdieu argumenta que as disputas por legitimação internas ao campo artístico contribuem para a legitimação do próprio campo. Segundo o autor, é “uma propriedade muito geral dos campos que a competição pelo que aí se aposta dissimule o conluio a propósito dos próprios princípios do jogo. A luta pelo monopólio da legitimidade contribui para o reforço da legitimidade em nome da qual ela é travada [...]” (1996: 192).

Além das práticas e eventos relacionados à seleção e exposição, o MAMAM iniciou, sob a direção de Moacir dos Anjos, uma prática “agressiva” de expansão de seu acervo com a contribuição de artistas, colecionadores, galeristas e outras instituições como a Sociedade de Amigos do MAMAM, impactando de forma considerável na visibilidade da instituição⁶². Segundo Emerson Dionisio Oliveira, “o museu deixou de ser um ator tímido no sistema de ativação e legitimação da arte hodierna e assumiu, de modo contumaz e consciente, sua posição ativa em tais processos.” (2018: 164). O número de obras incorporadas ao acervo do MAMAM entre 1996 e 2008, em sua maior parte doações de artistas que expuseram no museu durante esse período, evidencia a preocupação com o colecionismo de arte contemporânea da instituição na gestão de Anjos: entre 1996 e 2000 foram 17 obras; entre 2001 e 2005 foram 105; e entre 2006 e 2008 o número caiu para 28 (TUTTOILMONDO, 2010: 368).

Segundo Anjos, o interesse do MAMAM não se limitava a inserir-se em um circuito expositivo já estabelecido no país, mas “ampliá-lo e alimentá-lo a partir de um ponto de vista local.” (ANJOS, 2005d: 5). Podemos afirmar, portanto, que parte da legitimação do museu – e de sua coleção – enquanto uma instituição “local” devia-se ao intercâmbio de capital simbólico entre “artistas nordestinos” e artistas de renome “nacional” possibilitada tanto pela constituição do acervo do MAMAM como também pelas exposições individuais curadas por Anjos durante sua administração daquele museu⁶³. Ao mesmo tempo em que preservava narrativas que atribuíam especificidades à produção da região, a coleção também tensionava a validade da distinção hierárquica entre o que era “local” e o que era “nacional”.

⁶² Entre 2004 e 2005, o MAMAM realizou a exposição *Coleção Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – Doações 2001-2004*, com curadoria de Moacir dos Anjos. A mostra exibiu 110 obras de 44 artistas brasileiros de “arte contemporânea” que foram doadas ao museu, muitas delas com a mediação da Sociedade de Amigos do MAMAM. Expuseram os artistas Adriana Varejão, Albano Afonso, Alex Flemming, Alexandre Nóbrega, Alice Vinagre, Antonio Dias, Brígida Baltar, Carlos Fajardo, Carlos Mélo, Carmela Gross, Cildo Meireles, Daniel Senise, Delson Uchôa, Eduardo Frota, Elida Tessler, Emmanuel Nassar, Ernesto Neto, Eudes Mota, Flávia Ribeiro, Flávio Emanuel, Gil Vicente, Guita Charifker, Jeanine Toledo, José Patrício, José Paulo, José Rufino, Lucia Koch, Manoel Veiga, Marcelo Coutinho, Marcelo Silveira, Martinho Patrício, Maurício Castro, Nazareno, Nelson Leirner, Oriana Duarte, Paulo Bruscky, Paulo Meira, Regina de Paula, Rivane Neuenschwander, Roberto Lúcio, Rodolfo Mesquita, Sandra Cinto, Vicente de Mello e Vik Muniz (ANJOS, 2005d).

⁶³ Entre os artistas de fora do Nordeste que tiveram exposições curadas por Moacir dos Anjos no MAMAM durante sua administração, estão Nelson Leirner, Sandra Cinto, Carmela Gross, Brígida Baltar, Rivane Neuenschwander, Ernesto Neto, Emmanuel Nassar, Daniel Senise, Rosângela Rennó, Oswaldo Goeldi, além dos portugueses Jorge Molder e José Pedro Croft.

O vínculo de Anjos com a Fundaj aponta ainda para outras questões. Fundada em 1949, ano do centenário do homenageado, o Instituto Joaquim Nabuco passou a ser subordinado ao Ministério da Educação e Saúde a partir de 1953. Inicialmente, o objetivo do Instituto, proposto por Freyre, era a criação de condições de pesquisas multidisciplinares que se dedicassem especialmente às condições de vida do trabalhador rural do Norte e Nordeste do país a partir de uma perspectiva regionalista (JUCÁ, 1991: 49). Essa proposta era em boa medida a continuação daquilo que Freyre e outros intelectuais próximos haviam recomendado no “manifesto dos quatro” em 1935, um documento que sugeria um inquérito na região que revelasse as condições de vida dos trabalhadores das usinas de açúcar. Essas foram, segundo Joselice Jucá (1991: 40-41), as “linhas mestras” da ideação do Instituto⁶⁴, o qual passou a se chamar Fundação Joaquim Nabuco em 1979, quando continuou a ser vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, porém agora adquirindo personalidade jurídica de direito privado (*idem, ibidem*: 166).

Desde seu início, a FUNDAJ esteve preocupada em investigar as áreas da arte e da cultura e divulgar sua produção de conhecimento, o que ficou evidente com a fundação de uma série de aparelhos institucionais de mediação⁶⁵ que se dedicavam à produção simbólica da região e, por extensão, à questão do que era entendido como a identidade cultural nas regiões Norte e Nordeste (JUCÁ, 1991: 49; 136-137).

Em relação a sua estrutura, as ações culturais realizadas desde os anos 1970 foram sistematizadas em 1986 por meio da criação do INAC (Instituto de Assuntos Culturais). Nos nossos dias, seus vários espaços culturais⁶⁶ estão

⁶⁴ Segundo Marília Paes de Andrade França (2014: 105), tanto Freyre quanto Nabuco tinham preocupações sociais. Nabuco defendia na Câmara a relevância de reformas sociais que combatessem a exploração do homem pelo próprio homem, ao passo que Freyre entendia que a organização do trabalhador era importante para o desenvolvimento e funcionamento democrático do país.

⁶⁵ Entre esses aparelhos de mediação, estão, em tempos distintos, o Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (1964), o Departamento de Museologia (1972) – o primeiro desse tipo no país e que tinha como funções montagem, programação e coordenação de exposições –, o Centro de Pesquisa sobre o Imaginário (1975) e o de Estudos Folclóricos (1976), os dois últimos de caráter antropológico dedicados às regiões Norte e Nordeste do país (JUCÁ, 1991: 49; 136-137).

⁶⁶ Além dos mencionados, a FUNDAJ conta também com o “Museu do Homem do Nordeste, Cineteatro José Carlos Cavalcanti Borges, Galeria Baobá, [...] Galeria Massangana, Galeria Waldemar Valente, Memorial Joaquim Nabuco, Sala Mauro Mota de exposição permanente, Biblioteca Central Blanche Knopf e a Biblioteca Nilo Pereira (no Recife); Centro Cultural Engenho Massangana, no Cabo de Santo Agostinho e Museu do Homem do Norte, em Manaus, sendo que este último, atualmente, devido à extinção do prédio pertencente à prefeitura onde foi fundado, possui o seu acervo em regime de comodato à Prefeitura de Manaus e está em exposição permanente em um dos seus espaços.” (FRANÇA: 2014: 109).

estruturados a partir de três diretorias principais: Diretoria de Pesquisas Sociais, Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte e Diretoria de Formação e Desenvolvimento Profissional (FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO). Por meio do seu Instituto de Cultura – atual Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte –, a FUNDAJ promovia discussões sobre a situação contemporânea das áreas de artes plásticas, cinema, música e teatro, coordenadas no final dos anos 1990 por, respectivamente, Moacir dos Anjos, Kleber Mendonça, Damiara Crivellari e Simone Figueiredo. É essa a equipe que realizou o *Projeto Nordeste*, desencadeador da exposição *Nordestes*.

A invenção identitária e o museu como seu difusor, especialmente no que diz respeito ao Nordeste enquanto unidade, era uma questão para Freyre. Segundo Gleyce Kelly Maciel Heitor (2013: 7), entre as instituições mediadoras mencionadas, as museológicas eram dispositivos que propiciavam experiências materiais para Freyre imaginar, inventar, interpretar e comunicar sociedades, tradições, homens e lugares a partir de suas teorias sobre o Nordeste e o “nordestino”, o que implicava também em elaborar processos de identificação. Logo, para o intelectual, o museu seria

Lugar capaz de unir em um mesmo espaço os fragmentos de um território múltiplo, diverso e por vezes, adverso, onde Freyre buscou responder à urgência de que o Nordeste fosse uma unidade, unificando-o no museu por via dos objetos. (HEITOR, 2013: 7).

Conceber o Nordeste enquanto uma unidade era uma questão que norteava ações de parte da intelectualidade local, da qual fazia parte Freyre, especialmente nos anos 1920 e 1930. Segundo Albuquerque Júnior, nesse momento, a sensação de perda de poder econômico e político por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão e dos comerciantes e intelectuais associados a esse sistema, a mudança do paradigma naturalista para o cultural e o contato com meios artificiais nos espaços urbanos e no trabalho, contribuíram para a “desnaturalização” do espaço. Esse parecia “se partir em mil pedaços, a geografia entrar em ruína. O real parecia se decompor em mil planos que precisavam ser novamente ordenados por homens atônitos.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999: 67; 47-48). Diante da implosão e redefinição da ideia de região,

Freyre recorreria aos espaços expositivos enquanto vitrine para objetos que, sendo vestígios de um passado, dariam autenticidade, veracidade e existência ao Nordeste (HEITOR, 2013: 38)⁶⁷. Entendemos que essa era uma das formas discursivas possíveis, de caráter reativo, para lidar com o contexto fragmentado mencionado.

Como dissemos, *Nordestes* parte do projeto de unidade identitária freyreana da região para questionar, a partir da produção artística, seu sentido totalizante, suas fronteiras correspondentes e a própria noção de identidade “nordestina”. Essa discussão se dá pelo agenciamento das obras a partir de certa ideia, a princípio vaga e totalizante, de “nordestinidade”, a qual se revela, de fato, uma “pernambucanidade”, uma vez que tal questão – a preocupação sobre a região enquanto uma unidade – é, a princípio e particularmente, um problema de Freyre e dos demais intelectuais associados ao Movimento Regionalista de Recife. Portanto, a curadoria de Anjos é ambígua nesse sentido. Se por um lado propõe uma crítica a Freyre, ao seu regionalismo e à sua concepção de extensão da “nordestinidade”, por outro lado, os agentes e instituições realizadores da exposição, a escolha de obras e seus respectivos repertórios e procedimentos reforçam, em certa medida, a posição enunciativa sobre o Nordeste enquanto uma totalidade a partir de valores e perspectivas que partem de Recife. Trata-se de uma “nordestinidade” que dissimula sua “pernambucanidade”.

É questionável, portanto, a avaliação de Cristiana Tejo, de que *Nordestes* proporia discutir a representação de estereótipos associados ao nordestino tanto em escala regional quanto nacional (TEJO, 2005a: 95). Para explorar o diálogo entre obras de arte contemporânea da região e o regionalismo, a exposição, entretanto, continua partindo do Nordeste enquanto uma totalidade e, se nos determos sobre como algumas obras selecionadas apresentam certos repertórios temáticos, percebemos que alguns estereótipos são reiterados. Vejamos, por exemplo, quais aspectos sobre a memória, um dos temas identificados como recorrentes em obras integrantes das exposições analisadas, associado geralmente a uma concepção temporal e geográfica indentificada com

⁶⁷ Para um aprofundamento crítico acerca do pensamento museológico de Gilberto Freyre, cf. CHAGAS, Mario; HEITOR, Gleyce Kelly (orgs.). *O pensamento museológico de Gilberto Freyre*. Recife: Editora Massangana, 2017.

o “passado” e o “distante”⁶⁸, foram privilegiados e quais foram preteridos quanto à seleção do trabalho de Alice Vinagre, exposto em *Nordestes*.

1.5. Memória: um repertório nordestino?

As análises de *Ceará e Pernambuco* e *Nordestes* nos evidenciaram algumas recorrências: repertórios temáticos como a religiosidade, o cotidiano, a memória, a cor; materiais como a madeira – particularmente a cajacatinga e a umburana – e procedimentos como a hibridação de referências consideradas umas cultas e outras populares. Evidentemente que muitas das afirmações que fizemos aqui, como a atribuição de certa “nordestinidade” a materiais e procedimentos, só é possível porque, empregando os termos de Diana Beatriz Wechsler, o repertório de obras em questão fora vinculado a um conjunto de postulados proposto pela narrativa curatorial.

Quanto à memória, as escolhas de Anjos, especialmente em *Nordestes*, ecoam a percepção de Albuquerque Júnior da região enquanto “espaço da saudade”, isto é, enquanto espaço construído a partir de práticas alusivas a um passado de certa tradição manual, rural e telúrica. As obras de Efrain Almeida e Marcelo Silveira exploram essa dimensão, de distintos modos, a partir da madeira, seja como referência a religiosidade popular dos ex-votos ou ao convívio na infância com determinados animais, caso do primeiro, ou determinados materiais, como a cajacatinga, caso do segundo. José Rufino evoca imagens do cotidiano do engenho do avô, obtidas por meio de velhos documentos, em suas pinturas de têmpera sobre papel de seda. Os objetos de barro e o modo de exposição em prateleiras, evocativas dos ambientes de

⁶⁸ Apesar de estarmos associando a memória com o “espaço da saudade”, cujas conotações referem-se ao passado distante, é necessário afirmar que a memória, de fato, diz respeito ao presente. Suas representações são (de)formações do passado, ou daquilo que é compreendido como tal, à luz do presente, como demonstra, entre outros, Joël Candau. Para o autor, a memória pode servir ao jogo identitário enquanto “um pedaço de passado moldado às medidas do presente” (CANDAU, 2016: 122).

armazéns, no trabalho de Marepe aludem ao seu cotidiano vivido no recôncavo baiano.

Em contraste, o trabalho de Alice Vinagre selecionado para *Nordestes, Sem título* – parte de uma série intitulada *Azul*, desenvolvida desde 1998 – e o modo como fora montado no SESC Pompeia, não explicita questões relacionadas a esse “espaço da saudade”, como ocorrera no ano anterior quando a obra esteve exposta em diálogo com o ambiente setecentista do Convento de Santo Antônio. O mesmo pode ser dito sobre posteriores narrativas curatoriais acerca dessa mesma série de trabalhos. Constituído por módulos retangulares de superfícies bidimensionais pintados com elementos e grafismos não figurativos, o trabalho modula o espaço e, segundo Anjos, expressa o confronto entre pintura e desenho, trabalho e suporte. O trabalho foi exposto novamente pelo curador em exposição individual em 2002 no MAMAM (figura 27). Na ocasião, Anjos afirmou que *Azul* construía campos de cor azul atravessados por linhas e grafismos, promovendo uma “impregnação cromática e simbólica do ambiente” (ANJOS, 2002a: 3). Sobre o mesmo trabalho, Valquíria Farias afirmou que o propósito da artista “é ver surgir uma ordem sem unicidade, que estabeleça não o início ou o término da obra, mas o seu contínuo desdobramento” (2002: n.p.).

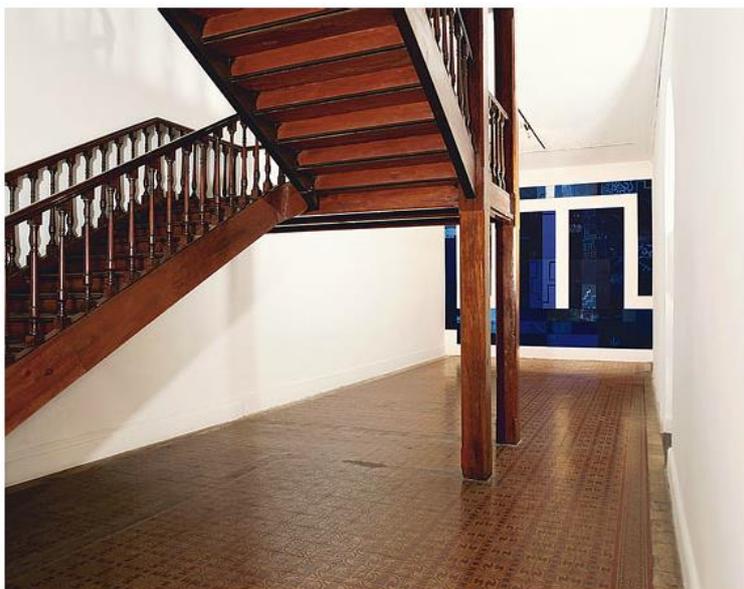


Figura 27. Alice Vinagre, *Azul*, 1998-2000, acrílica e têmpera vinílica sobre cartão, 48 cartões, 115,5 x 30 cm (cada), vista da exposição *Alice Vinagre* (2002), Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife. Fonte: ANJOS, 2002: 1.

Azul faz parte de uma série de pinturas de Vinagre que expandem sobre o espaço expositivo e o espectador, constituindo “ambientes pictóricos”, expressão de Fernando Cocchiarale (2011: n.p.). Em exposições como *Anotações sobre a pintura*, realizada em 2009 na Pinacoteca da Universidade Federal de Alagoas, em Maceió (figura 28) e na exposição homônima realizada em 2011 na Galeria Marcantonio Vilaça, do Santander Cultural, em Recife (figura 29), Cocchiarale afirmou que Vinagre colocava em tensão a manualidade e a serialidade associada à produção industrial. Essa tensão afastaria, ainda segundo o crítico, seu trabalho da azulejaria e do papel de parede, para os quais a repetição regular da padronagem é imprescindível. Diferentemente, o trabalho da artista se interessaria por “formar um conjunto a partir da diversidade”, possível pela gestualidade de seus grafismos. É possível discordar de Cocchiarale sobre esse ponto e afirmar que seu trabalho dialoga com a azulejaria, inclusive quando consideramos sua proposta de expansão no espaço expositivo, o que foi explicitado na já mencionada exposição realizada em 1998 no Centro Cultural de São Francisco e em declarações da própria artista⁶⁹. Desse modo, seu trabalho se aproximaria de questões relativas a determinada memória social associada ao seu lugar e, nesse sentido, se aproxima dos trabalhos de Efrain Almeida, Marcelo Silveira, José Rufino e Marepe. Tal aproximação, no entanto, não é explicitada e agenciada na narrativa curatorial de *Nordestes*.

⁶⁹ Em entrevista concedida para essa tese em 13 de setembro de 2018, Alice Vinagre também faz essa aproximação entre seu trabalho e a azulejaria do Convento de Santo Antônio em João Pessoa.



Figura 28. Vista da exposição *Anotações sobre a pintura* (2009), Pinacoteca da Universidade Federal de Alagoas, Maceió. Fonte: www.alicevinagre.com.br.



Figura 29. Vista da exposição *Anotações sobre a pintura*, 2011, Galeria Marcantonio Vilaça, Santander Cultural, Recife. Fonte: www.alicevinagre.com.br.

A memória enquanto repertório temático, a partir de uma perspectiva relacionada à dimensão individual e subjetiva, é mais evidente em outros de seus trabalhos. No início de sua carreira, Alice Vinagre produziu pinturas figurativas de fatura expressionista e “ecos pop” (ZACCARA, 2009: 2218), cuja “atmosfera estranha [...] oscilava entre a pura imaginação infantil e o drama incontido do homem contemporâneo”, segundo o crítico Hermano José (1987, n.p.). O humor e o interesse pela literatura, expresso tanto em extensos títulos narrativos – caso de *Humanamente cafona ou o que é que você tem contra flores de plástico?* – como também na inserção de palavras no espaço pictórico, sugerem seu contato, no período de sua formação na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), entre 1979 e 1984, com a produção e o contexto de certos artistas associados ao rótulo “Geração 80”.



Figura 30. Alice Vinagre, *Com a bomba na cabeça*, 1986, acrílica sobre tela, 115 x 81 cm.
Fonte: www.ccta.ufpb.br/pinacoteca.

Algumas características de *Com a bomba na cabeça* (1986) (figura 30) são recorrentes em suas pinturas realizadas até pelo menos meados dos anos 1990. A pintura, construída por pinceladas acentuadamente gestuais, é

composta por diversas figuras antropomórficas, configuradas com diferentes níveis de detalhamento, dispostas sobre um plano de fundo composto por diferentes tons de cinza. As disposições e aspectos variados dessas figuras, distribuídas em diferentes áreas do espaço pictórico, sugerem cenas enigmaticamente narrativas. Tal composição é semelhante a de outras produções que empregam linguagens figurativas narrativas, como é o caso das histórias em quadrinhos e das gravuras de Gilvan Samico, nas quais a disposição de personagens em diferentes áreas, geralmente delimitadas por traçados, sugerem elipses temporais⁷⁰. A ilusão de ótica conhecida como “imagem dupla” é percebida na parte superior esquerda do trabalho, onde é possível apreender um rosto de perfil com longa barba formada por alguns personagens da cena. Tal ambiguidade faz referência ao interesse de Vinagre pela memória e pelo tensionamento, em suas pinturas, de dimensões que compreende como antitéticas, entre narrativas psicológicas – interiores, portanto – e exteriores⁷¹. O texto “vote em mim” dialoga, enquanto elemento gráfico, com a assinatura da artista “Alice Vinagre 86”.

Tais questões também são apreensíveis em obras da série *Cobrinhas* (2004) (figura 31), que integrou exposição realizada em 2004 na Galeria Dumaresq, em Recife. Na ocasião, Vinagre apresentou trabalhos realizados a partir de diferentes suportes e linguagens, entre eles pintura, objeto e fotografia. Pelo menos dois elementos são recorrentes neles: cobras de plástico enroladas sobre si mesmas, de forma circular, e textos escritos à mão copiados de jornais, livros ou baseados em sonhos tidos e anotados pela própria artista. Sobre esse conjunto de trabalhos, Anjos afirma

Versando sobre psicologia, religião ou literatura, os fragmentos dos textos usados sugerem o descondicionamento de normas ou exploram campos do conhecimento humano pouco sujeitos ao açoitamento de regras rígidas. Valorizam a intuição da mente, a fantasia infantil, a ambigüidade dos gêneros ou a "zona crepuscular" da consciência, elaborando, por adição de fragmentos, uma crítica a um pensamento binário incapaz de enxergar as nuances de que é feita a vida. (ANJOS, 2004: n.p.).

⁷⁰ Para uma análise de obras de Gilvan Samico, cf. ANJOS, Moacir dos *et al.* *Gilvan Samico. Coleção artistas do MAMAM*. Recife: 2005b.

⁷¹ Alice Vinagre em entrevista concedida para essa tese em 13 de setembro de 2018.

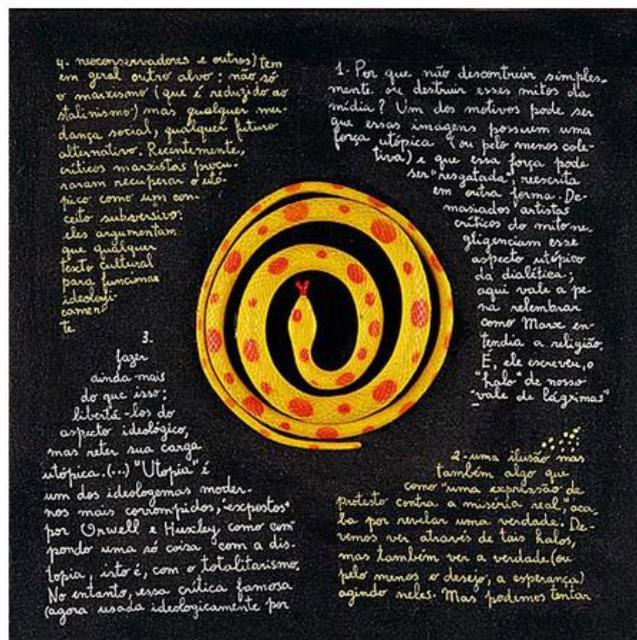


Figura 31. Alice Vinagre, *21 cobrinhas*, 2004 (detalhe), acrílica, caneta e cobra de plástico sobre tela, 30 x 30 cm (cada). Fonte: www.alicevinagre.com.br.

Ao afirmar que esses trabalhos tratavam de memória, religião e literatura, Anjos os associa à “zona crepuscular’ da consciência”, a lugares nuançados, e não a determinado endereço geográfico e cultural específico. *Cobrinhas* e outros trabalhos, assim como algumas de suas pinturas figurativas, dizem respeito ao espaço psicológico e subjetivo relacionado a experiência individual da artista, uma vez que partem de anotações de seus próprios sonhos, e não de experiências e memórias atribuídas a coletividades.

Logo, podemos identificar entre os “artistas nordestinos” distintos modos de operação de memórias singulares enquanto repertório temático e procedimento artístico que correspondem a diferentes escalas. No caso de Alice Vinagre, é dado ênfase para a dimensão particular de suas memórias. Já em relação aos artistas Efrain Almeida, Marcelo Silveira, Paulo Pereira, José Rufino e Marepe, suas memórias particulares são compreendidas como representações de uma dimensão social. Essa diferença nos informa sobre o impacto das narrativas identitárias na recepção dos trabalhos desses artistas, quando questões particulares relacionadas a biografia de artistas – como na relação de

Marcelo Silveira com a cajacatinga – são tomadas como aspectos coletivos e identitários.

Para Joan Gibbons, os “trabalhos-memória” (“*memory-work*”), expressão da relação entre arte contemporânea e memória, são um dos principais modos de atender a demanda de nossa “cultura contemporânea” ocidental por conhecimento, tanto do *self* quanto do mundo, além de atuarem também na construção de valores, fantasias, desejos e crenças (2007: 5; 7). Ainda segundo o autor, a arte contemporânea, quando está em questão a memória, deve ser discutida não como estoque de conhecimento cognitivo, mas como alusões e sugestões ao passado⁷². Dessa forma, a prática artística se configura como uma importante ferramenta de conhecimento, menos prescritiva e que considere componentes subjetivos e psicológicos a partir da lógica da rememoração, e não da repetição (GIBBONS, 2007, 4; 7).

Em sua dimensão social, a memória constitui a invenção de identidades por meio das quais indivíduos compartilham práticas, representações, crenças e lembranças, produzindo assim, em uma determinada sociedade, o que chamamos de cultura (CANDAU, 2016, p. 10-11, 16). No que tange a grupos, a memória e a identidade são importantes para pensarmos em como aqueles tentam estabelecer interrupções da continuidade temporal para instaurar “momentos-origem” fundantes de suas identidades e naturalizadores de suas comunidades.

Joël Candau afirma que a busca memorial é de alguma forma uma resposta consoladora ao fluxo do tempo – uma ameaça à existência de indivíduos e grupos – ao causar a impressão de que o passado não está de todo inacessível já que pode ser revivido por meio da lembrança. Conjugada à identidade de forma dialética, a memória tanto nos modela quanto por nós é modelada, e dessa forma são produzidas as trajetórias de vida, a história, os

⁷² Ao propor essa oposição, Joan Gibbons faz referência às mudanças epistemológicas propostas por autores como Henri Bergson, Marcel Proust e Walter Benjamin que, no início do século XX, questionaram a estrutura racional e objetiva de certa concepção ocidental de temporalidade dominante naquele momento (2007: 4).

mitos e as narrativas, processos nos quais também se evidencia o esquecimento⁷³ (2016, p. 15-16).

Feitas essas considerações que dizem respeito à arte, memória e identidade, ressaltamos a relevância das narrativas curatoriais para a definição de extensão da memória na recepção desses trabalhos. Enquanto que os trabalhos de Efrain Almeida, Marcelo Silveira, Paulo Pereira, José Rufino e Marepe são recorrentemente identificamos como representantes de determinada dimensão social da memória, geograficamente e culturalmente localizáveis, poucas são as abordagens ao trabalho de Vinagre que recorrem a questões dessa ordem para discutí-lo. Entre elas está o estudo de Madalena Zaccara, o qual afirma que Vinagre, ao explorar “valores individuais”, também não menosprezaria “valores identitários culturais”, como certos “elementos simbólicos recolhidos do artesanato regional” (2009: 2216). Zaccara aproxima as figuras antropomórficas, zoomórficas e fitomórficas das pinturas da artista à pintura rupestre, especialmente a tradição Nordeste identificada pela arqueóloga Marcela Pacini Valls no sítio arqueológico de São Raimundo Nonato (*idem, ibidem*: 2217), aproximação essa talvez um tanto formalista, podendo ser substituída por outra plasticamente semelhante.

Na série *Bonecas*, iniciada em 1994, Vinagre incorpora as conhecidas “bruxas de pano”, bonecas de pano comumente encontradas em feiras da região, às suas telas repletas de grafismos e elementos figurativos (figura 32) (ZACCARA, 2009: 2220). Em texto de 1995, Marcus Lontra afirmou que as pinturas da artista “são uma síntese de ações internacionais ao mesmo tempo em que aludem à artesanaria e à cultura popular nordestina, em especial a que se refere a um dos mais tradicionais estados da região, a Paraíba.”. Seu trabalho, ainda segundo Lontra, teria um “compromisso com a realidade local sem jamais apelar para o folclórico”, o que faria de sua pintura “um registro de profunda beleza e inteligência” e que expressaria paisagens, lendas e arquétipos. É necessário cautela quanto a essas afirmações gerais. Ao não comentar

⁷³ O esquecimento não está no nosso foco de interesse nesse momento, mas é importante ressaltar que a memória “é a identidade em ação, mas ela pode, ao contrário, ameaçar, perturbar e mesmo arruinar o sentimento de identidade, tal como mostram os trabalhos sobre as lembranças de traumas e tragédias como, por exemplo, a anamnese de abusos sexuais na infância ou a memória do Holocausto. De fato, o jogo da memória que vem fundar a identidade é necessariamente feito de lembranças e esquecimentos” (CANDAU, 2016, p. 18).

detidamente os trabalhos, as afirmações generalizantes de Lontra recorrem a clichês e não exploram outras dimensões das obras, entre elas suas referências literárias, cinematográficas e seus diálogos possíveis, por exemplo, com artistas da Nova Figuração, entre eles Rubens Gerchman, no que tange ao emprego da figuração e da associação entre imagem e palavra⁷⁴.

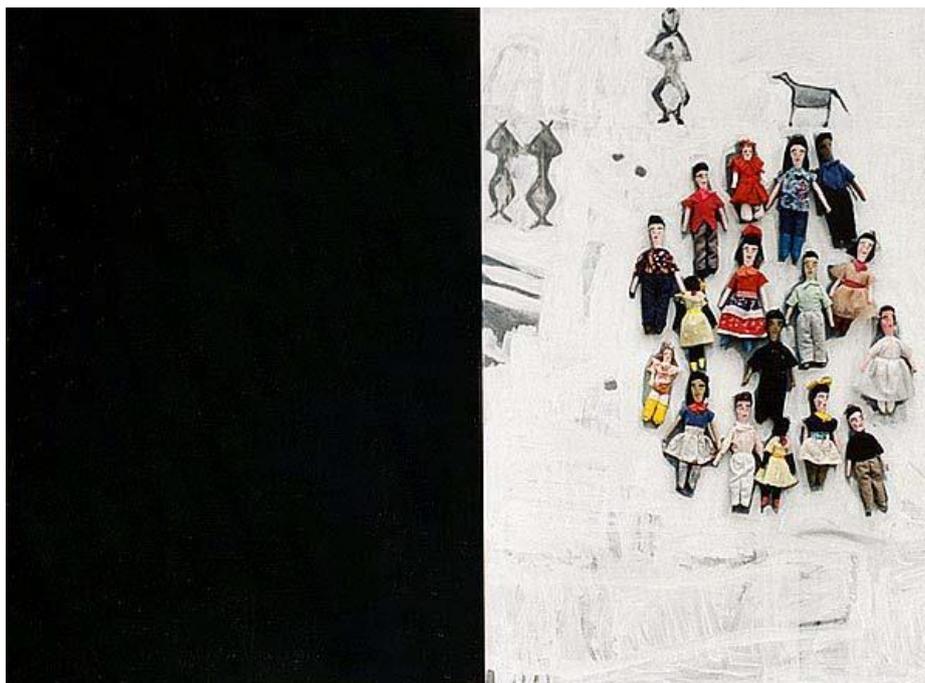


Figura 32. Alice Vinagre, *Sem título* (da série *Bonecas*), 1994, acrílica, bonecas de pano sobre tela, 150 x 200 cm. Fonte: ZACCARA, 2009: 2220.

Essa análise nos sugere que são poucos os trabalhos de Alice Vinagre que admitem um atravessamento mais imediato por narrativas sobre “nordestinidade”, inclusive naqueles trabalhos que se entremeiam com temas que identificamos como facilmente associados a questões da região, como a religiosidade e a memória.

Notamos aqui, portanto, dois aspectos relevantes para nossas análises. Primeiro, os repertórios temáticos recorrentes que identificamos em *Ceará* e *Pernambuco* e em *Nordestes* podem ser operados de modo a constituírem

⁷⁴ Informações relativas à formação e as referências da artista foram fornecidas pela própria Alice Vinagre em entrevista concedida para essa tese em 13 de setembro de 2018.

narrativas sobre “nordestinidade” de modo que, ao integrarem narrativas identitárias, não tornam-se associações exclusivas e permanentes. A memória, o ex-voto, a xilogravura, a madeira, entre outros, não são elementos exclusivamente “nordestinos”, ainda que possam integrar narrativas sobre “nordestinidade”.

O segundo aspecto diz respeito ao fato de que o trabalho de Vinagre parece escapar de narrativas que pretendem operá-lo de modo a imaginar lugares identitários. Notamos que é necessário certo esforço para inventar identidades ou alteridades “regionalizadas” a partir de parte de suas obras. Tal esforço revela tensões entre a obra e as narrativas que a acompanham, entre o visto – aquilo que as obras sugerem – e o dito – aquilo que a narrativa curatorial propõe agenciar nos trabalhos. No próximo capítulo destacaremos essas tensões a partir da análise do desdobramento em outras situações expositivas dos repertórios temáticos e procedimentos artísticos identificados nas obras integrantes das exposições abordadas nesse primeiro capítulo. Discutiremos como as curadorias de Anjos e de outros, que consideramos seus interlocutores, propõem inventar alteridades “regionalizadas” ao operar conceitos identitários a partir das obras. Continuaremos destacando as tensões produzidas nesse processo por meio do confronto entre obras e narrativas.

capítulo 2

**Nordeste nordestino:
invenções curatoriais**

A exposição *Cinco pernambucanos* realizada em 1986 na Galeria de Arte IBEU no Rio de Janeiro e organizada pelo crítico Frederico Moraes, partiu do critério geográfico e reuniu pinturas de Delano, Gil Vicente, José Carlos Viana, J. de Moura e Roberto Lúcio. Quase todos naquele momento viviam em Olinda e tinham alguma ligação com a Oficina Guaianases de Gravura. Em texto para o catálogo, Moraes assim sintetizou a produção daquele estado

[...] se é possível identificar algumas constantes na pintura dos artistas da região, como o caráter ostensivamente figurativo de sua produção, uma figuração frequentemente crítica, mas que se deixa envolver por diversas camadas do imaginário individual e social, há nessa pintura toda uma diversidade de propostas. Ela é simultaneamente política, intimista, exuberante, realista, surrealista, sensual, barroca, maneirista, armorial, tem cheiro de terra e de alcova, é do Sertão e da Zona da Mata, abre-se para os espaços banhados de sol e luz ou se fecha em ambientes opressivos. Raramente é abstrata, geométrica, delicada ou ascética. (MORAIS, 1986: n.p.).

Mais à frente

Pernambuco é uma área fechada, ensimesmada, remordendo seus próprios problemas, faz lembrar Colômbia ou México, na América Latina. Os temas que percorrem habitualmente sua pintura, inclusive a destes artistas, são aqueles de um universo denso, doméstico, familiar, espaços confinados e opressivos, habitados por personagens vivendo seus próprios fantasmas, fantasias e obsessões. (MORAIS, 1986: n.p.).

Apesar de criticar a recepção exotizante por parte do “sul” do país – se referindo ao Sudeste enquanto centro hegemônico – a essa produção oriunda de Pernambuco, de certo modo Moraes reproduz aquilo que critica ao essencializar nela diversos valores: ela seria sempre “original”, “autossuficiente, impactante, agressiva e forte, com um arraigado sentido de independência em relação aos modelos euro-norte-americanos importados pelo eixo Rio-São Paulo”. Reafirmaria constantemente “suas próprias origens e heranças, as mesmas que a crítica brasileira atuante no sul esnoba ou procura reduzir a simples manifestações regionalistas ou folclóricas.” (MORAIS, 1986: n.p.).

Para abordar as obras expostas, o crítico parte do recorte geográfico e, de certa forma, projeta sobre elas expectativas do senso comum sobre o que

seria o Nordeste. Morais recorre à adjetivação: as pinturas são “agressivas”, “fortes”, “intimistas”, “exuberantes”, “armoriais”, cheiram a “terra” e “alcova”, e, considerando Pernambuco uma área “fechada”, as obras, conseqüentemente, fazem referência a um universo “denso”, “doméstico”, “familiar”. Essa última associação nos evidencia a reversibilidade⁷⁵ da relação entre obra e lugar: para o crítico, se Pernambuco é uma área “fechada”⁷⁶, logo as obras expressam essa característica e, por sua vez, reforçam o caráter “fechado” da região. Embora Morais não explicita, o termo “fechado” e o sentido a ele atribuído pelo crítico podem ser considerados como uma referência ao trabalho da crítica de arte argentina Marta Traba, a qual propõe uma diferenciação entre “área fechada” e “área aberta” para discutir a porosidade de países da América Latina ao estrangeiro:

Assim como a área fechada é uma categoria, onde predominam as condições endogâmicas, a clausura, o peso da tradição, a força de um ambiente, o império da raça índia, da negra, e de suas correspondentes misturas com a raça branca, a ‘área aberta’ está marcada por seu progresso, seu afã civilizador, sua capacidade de absorver e receber o estrangeiro, sua amplitude de interesses e sua tendência para a glorificação das capitais. (TRABA, 1978: 41).

O crítico, portanto, ao adjetivar essas pinturas, inventa um Pernambuco e, por extensão, um Nordeste. Retomando Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999), essa reciprocidade das associações expressa o conflito entre o dito e o visto e sua operação na invenção da região, processo tanto decorrente quanto simultâneo à interpretação da arte a ela associada.

Ao nos determos sobre as obras expostas em *Cinco pernambucanos*, logo percebermos o quão redutor e insustentável podem ser as mencionadas adjetivações. Segundo Morais, o artista que melhor expunha a “faceta” da

⁷⁵ Essa operação é recorrente nos processos de representações identitárias. Para Durval Muniz de Albuquerque Júnior, os nordestinos participam da construção não natural e não essencial da identidade ao serem “nordestinizados” ao mesmo tempo em que “nordestinizam” (1999: 16).

⁷⁶ Embora Frederico Morais não explicita, o termo “fechado” e o sentido a ele atribuído pelo crítico podem ser considerados como uma referência ao trabalho da crítica de arte argentina Marta Traba, a qual propõe uma diferenciação entre “área fechada” e “área aberta” para discutir a porosidade de países da América Latina ao estrangeiro: “Assim como a área fechada é uma categoria, onde predominam as condições endogâmicas, a clausura, o peso da tradição, a força de um ambiente, o império da raça índia, da negra, e de suas correspondentes misturas com a raça branca, a ‘área aberta’ está marcada por seu progresso, seu afã civilizador, sua capacidade de absorver e receber o estrangeiro, sua amplitude de interesses e sua tendência para a glorificação das capitais.” (TRABA, 1978: 41).

“pintura pernambucana” era Delano⁷⁷ em sua série *A família padrão* (1986) (figura 1). Para Moraes, a série era irônica pelo fato de confrontar valores tidos como padrões com a “repressão da libido, a ascensão e o declínio social e econômico, a influência dos modismos culturais, a erosão do tempo, os conflitos e a luta pelo poder.” (MORAIS, 1986: n.p.). Comparando essa análise em particular com a análise geral que o crítico faz do conjunto das obras expostas, percebemos a fragilidade do emprego dos adjetivos na abordagem do crítico. É possível afirmar que o trabalho de Delano trata muito mais de um espaço decadente e em ruínas, que vacila sobre suas crenças ao invés de afirmá-las de modo “agressivo” e “forte”.



Figura 9. Franklin Delano, *A família padrão*, 1986, óleo sobre tela, 140 x 120 cm. Fonte: MORAIS, 1986: n.p..

Notamos, portanto, que a tentativa de fazer considerações gerais sobre o que seria a “pintura pernambucana”, isto é, sobre uma produção artística a partir de seu local geográfico, associado à representação costumeira daquilo que seria sua cultura – uma necessidade recorrente em boa parte do século XX para se

⁷⁷ Franklin Delano (1945) também se destacaria na exposição pelo fato de ser o único dos cinco artistas a ter iniciado seu aprendizado diretamente com Abelardo da Hora, José Cláudio e Wellington Virgolino (MORAIS, 1986: n.p.), três dos fundadores do Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) (1952-1957).

referir a uma produção fora do eixo Rio-São Paulo e, por isso, tida como “regional” –, pode ser empobrecedora e demasiadamente genérica quando a confrontamos com as obras. Recorrentemente, os artistas que entrevistamos para essa tese, ainda que reconheçam diálogos entre suas obras e seus locais de origem, se referiram ao uso desse dado geográfico pelas narrativas interpretativas que acompanham seus trabalhos como “encaixotamento”⁷⁸, “um discurso”⁷⁹, “necessidade de classificação”⁸⁰, entre outras avaliações.

Mais recentemente, Ligia Canongia, ao escrever sobre a produção de Marcelo Silveira em 2003, iniciou seu texto da seguinte forma:

Não é mais verdade que o Nordeste brasileiro permanece ao largo das conquistas modernas, impermeável aos fluxos progressistas que desembocaram em um mundo regulado pelas tecnologias da velocidade. Mas também não é verdade que seja uma região do planeta vencida pelas regras totalitárias e acachapantes desse ensaio de globalização, com seus “efeitos especiais”. Paira ainda aí uma brisa de humanismo que se traduz no fazer artesanal e popular, numa certa busca primordial de contato com a natureza e com as tradições, nem passadista nem nostálgica, mas uma busca atemporal de vigor, que devolva ao homem o domínio sobre seus meios. (CANONGIA, 2003: n.p.).

A análise da curadora não parte de considerações sobre a obra de Silveira, mas de um Nordeste imaginado, onde paira o “fazer artesanal”, o “popular” e a busca de contato com a “natureza” e com as “tradições”. Tal abordagem repete, de certa forma, aquela de Frederico Morais na medida em que sugere que a obra do artista está estreitamente associada a essa região ao toma-la como parâmetro para a discussão do trabalho do artista. Ao reproduzir alguns valores mencionados pelo crítico, como “força” e “agressividade”, ao empregar termos como “vigor”, Canongia repete a estratégia de Morais de vincular a obra a determinada cultura “local” revestida de verniz arcaizante.

Tomamos a elaboração de curadorias de exposições a partir da sobreposição dos parâmetros identitário e geográfico como um dos critérios fundamentais para a constituição do nosso objeto de pesquisa. Assim como em

⁷⁸ Paulo Meira em entrevista concedida para essa tese em 30 de agosto de 2018.

⁷⁹ Eudes Mota em entrevista concedida para essa tese em 29 de setembro de 2018.

⁸⁰ Martinho Patrício em entrevista concedida para essa tese entre julho e agosto de 2018.

Cinco Pernambucanos, as primeiras curadorias de Moacir dos Anjos – *Ceará e Pernambuco – Dragões e leões* (1998) e *Nordestes* (1999) – expressam, já em seus títulos, a associação entre arte e lugar identitário. É possível filiá-las a uma série de exposições que evidenciam – simultaneamente representando e produzindo – algum tipo de regionalismo – entendido aqui não como um regionalismo histórico, isto é, pautado por intelectuais como Gilberto Freyre, entre outros –, mas enquanto procedimento, isto é, como processos que tornam espaços significativos e socialmente visíveis (PENNA, 1992: 19). Em outros termos, essas exposições imaginam e inventam o que podemos denominar como alteridades “regionalizadas”⁸¹. Tal processo de invenção de alteridades se assemelha à invenção de outras homogeneidades de diferentes critérios identitários, entre elas arte das “mulheres”, “afro-brasileira” e “popular”.

Tendo em vista os textos mencionados de Frederico Morais e Ligia Canongia, é necessário questionar como a curadoria lida, ainda em nossos dias, com a associação entre arte, identidades e geografias⁸². Nesse capítulo, argumentaremos como as curadorias de “artistas nordestinos” de Moacir dos Anjos interpelam obras enquanto *lócus* em que identidade e lugar geográfico se cruzam. Dito de outro modo, essas curadorias imaginam e inventam alteridades geográficas, simultaneamente *a partir e para* as obras. Para isso, analisaremos algumas exposições realizadas por Anjos integrantes daquilo que entendemos como um projeto de discussão sobre o “artista nordestino”, a maioria delas realizadas no MAMAM no período em que esteve como diretor da instituição. Confrontaremos essas análises com estudos das obras desses artistas e com narrativas curatoriais e abordagens críticas produzidas por outros curadores e críticos que, podemos dizer, são interlocutores de Anjos.

Propomos alguns questionamentos para nortear nossas análises: como obras se comportam ao serem interpeladas por curadorias que partem de

⁸¹ O termo é uma derivação em escala da expressão “alteridades ‘continentalizadas’” empregada por Joaquín Barrieros (2015: 4).

⁸² Segundo Marcelo Campos, é inerente ao debate identitário questões espaciais e temporais. O curador afirma, citando o historiador Eric Hobsbawm, que “a associação entre identidade e localidade é um conceito moderno fomentado, principalmente, a partir de 1830, ‘durante a Era das Revoluções’.” (2005: 26-27). Em termos filosóficos, essa aproximação também é feita por Michel Foucault ao evocar a imagem da “tábua de trabalho”, “lá onde” “a linguagem se entrecruza com o espaço”, onde é possível ordenar seres, onde as coisas manifestam a ordem de suas identidades ou diferenças, e o “campo semântico de sua denominação” (1999: XII-XIII).

critérios identitários e geográficos? Essas narrativas, necessariamente, aprisionam as obras, isto é, as tornam dependentes de narrativas identitárias? Ou as obras, além de reverberarem a narrativa identitária, também se prestam a outras narrativas? Como curadoria e exposição podem legitimar identidades?

2.1. Expor alteridades

No texto curatorial para a exposição *Nordestes* (1999), Moacir dos Anjos afirmou o seguinte

Há uma ideia de Nordeste, assim como há uma ideia do que é ou do que faz ser nordestino. Ideias que são menos a catalogação do real sensível do que um constructo ficcionalizado daquilo que tornaria este espaço distinto dos demais e a qualquer um outro irreduzível. 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.).

O curador continua

A exposição não pretende oferecer uma representação simbólica perfeitamente delineada do que é hoje o Nordeste, o que equivaleria a propor uma alternativa identitária rígida para um espaço múltiplo e em construção permanente. Busca dar visibilidade, ao contrário, a um conjunto de proposições estéticas que, embora marcadas pelo que é próprio aos locais de onde se enunciam (por exemplo, o apego à figura, a religiosidade latente, a artesanaria, o uso de matérias cruas), terminam por destes desprender-se e, em trânsito constante, alcançar ainda outros lugares e momentos. 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.)

Assim como *Cinco pernambucanos* de Frederico Morais, Anjos também exhibe um conjunto de obras a partir do critério geográfico. No entanto, diferentemente daquele, Anjos recusa adjetivações e afirmações peremptórias, que enrijeceriam concepções identitárias relativas ao que seria o Nordeste e o qualificativo “nordestino”. Está implicada nessa alteração de perspectiva um deslocamento de interesse, de um objeto opaco dado *a priori* para a dimensão da linguagem – e, por extensão, das linguagens artísticas – que tanto representam quanto constroem ideias de Nordeste⁸³. Dessa forma, a região passa à condição de expectativa, a qual, nem sempre, corresponde à experiência empírica, sendo concebida de forma múltipla ainda que, muitas vezes, limitada por um espectro específico de características. A curadoria, junto às obras, imagina Nordestes, isto é, lugares⁸⁴ e alteridades “regionalizadas”. Enquanto proposição, a exposição também “é espaço! Espaço poético que a atividade do curador, sua *expoesis*⁸⁵, torna *lugar* entre o real e o imaginário.” (CASTILLO, 2014: 66).

É possível filiar as curadorias que nos interessam a uma série resultante de determinado momento paradigmático localizado nos anos 1980 e que Kusunoki Yun compreendeu como um “turning point” curatorial. Segundo Yun (2018: 365), a partir desse momento, exposições nos tradicionais centros artísticos mundiais passaram a enfatizar a diferença e o multiculturalismo de produções de artistas não ocidentais em detrimento da ideologia modernista que pretendia narrar uma suposta “universalidade” da arte. São inúmeras as exposições desse tipo que participaram da invenção de alteridades diversas⁸⁶. *Magiciens de la terre* –

⁸³ Referência à discussão empreendida pelos Estudos Culturais, particularmente por Edward Said (2007), acerca das ideias de “representação” e “invenção” no “orientalismo”, questão que desenvolveremos logo em seguida.

⁸⁴ Salvo indicação em contrário, quando falarmos em “lugar” nesse capítulo, não estamos nos referindo a um espaço geográfico, físico – embora a eles faça referência – e nem a um dos princípios que, ao lado da obra e do conceito, são colocados em tensão pela expografia, meio constituído e constitutivo da curadoria (CASTILLO, 2014: 21). Aqui, “lugar” pode ser entendido como um constructo que tende à cultura, isto é, para usar uma formulação de Marcelo Campos, “o lugar só existe na arte como um corpo narrativo” (2013: 52), ou ainda à ideia de “paisagem” de Anne Cauquelin, a qual “não preexiste à imagem que o constrói para um desígnio discursivo.” (2007: 49). Isso é possível uma vez que a exposição, segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves, por meio de imagens, “aguçam o imaginário social” do público. Essa característica informa “o quão distendido é o campo expositivo, revelando-se ora pesquisa histórica da arte, ora propagação da experiência artística, ora mediação da experiência social.” (CASTILLO, 2014: 36).

⁸⁵ O neologismo “*expoesis*” foi proposto por Sonia Salcedo del Castillo para designar “a reflexão plástico-estética, pela qual o curador harmoniza a edição expográfica, como distensão escritural na arquitetura de seu argumento, tema, sujeito.” (2014: 85). Tal neologismo pressupõe que o curador, assim como o poeta e o artista, “realiza sua escritura expositiva” por meio de uma “linguagem para falar do mundo” (2014: 66).

⁸⁶ Citamos como exemplo *3a Bienal de Havana – Tradición y contemporaneidad en el arte del Tercer Mundo* (Gerardo Mosquera, Havana, 1989), *Transcontinental* (Guy Brett, Ikon Gallery, 1990), *Contemporary Art*

curada por Jean-Hubert Martin e exibida no Centre Georges Pompidou, Paris, em 1989 – foi eleita por alguns estudiosos como o mito fundacional de um novo tipo de “curadoria global” (BARRIENDOS, 2015: 1) e da própria noção de “arte global” (CERVIÑO, 2011: 18). Podemos entender o protagonismo de *Magiciens* devido ao intenso debate e às reações que desencadeou⁸⁷ e à sua proposta de revisão metodológica e conceitual de exibição de produções consideradas “não-ocidentais”.

O problema desencadeado pela exposição era o de como exibir em museus de arte dos tradicionais “centros” hegemônicos, impregnados pela ideologia moderna da autonomia da arte e/ou por uma concepção do que seria a arte contemporânea, produções realizadas por aqueles considerados “não-ocidentais”⁸⁸, subentendendo a diferença entre o “outro” e o “mesmo”. A referência à espiritualidade no título da exposição – a palavra *magiciens* – em detrimento de outro termo que evocasse a “arte”, demonstrava uma disposição do curador por identificar um critério de seleção comum às produções “ocidentais” e “não-ocidentais” e que fosse alternativo a concepções universalizantes do cânone modernista. Dessa forma, Martin “enquadrou produções dos mais diversos lugares do mundo em uma estrutura cognitiva dominante” (ANJOS, 2005a: 36), nivelando produções muito distintas. A ausência de informações contextuais sobre a origem dos objetos expostos e a recusa em utilizar categorias – “folclore”, “artesanato”, “arte popular” – evidenciava a pretensão do curador de equalizar, sob o rótulo de arte contemporânea, objetos de distintas procedências e regimes contextuais. Dessa forma, Martin propunha ultrapassar suas diferenças ontológicas convencionais

from South Africa (Haus der Kulturen der Welt, Berlim, 1996), *Ultra Baroque: aspects of post Latin American Art* (Elizabeth Armstrong e Victor Zamudio-Taylor, Museum of Contemporary Art, San Diego, 2001), *Sharing Exoticisms* (5th Lyon Biennale, 2000), Documenta 11 (Okwui Enwezor, 2002), *J'aime Chéri Samba* (Cartier Foundation, 2004) e *Africa Remix: Contemporary Art of a continent* (Simon Njami, Museum Kunst Palast, Dusseldorf, 2004).

⁸⁷ Entre essas reações, podemos mencionar a criação da revista *Nka: Journal of Contemporary African Art* em 1994 pelo crítico e curador Okwui Enwezor. A proposta da *Nka* era abordar a produção de arte contemporânea de artistas de países africanos e sua diáspora de modo diverso do olhar considerado exotizante e redutor de *Magiciens*. A reação de Enwezor deve ser ressaltada uma vez que, embora *Magiciens* não tivesse sido uma exposição de “arte africana”, quase metade dos artistas expostos ou eram de países do continente africano ou tratavam de certa cultura “afro”. Isso acabou constituindo a “arte africana” como um outro da “europeia”/“ocidental” (DOSSIN, 2013: 53).

⁸⁸ Segundo Thomas McEville (2006: 182), *Magiciens de la terre* teria empregado uma “estratégia que tenta conscientemente desdenhar das crenças modernistas em relação aos cânones universais, da história dominada pelo progresso e da realidade transcendente da forma pura.”.

por meio da não distinção entre o que seria artístico e o que seria artefato etnográfico ou objeto arqueológico⁸⁹.

O caráter nivelador dessa seleção, que pretendia ultrapassar hierarquias estabelecidas por convenções instituídas por diversos agentes e instituições artísticas e suas respectivas historicidades, é altamente questionável. Enquanto os artistas “ocidentais” formavam um bloco hegemônico no que diz respeito à configuração da “arte contemporânea internacional”, os considerados “não-ocidentais” integraram um grupo heterogêneo quanto aos aspectos artísticos das obras, à condição socioeconômica e ao grau de formação dos artistas, e à assimilação de seus trabalhos pelos circuitos internacionais. Portanto, segundo Mariana Cerviño (2011: 43), contrariando a narrativa curatorial baseada em uma concepção multiculturalista compreendida enquanto coexistência da diversidade, a exposição acentuou as diferenças entre seus participantes⁹⁰. Ainda segundo a autora, a utilização do termo “globalização” alternativamente a “internacionalização” visava representar o cenário artístico internacional sem centro e sem hierarquias estéticas e culturais. No entanto, evidenciava-se que a seleção de obras de diferentes países e contextos estava condicionada por um padrão estético, qual seja, um cânone ocidental, mais especificamente modernista (CERVIÑO, 2011: 33).

Particularmente duas dimensões de *Magiciens* nos interessam. A primeira diz respeito à prática que consideramos programática de exibição de alteridades e que, de certa forma, implica em uma “gestão da globalização do diferente” (BARRIENDOS, 2013: 108) a partir dos considerados centros hegemônicos. A segunda dimensão, decorrente da primeira, refere-se à invenção de constructos geográficos “não-ocidentais”, isto é, de “alteridades continentalizadas”, para utilizar um termo de Barriendos (2015: 4). Tal expressão é empregada pelo autor

⁸⁹ Para um debate sobre o impacto dos regimes de exibição sobre a ontologia do objeto, cf. BOVISIO, María Alba. El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas. In: *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. n.3, 2013. p.1-10.

⁹⁰ Mariana Cerviño (2011) demonstrou diferenças sociológicas entre os participantes de *Magiciens de la terre*. Enquanto o grupo de artistas “ocidentais” era mais homogêneo quanto aos países de origem, à ocupação, à formação e à recorrência e coincidência na participação de outros eventos internacionais, entre eles as bienais, o grupo “não-ocidental” era mais heterogêneo. Sua origem geográfica era mais pulverizada; muitos deles eram artesãos cuja atividade estava relacionada a cultos religiosos; muitos não tinham formação formal e poucos já haviam participado de bienais internacionais. Ainda segundo a autora, a distinção entre “oriente” e “ocidente” remetia ao olhar exotizante do “orientalismo” discutido por Edward Said (CERVIÑO, 2011:35-36).

para se referir à África, América Latina, Ásia, Oceania, Oriente Médio e, conseqüentemente, à arte africana, latino-americana, asiática e oriental imaginadas por curadores tidos como “ocidentais”. Ainda segundo Barriendos, entre os “efeitos” *Magiciens* está o de “espacializar um desejo não-reprimido para conquistar o-planeta-quanto-imagem através da absorção radical do não-ocidental.” (2015: 3)⁹¹.

Enquanto Martin parte de uma experiência engendrada em um contexto tradicionalmente considerado como centro hegemônico para lançar um olhar sobre o “outro” “não-ocidental”, a posição de Anjos parece ser mais ambígua. O curador recifense parte de uma perspectiva que é ao mesmo tempo “periférica”, em relação ao país como um todo, e “central”, quando consideramos a região Nordeste. Como já discutimos, o curador ocupa certa centralidade ao se ocupar do Nordeste a partir de Recife, historicamente um centro de poder regional, evidenciando assimetrias inerentes às relações que partem dessa posição ou que por ela passam, incluído as relações entre curador e artistas. Conseqüentemente, ao mesmo tempo em que, até certo ponto, o curador se inclui na alteridade da qual trata, uma distância é estabelecida quando certo caráter de alteridade é impresso sobre a noção de “artista nordestino” que, por sua vez, nesse contexto, oscila entre “outridade” e “mesmidade”. Portanto, para nós, apesar das evidentes inúmeras diferenças entre Martin e Anjos, consideramos que a exibição da diferença e, conseqüentemente, a invenção de lugares e de alteridades por meio da curadoria são elementos comuns às práticas de ambos.

Afirmamos que *Nordestes*, em boa medida, constrói uma região enquanto “espaço da saudade”. Nessa constatação está implicado o fato de que esse tipo de curadoria, devido sua dimensão política, se compromete de forma problemática e tensa com diversos campos sociais e que podemos sinteticamente denominar como cultura. Para Wechsler,

⁹¹ A ideia de “o-planeta-como-imagem” se aproxima da concepção de Hans Belting de pensar os lugares enquanto “imagens que uma cultura transfere para locais fixos na geografia real” e assim poderem ser reelaborados como imagens únicas de lugares únicos, ainda que a região em questão seja igual a uma infinidade de outras regiões. Ainda segundo Belting, é “por intermédio de um espectador que um lugar natural se torna imagem. Não há imagens na natureza, mas tão-só na ideia e na recordação.” (2014: 94-95).

Trata-se de pensar a *produção curatorial* e a *produção de textos críticos* como *ações políticas* (entendidas como estratégias de posicionamento dentro do espaço da produção de saberes), dado que são gestos responsáveis pela delimitação de um *corpus* e um olhar preciso sobre certos aspectos do mundo contemporâneo: constroem representações socioculturais de índole distinta, intervindo na formação de diversas noções identitárias de gênero, nação, região, classe etc. (segundo os casos), que vão se instalando no imaginário de nossas sociedades.” (WECHSLER, 2010: 70, grifos da autora).

Portanto, é possível afirmar que as dinâmicas da exposição constroem, imaginam e inventam representações de alteridades que se prestam a eventuais “usos sociais”⁹² – além daqueles de caráter sensível ou estético – que impactam a cultura⁹³, o que significa dizer que, acompanhando Terry Smith (2012: 163), o curador, assim como artistas, comentadores públicos, políticos e especialistas, também pautam o discurso público. Mas o que queremos dizer com “invenção” nesse caso?

Podemos mencionar dois esquemas teóricos que tomamos como referência para construirmos nosso argumento e que nos auxiliam a compreender o funcionamento desse tipo de prática curatorial. O primeiro refere-se à invenção do “orientalismo”, desenvolvido por Edward Said, intelectual filiado aos Estudos Culturais. O segundo trata da ideia de invenção da cultura, proposta pelo antropólogo Roy Wagner.

Said compreende a invenção do “orientalismo”⁹⁴ como um procedimento que, ao pretender representar um objeto, simultaneamente o produz. Said

⁹² Para Jean-Marc Poinot, o estudo de exposições deve considerar pelo menos duas dimensões: “sentido” e “valor”. “Sentido” estaria relacionado ao “discurso e qualidades sensíveis daquilo que é proposto” em uma exposição; enquanto que “valor” se refere “aos usos sociais mas também estéticos que emergem da própria dinâmica da exposição” (2016: 24).

⁹³ Ao falar sobre uma “virada etnográfica” na arte contemporânea, Hal Foster afirmou que “a arte passou para o campo ampliado da cultura, que supostamente é o domínio da antropologia.” (2014: 174). Foster se referia aos impactos das investigações da arte minimalista, conceitual, performance, *body-art* e *site-specific* entre os anos 1960 e 1970 nas instituições artísticas e na recepção da arte. Além desses agentes, digamos, endógenos à arte, “o esgotamento das definições restritivas de arte e artista, identidade e comunidade também foi provocado pela pressão dos movimentos sociais (direitos civis, feminismos diversos, políticas *queer*, multiculturalismo), bem como dos desenvolvimentos teóricos (a convergência do feminismo, da psicanálise e da teoria do cinema; o resgate de Antonio Gramsci e o desdobramento dos estudos culturais na Grã-Bretanha; as aplicações de Louis Althusser, Lacan e Foucault, especialmente na revista britânica *Screen*; o desdobramento do discurso pós-colonial com Edwar Said; Gayatri Spivak, Homi Bhabha, entre outros; e assim por diante).” (FOSTER, 2014: 174).

⁹⁴ Por Orientalismo, Said entende a experiência europeia (ocidental) com o Oriente enquanto um constructo ontológico e epistemológico. Se institucionalizou em alguns países europeus especialmente a partir do final do século XVIII, autorizando determinados sujeitos a fazerem afirmações sobre esse Oriente, além de

alertava para a pregnância de rubricas reducionistas que inventam identidades coletivas, como “América”, “Ocidente” e “Islã” (2007: 25), muitas delas empregadas em *Magiciens de la terre* e em outras curadorias que dizem respeito a questões identitárias. Sobre a provável deturpação do islã no Ocidente, o autor entende que não está em questão a possibilidade de representação verdadeira de algo. Toda representação, pelo fato de ser uma representação, “está embutida primeiro na linguagem, e depois na cultura, nas instituições e no ambiente político daquele que representa” (2007: 365). Para Said:

devemos estar preparados para aceitar o fato de que uma representação está *eo ipso* implicada, entretecida, embutida, entrelaçada em muitas outras coisas além da ‘verdade’, que é ela própria uma representação. Isso deve nos levar metodologicamente a ver as representações (ou deturpações – a distinção é, quando muito, uma questão de grau) habitando um campo comum de ação definido para elas, não apenas por um tema comum inerente, mas por alguma história, uma tradição, um universo do discurso comum. (SAID, 2007: 365).

Mais à frente, o autor afirma

as representações têm propósitos, são efetivas a maior parte do tempo, realizam uma ou muitas tarefas. As representações são formações ou, como Roland Barthes disse de todas as operações da linguagem, são deformações. O Oriente como representação na Europa é formado – ou deformado – por uma sensibilidade cada vez mais específica a uma região geográfica chamada “o Oriente”. (SAID, 2007: 366).

Não se trata aqui de representação enquanto repetição, isto é, enquanto definidora de opacidade⁹⁵. A propriedade da representação que nos interessa é

descrevê-lo, ensiná-lo, colonizá-lo e governá-lo. A percepção de que o Oriente poderia ser orientalizado, ou seja, submetido a um discurso do Ocidente, indica como tal constructo é viabilizado por relações de poder, ao mesmo tempo que as instaura. A ideia de Oriente foi fundamental, ainda segundo o autor, para a definição da Europa e do Ocidente pela via da diferença (SAID, 2007: 27-33). Portanto, o Orientalismo seria uma “*distribuição* de consciência em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é a *elaboração* não só de uma distinção geográfica básica [...], mas também de toda uma série de ‘interesses’ [...]; é, mais do que expressa, uma certa *vontade* ou *intenção* de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestamente diferente [...]”. (*idem, ibidem*: 40-41, grifos no original).

⁹⁵ De acordo com Foucault, a representação enquanto semelhança, repetição, foi fundamental para a construção do saber da cultura ocidental até pelo menos o fim do século XVI, a partir de uma concepção da linguagem de dimensão opaca, depositada no mundo e passível de ser decifrada por uma cultura clássica, de caráter enciclopédico e erudito (1999: 47). Foi a semelhança, até esse período, que “organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las.” (FOUCAULT, 1999: 23).

a sua relação não transparente com determinado objeto. Dito de outro modo, a representação não está circunscrita a uma ideia de “verdade”. É fundamental fazermos essa consideração haja vista que exposições cujas curadorias propõe abordagens identitárias costumeiramente são, de forma equivocada, entendidas a partir do parâmetro da veracidade, isto é, como se fossem “pesquisas antropológicas da arte de determinado lugar, povo ou região ao invés de aquilo que realmente são – discussão curatorial sobre a importância de certos tipos de arte e suas relações com certas questões existentes”, como afirma o artista, curador e historiador da arte nigeriano Chika Okeke-Agulu (2008 *apud* SMITH, 2012: 153).

De fato, nos termos colocados por Okeke-Agulu, a curadoria não deveria ser confundida com pesquisa antropológica. Entretanto, esse rechaço não nos impede de aproximar as duas práticas, em certa medida, de modo a endossar nosso argumento. É possível propor uma analogia entre o processo de invenção de alteridades via curadoria e a proposição de Roy Wagner de que o antropólogo “‘inventa’ a cultura que ele acredita estar estudando” (WAGNER, 2010: 30). Nesse caso, a ideia de “invenção” para o autor não é um processo de “livre fantasia”, mas baseado em generalizações de impressões, experiências e evidências (WAGNER, 2010: 30; 61). Para Wagner, antes de tornar a cultura “visível”

poder-se-ia dizer, ele [o antropólogo] não tinha nenhuma cultura, já que a cultura em que crescemos nunca é realmente ‘visível’ – é tomada como dada, de sorte que suas pressuposições são percebidas como autoevidentes. É apenas mediante uma ‘invenção’ dessa ordem que o sentido abstrato de cultura (e de muitos outros conceitos) pode ser apreendido, e é apenas por meio do contraste experienciado que sua própria cultura se torna ‘visível’. No ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por reinventar a própria noção de cultura. (WAGNER, 2010: 31).

Wagner entende as relações sociais e culturais como interações dialéticas entre aquilo que é considerado inato, isto é, “dado” ou inerente às coisas, e aquilo sobre o qual acredita-se exercer controle ou assumir responsabilidade (2010: 239). O estudo da cultura, segundo o fragmento acima, questiona seu caráter

inato e autoevidente, tornando-a visível por meio da invenção, não só do outro, mas também de si e da própria noção de cultura.

A partir dessas duas proposições teóricas, podemos entender que ao escolher o enquadramento identitário, associando obra ao lugar geográfico de origem do artista, o curador evidencia, reifica e representa determinada alteridade, mesmo que tenha a intenção de questioná-la. Nos interessa a dimensão dessa representação que diz respeito a como objetos artísticos são narrados, filiados, atravessados e constituídos por discursos que podem trazer em seu bojo doxas que os envolvem naquilo que Anne Cauquelin (2005: 170) denomina como “nuvem de sentido”, constituída inclusive por lugares-comuns. Portanto, ao associar obra e lugar geográfico, a curadoria, junto às obras, também inventa e constitui esse lugar e as alteridades relacionadas a ele, sugerindo uma relação de representação entre essas instâncias.

Assim como observamos nos textos de Frederico Morais e Ligia Canongia discutidos acima, o emprego de termos alusivos ao entorno do artista e que, portanto, insere obras em situações de representação, também é recorrente na escrita de Anjos. Essa característica, o emprego de terminologia que, podemos considerar, muitas vezes recorre ao “clichê” e ao “estereótipo”⁹⁶, também será considerada em nossas análises das narrativas curatoriais de Anjos. Segundo Kusak Yun (2018: 384), esse procedimento consiste em estratégias de comunicação que traduzem especificidades de elementos culturais para um vocabulário considerado “internacional” em termos estéticos, referenciado muitas vezes no turismo.

⁹⁶ Essa metodologia se aproxima da empregada por Kusak Yun em seu estudo sobre a representação exotizante – isto é, que recorre ao “clichê” e ao “estereótipo” – de artistas da China, Japão e Coreia do Sul, em revistas de arte publicadas entre 1971 e 2010 (*Art in America*, *Artforum*, *Flash Art* e *Artpress*). Yun concluiu que a recorrência ao exotismo aumentou durante o recente estágio da globalização e que o mundo ocidental tem procurado cada vez mais nesses artistas asiáticos o valor da “autenticidade” (2018: 378). O autor recorreu a Jean-Marc Moura para entender “estereótipo” como “uma ideia preconcebida, uma crença exagerada associada a uma categoria”; e “clichê” como o emprego de um “estilo definido como um efeito de estilo fixo pelo uso e manifestação de um espírito servil de imitação” (*apud* YUN: 2018: 369). Acrescentamos que compreendemos por “estereótipo” a partir de Homi Bhabha, para quem o termo se refere a uma “forma limitada de alteridade” isto é, como uma simplificação não pelo fato de ser uma falsa representação, mas por fixar representações de modo a sustentar determinado discurso.” (2013: 130-134). Devemos entender sua concepção de estereótipo como a principal estratégia discursiva do discurso colonial enquanto produtor de “fixidez” na “construção ideológica da alteridade” por meio, especialmente, da “ambivalência”, uma reiteração contínua e “ansiosa” de algo já conhecido, produzindo um efeito contraditório de impossibilidade de comprovação no discurso desse algo (2013: 117-118).

Vejamos como o curador inventa alteridades geográficas e como sua narrativa reverbera nas obras de Marcelo Silveira, Delson Uchôa, Martinho Patrício e Efrain Almeida, artistas que estão entre aqueles mais recorrentes em suas curadorias. Para orientar nossa discussão, questionamos como a narrativa curatorial de Anjos impacta as obras em questão. Para isso, tomaremos não só a perspectiva da curadoria, como também das obras: elas assumem as narrativas propostas pelo curador? São aprisionadas e reduzidas por essas identidades e geografias imaginadas? Elas sugerem outras dimensões para além daquelas tratadas pela curadoria?

Evocando Said, ressaltamos que não nos interessa verificar se as associações feitas entre obra e narrativa curatorial são verdadeiras ou falsas. O que nos interessa é verificar como a narrativa curatorial proposta é operada junto às obras.

2.2. Entre o lugar telúrico e o contemporâneo

Um conjunto de trabalhos de Marcelo Silveira, em sua maioria realizados com madeira cajacatinga, foi exibido em *Armazém de tudo*, exposição realizada em 2004 no MAMAM. Realizados aproximadamente nos dez anos precedentes à exposição, os trabalhos transitavam instavelmente entre classificações consagradas como escultura, desenho e instalação. A madeira empregada na construção desses objetos – tida como característica da região de origem do artista – e, digamos, a não referencialidade evidente de suas formas, foram pressupostos para que seu curador, Moacir dos Anjos, fizesse afirmações como essa:

[parte das esculturas em madeira são] objetos que remetem, uns mais claramente do que outros, a brinquedos e utensílios típicos da região de origem de Marcelo Silveira, não ficando evidente, quando observados em conjunto, se são filiados mais à tradição culta da arte ou se a eles basta o amparo da memória da produção anônima das ruas. (ANJOS, 2005c: n.p.).

Para o curador, Silveira teria uma “vontade renovada de articular os seus trabalhos com o entorno simbólico e físico dos lugares onde os desenvolve”, o que possibilitaria afirmar que seu trabalho “se confunde com o âmbito alargado da cultura”. (ANJOS, 2005c: n.p.). Consideramos que, ao fazer essas afirmações, o curador acredita que a produção do artista mantém relação de representação com o seu lugar de entorno. As características que ele aponta nas obras participam do imaginário sobre o lugar em questão: fragmentos “gastos e agrestes” de cajacatinga, “estruturas orgânicas”, “arranjos construtivos rústicos”, “ajuntamentos que não servem para nada” e que remetem a brinquedos e jogos “antigos” e “populares”, a utensílios “típicos”, a “produção anônima das ruas” e a uma “arquitetura precária” (ANJOS, 1999; 2005c: n.p.).

O próprio discurso do artista reforça a relação de mediação que a cajacatinga estabelece entre sua biografia e seu lugar. Em entrevista concedida a Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, Marcelo Silveira afirmou que seu pai o presenteava com fragmentos “estranhos” de madeira ou ferro, incentivando, provavelmente, seu trabalho (2005c: n.p.). O artista também mencionou a grande disponibilidade de cajacatinga – madeira resistente ao fogo e à água – em sua região natal, a cidade de Gravatá, e reiterou: “Eu tenho, com a madeira, especialmente com a cajacatinga, essa relação de familiaridade” (ANJOS, 2005c: n.p.).

Encontramos na fortuna crítica sobre o trabalho de Silveira outras abordagens que também podemos considerar de caráter arcaizante. Marcus Lontra (1998: n.p.) filia o trabalho do artista a uma certa tradição de práticas artesanais legada pelos lusitanos, como aquelas empregadas na produção de ornatos arquitetônicos durante nosso período colonial.

Em texto escrito para individual do artista realizada na Galeria Nara Roesler, São Paulo, em 2000, Agnaldo Farias (2000: n.p.), afirmou que os pequenos objetos esculpidos em madeira e polidos de *Coleção I* (1999) (figura 2)

faz ressoar em nós as formas conhecidas de utensílios, ferramentas e brinquedos, coisas que outrora eram fabricadas com a mão, com a vária matéria à mão oferecida pela natureza – madeira, pedra, fibra, osso etc [...]. Mesmo com sua paulatina

desaparição de cena, trocados que foram por ferramentas eletro-mecânicas [...] esses utensílios e ferramentas ainda resistem na nossa memória eventualmente alimentada por alguma experiência: volta e meia, quando viajamos por nosso país arcaico e avançado, é comum encontrarmo-nos com eles, depararmo-nos com um vago e longínquo rangido de carro de boi. (FARIAS, 2000: n.p.).



Figura 10. Marcelo Silveira, *Coleção I*, 1999, madeira cajacatinga, vista da exposição *Armazém de tudo* (2004), Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife. Fonte: ANJOS, 2005c: n.p..

Farias prossegue descrevendo um lugar rural, onde a comida é preparada em painéis de barro em fogões a lenha, e afirma que o procedimento de Silveira “remete a heranças atávicas; técnicas e formas vernaculares que ainda duram não só no Nordeste como em todo interior do Brasil.”. As abordagens de Anjos, Lontra e Farias recorrem à distância, tanto temporal quanto geográfica, para localizar o trabalho de Silveira em um lugar imaginado como arcaico.

Mas será que a obra de Marcelo Silveira se reduz a esse lugar telúrico e arcaico imaginado pela curadoria e dele seria dependente para sua circulação? Moacir dos Anjos afirma existir uma dimensão erudita na obra do artista e que seria possível abordá-la a partir de determinado debate acerca da concepção modernista sobre autonomia do suporte. No entanto, essa abordagem não é desenvolvida pelo curador (2005c: n.p.). A partir dessa constatação, propomos uma mudança de perspectiva. Partiremos da obra de Silveira para discutir outros dos seus possíveis sentidos.

Ao nos determos sobre uma imagem panorâmica da exposição realizada em 2004 no MAMAM (figura 3), percebemos trabalhos escultóricos depositados diretamente sobre o chão do espaço, outros encostados na parede e ainda

outros pendendo do teto. A expografia diverge de modelos expográficos consagrados pela arte moderna – como objetos pendurados na parede ou depositados sobre pedestal – e se aproxima daquela que se tornou característica de exposições de obras minimalistas, conceituais e de instalações, as quais propunham ativar o espaço expositivo por meio da supressão de expedientes como o plinto e a moldura, de modo que a obra conflitasse diretamente com o chão, os cantos e as paredes da galeria, ativando esses espaços.



Figura 11. Vista da exposição *Armazém de tudo* (2004), Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife. Fonte: ANJOS, 2005c: n.p..

Na imagem panorâmica da referida exposição, vemos no lado direito, ao fundo, a obra *Sem título* (2000), constituída por dois objetos idênticos, um esculpido em madeira e o outro fundido em alumínio. Os dois objetos estão apoiados no chão e encostados na parede. Uma versão não duplicada dessa obra (*Sem título* [1998], [figura 4]) participou da exposição *Desconcertos da forma* (2000)⁹⁷, curada por Moacir dos Anjos e integrante do primeiro mapeamento do projeto *Rumos Itaú Cultural Artes Visuais* (1999-2000). Silveira

⁹⁷ A exposição itinerante passou pelos seguintes espaços: Itaú Cultural de Belo Horizonte, na Galeria Itaú Cultural de Brasília e na Galeria Itaú Cultural Penápolis (MAPEAMENTO NACIONAL..., 2000: 114-117).

dividiu espaço com trabalhos dos artistas Paulo Meira (PE), Renata Pinheiro (PE), Júlio César Lopes (DF) e Marcelo Scalzo (PR).



Figura 12. Marcelo Silveira, *Sem título*, 1998, madeira cajacatinga recortada, 246 x 25 x 9 cm, Coleção Celma Albuquerque. Fonte: Enciclopédia Itaú.

No conciso texto curatorial de Anjos para *Desconcertos da forma*, não há menções a questões identitárias. O curador localiza discussões de caráter teórico da arte que apontariam diferenças entre a produção moderna e contemporânea. Seu argumento central parte da afirmação de que a arte contemporânea não é assentada em certezas inequívocas, como era a modernista, mas em multiplicidades de sentidos. Citando Fernando Cocchiarale, afirma que os significados são construídos para logo em seguida serem desmanchados. Portanto, o conjunto de obras da exposição habitaria “superfícies moventes” e estabeleceria “um convívio amoroso e instável entre si e com o mundo que os entorna” (MAPEAMENTO NACIONAL..., 2000: 134).

À primeira vista, com exceção do trabalho de Marcelo Silveira, todos os outros podem ser considerados como instalações que, de um modo geral, remetiam a espaços domésticos por meio do uso de objetos ordinários. No entanto, relações insólitas entre esses objetos comuns perturbavam a

familiaridade que normalmente são a eles associados. *Sem título* (1998) de Júlio César Lopes era composto por ventiladores que, acionados, inflavam um grande tecido de TNT branco, exalando um perfume francês masculino. O trabalho de Paulo Meira (*Sem título*, 1998) consistia em um sobretudo de lã cravado pelos seus característicos pregos de grande formato fundidos pelo próprio artista. A vestimenta se comunicava por meio de fios com objetos metálicos dotados de hélices. Renata Pinheiro expôs um trabalho integrante da sua série de camas, *Colchão III* (1997), uma forma orgânica, localizada entre o vegetal e o animal, que irrompia do centro de um colchão disposto sobre uma cama. Ainda, destoando da questão do espaço doméstico, o trabalho de Marcelo Scalzo, *Caleidoscópio* (1998), explorava a refração da luz por meio de uma lâmpada elétrica, com iluminação de forte intensidade, disposta acima de uma mesa de vidro na qual se apoiavam várias lentes de óculos.

O conjunto de obras acionava no trabalho de Marcelo Silveira sua dimensão espacial, instalativa. O que a princípio seria uma escultura passava a ser percebida, em decorrência do diálogo com as outras obras, também como uma obra instalada, encostada, evocando problemáticas expositivas que dizem respeito à ativação de espaços da galeria⁹⁸, o que associava o trabalho do artista a uma determinada tradição da arte contemporânea.

O objeto encostado na parede e no chão suscita uma discussão específica ao incorporar, em sua constituição, esses dois planos. Como sabemos, a neutralidade das paredes e do chão, e por extensão de todo o espaço expositivo, foi implodida por certos eventos localizados especialmente em meados do século XX⁹⁹. Esses planos da galeria não seriam mais apenas suportes para obras, mas as constituiriam e dividiriam com elas o protagonismo, questão colocada particularmente pela arte não mimética e pela arte minimalista (CASTILLO, 2008: 188, 161). *Sem título* de Silveira, para além de questões referenciais, expressas especialmente nas características e no contexto do seu

⁹⁸ Segundo Sonia Salcedo del Castillo, a condição da “obra’ expositiva” não se refere apenas aos trabalhos minimalistas. Essa condição implicaria na “interdependência entre obra e espaço, que, evocando a experimentação perceptiva do sujeito fruidor, resulta numa totalidade que inter-relaciona obra, espaço, sujeito e tempo de fruição (2008: 157).

⁹⁹ Segundo Brian O’Doherty, o “espaço agora não é apenas onde coisas acontecem; coisas fazem acontecer o espaço” [no original: “space now is not just where things happen; things make space happen.”] (1986: 39).

material constituinte, também comenta sua própria instalação e constituição a partir dos planos vertical e horizontal do espaço expositivo.

Essa característica, no entanto, foi operada pelo curador de modo que ela também compusesse sua narrativa de invenção da alteridade “regionalizada” associada ao lugar de origem do artista. A obra encostada, “estrutura instável”, estabeleceria “o limite precário entre o que serve para apoio de partes e o que ameaça o todo de queda” (MAPEAMENTO NACIONAL..., 2000: 135), remetendo a “uma arquitetura precária que parece sempre próxima ao desmanche” (ANJOS, 2005c: n.p.). Além das formas orgânicas e irregulares do trabalho e da associação biográfica do artista com a cajacatinga, a instalação da obra no espaço – encostada – também é operada pelo curador para afirmar uma “nordestinidade” na obra de Silveira e, conseqüentemente, inventar o lugar de alteridade do artista, ainda que ela informe uma produção que dialoga com cânones da arte contemporânea e suas preocupações espaciais e institucionais.

2.3. Lugar cromático

O Nordeste também foi imaginado como um lugar reconhecível por meio de uma paleta singular de cores. O trabalho de Delson Uchôa a partir da segunda metade dos anos 1980 constitui-se, em sua maior parte, por camadas de materiais sobrepostos, geralmente translúcidos como plástico, lona, papel celofane, entre outros, pintados com cores saturadas e luminosas. As grandes áreas coloridas resultantes desse processo apresentam padronagens configuradas por grafismos diversos, às vezes geométricos. O discurso do artista é contundente na associação do seu trabalho ao Nordeste, como verificamos nessa entrevista do artista concedida a Aginaldo Farias e Jacopo Crivelli Visconti

Sempre gostei da condição de pintor. Já na época [anos 1980], minha preocupação era fazer uma pintura que tivesse uma identidade, e não era nem uma questão de uma identidade brasileira, ou latino-americana, como é percebida hoje em meus trabalhos, mas uma preocupação bem mais localizada: eu

queria que minha pintura remetesse ao Nordeste. [...] E, nesse tempo, era a cor que me encantava, e era a cor que traduzia para a pintura a estridência cultural nordestina ligada aos folclores e a todas as nossas lendas. (DELSON UCHÔA, 2016: n.p.).

Ao se referir à “estridência cultural nordestina” relacionada ao folclore e às suas lendas, Uchôa aborda o Nordeste enquanto uma unidade na qual é possível identificar uma “cultura” característica. Tal afirmação adquire especial conotação quando consideramos o fato de que o artista transitou, durante sua formação, por centros artísticos importantes, densamente aparelhados com instituições de ensino e de mercado. Após ter iniciado seus estudos em pintura em Maceió, Uchôa morou em Paris no ano de 1981, quando teve contato com trabalhos de artistas de países como França, Espanha, Holanda e Bélgica. De volta ao país, fixou-se no Rio de Janeiro, onde participou da exposição *Como vai você, Geração 80?*, e teve contato com o mercado local ao ser representado durante certo período pela Galeria Saramenha e ter exposto na Galeria Thomas Cohn (1990 e 1993)¹⁰⁰.

Quando consideramos a trajetória do artista e seu contato com o mercado denso do eixo Rio-São Paulo, podemos considerar que sua afirmação identitária contundente foi uma estratégia de inserção em um mercado competitivo. Nesse sentido, seu apelo identitário totalizante adquire certo verniz exotizante.

A abordagem identitária de seu trabalho também parte de outros agentes, como o curador. Em 2005, um conjunto de pinturas do artista com grande unidade entre si – semelhantes aos trabalhos expostos anteriormente em *Nordestes* – integrou sua individual no MAMAM sob o título de *Delson Uchôa*. Segundo o curador Moacir dos Anjos, as obras foram produzidas a partir de “memórias, materiais e procedimentos fincados em suas experiências reais e imaginadas de Nordeste” (2005e: 3), afirmação que pode ser compreendida como uma referência ao período em que viveu fora de Maceió, sua terra natal, expresso na diferenciação entre experiências “reais” e “imaginadas”.

¹⁰⁰ Informações fornecidas pela página eletrônica do artista. Cf. <<https://www.delsonuchoa.com/biografia>> Acessado em abril de 2019.

Pelo menos dois aspectos em seus trabalhos são tomados como subsídios para a imaginação de alteridades geográfica: os títulos e o caráter das cores. Os títulos dados por Uchôa sugerem associações com a paisagem (*Flamboyant, Descampado, Taperaguá, Caetés*) e com a cultura, especialmente a material (*Catedral T.G., Muxarabiê, Muiraquitã, Auriflama, Rói-rói, Tear e Gambiarra*).

Quanto ao segundo aspecto, embora os grafismos dos seus trabalhos não sejam figurativos na maior parte das vezes, certa referencialidade é atribuída às cores pelas narrativas de curadores e do próprio artista. Anjos afirma que, após formação no Rio de Janeiro nos anos 1980, Uchôa volta a sua terra natal e “ressignifica, em função da memória atávica de signos e luzes, o que havia incorporado como instrumento de pintor, embora mantendo intacto o interesse por ver o mundo através das cores.” (ANJOS, 2005e: 2). A “luz pintada” seria, para o curador, “forma irreduzível de conhecer e registrar um fato físico da vida” sem, no entanto, descrever figuras ou cenas (*idem, ibidem*). Para Anjos, *Descampado* (figura 5) evoca um horizonte, “lembra as paisagens abertas da beira-mar ou do sertão nordestinos” e se aproxima da “tradição romântica de arresto, em superfícies pintadas, do ar rarefeito que embota a visão e faz confundir realidade e engenho” (*idem, ibidem*: 3).



Figura 13. Delson Uchôa, *Descampado*, s.d., 250 x 312 cm, acrílica sobre lona de algodão, Coleção Sérgio Carvalho. Fonte: ANJOS, 2005e: 18-19.

Aqui também o curador afirma a coexistência, na obra do artista, de referências populares e vernaculares de seu entorno, especialmente as cores “iluminadas pelo sol do litoral do Nordeste” (ANJOS, 2005e: 2), com referências eruditas da história da arte, como o construtivismo e a arte ótica (*Op Art*). Para Anjos, o vermelho e amarelo de *Auriflama* (figura 6) seriam exemplos de cores que tanto são produzidas pela “latitude de morada solar”, isto é, pelo entorno do artista, como também pela crueza cromática da arte moderna e contemporânea (ANJOS, 2005e: 3).

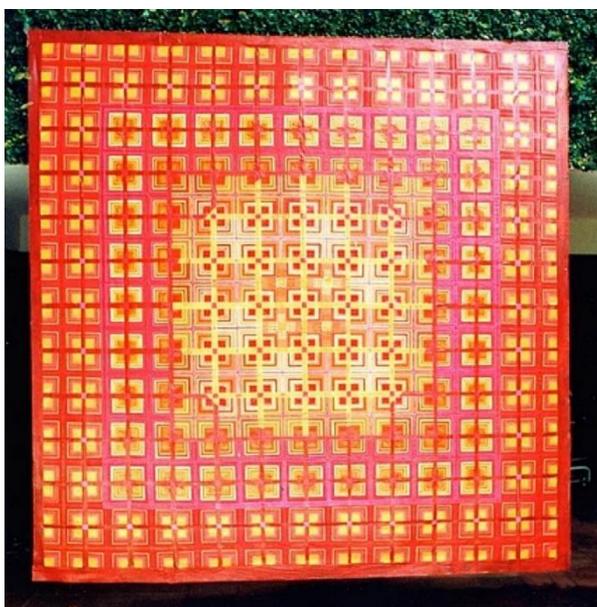


Figura 14. Delson Uchôa, *Auriflama*, s.d., pintura acrílica e resina sobre lona, 280 x 280 cm.
Fonte: www.delsonuchoa.com.

No esforço de associar a produção de Uchôa a um Nordeste imaginado, o curador evoca ainda outros referentes para dialogar com obras que, a princípio, são protagonizadas pela cor, um elemento a princípio não narrativo: máscaras ritualísticas de indígenas da região, cultura tupi-guarani, totem, mata e menção a Joaquín Torres García. Essas menções são recorrentes e, por vezes adquirem caráter lírico, algo próximo do que Hans Belting denominou como “arte dos textos”¹⁰¹, como no comentário de Anjos acerca da obra *Muiraquitã*: “a intensa

¹⁰¹ Com essa expressão, Hans Belting se referia à experiência de Harold Rosenberg diante de um trabalho autodestrutivo de Jean Tinguely. Embora o trabalho de Delson Uchôa não seja efêmero, o texto de Moacir

luz diurna e verde da mata – filtrada e refletida em flores, folhas, troncos e cipós – emerge da miríade de elementos pintados, como se fios de tinta fossem células clorofiladas.” (ANJOS, 2005e: 4).

Imaginar um Nordeste a partir da cor remete a um longo debate promovido por artistas, críticos e curadores sobre uma suposta “cor local” ou “cor brasileira”. Em termos de curadoria, a 24ª Bienal de São Paulo (1998), curada por Paulo Herkenhoff, propôs debater, entre outras questões, a cor no nosso modernismo no *Núcleo Histórico* da exposição. Herkenhoff, ao comentar obras de artistas que propuseram pensar uma paleta nacional, afirmou a “irreduzibilidade do Brasil a um único sistema de cor” (1998: 345). Para o curador, o cânone “cor caipira”, uma denominação “regionalista” para uma versão do sistema de cores derivado da “cor Pau-Brasil”, por vezes oblitera outros sistemas cromáticos na tentativa de definir uma paleta “nacional”, reproduzindo relações de poder entre regiões do país. Ainda segundo Herkenhoff, seria possível identificar na nossa produção diversos sistemas que, por sua vez, poderiam ser agrupados em pelo menos duas tradições: uma telúrica, composta por, entre outros, Vicente do Rego Monteiro e Portinari, e outra antropológica, englobando artistas como Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Hélio Oiticica, Emmanuel Nassar, Beatriz Milhazes, Delson Uchôa e outros. Assim como Moacir dos Anjos, Herkenhoff associa a “estridência cromática” de Uchôa ao campo da cultura e a um lugar imaginado, filiando-o a outros “pintores solares do Nordeste” (2003: 36-37)¹⁰².

Em depoimento concedido a Moacir dos Anjos, Uchôa aproximou seu procedimento artístico ao improviso de repentistas da região (ANJOS, 2005e: 4). Apesar do ensejo, o curador pouco explora a dimensão do procedimento artístico na sua abordagem da obra. As grandes dimensões de alguns dos seus trabalhos remetem à escala da arquitetura e à ação do corpo do próprio artista sobre suas pinturas. Agnaldo Farias (DELSON UCHÔA, 2016: n.p.), além de reiterar o

dos Anjos sobre ele provoca a percepção de que quem “escreve sobre arte assume o papel de um intérprete de música no sentido de que ele é quem faz a música, embora diferentemente do intérprete, pois não observa nenhuma partitura, mas dispõe generosamente das fronteiras abertas do papel que tem a cumprir. Às vezes ele escreve até mesmo a partitura, enquanto os artistas se tornam o seu intérprete, ou sai à procura de novas obras e artistas que lhe garantam o seu papel favorito.” (BELTING, 2012: 311-312).

¹⁰² Delson Uchôa participou de pelo menos mais duas exposições cujo critério curatorial organizador era a cor de caráter “antropológico”: *Zona tórrida, certa pintura do Nordeste* (2012, Santander Recife, Recife, curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz) e *A cor do Brasil* (2016, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, curadoria de Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos).

caráter “local” da cor de sua obra, abordou o processo de trabalho do artista. A escala ambiental de suas pinturas, a qual envolve o espectador, remete, segundo Farias, para o uso do espaço de sua casa/oficina enquanto elemento ativo em sua obra. Em alguns trabalhos, Uchôa obtém grafismos a partir da deposição de camadas de resina sobre o chão, executando algo próximo à frotagem. Secas, as camadas são retiradas de sobre o piso, eventualmente revelando o desenho geométrico do rejunte de ladrilhos, e utilizadas para compor suas obras, geralmente de orientação vertical. Nesse processo, o acaso é admitido na obra por meio do eventual trânsito de pessoas e animais sobre as camadas de resina e, também, pelo depósito de resíduos ambientais, que passam a compor o trabalho (DELSON UCHÔA, 2016: n.p.).

Obras mais recentes, como *Pintura habitada* (2016) (figura 7), exploram de forma mais evidente a dimensão espacial ao envolver o corpo do espectador por meio de processos espacializantes que resultam naquilo que Stéphane Huchet denomina como “climática do espaço” (2012: 18). Tal relação espacial, produzida pela fixação de suas pinturas a estruturas de dimensão próxima à escala humana, remete aos seus trabalhos dos anos 1980, como *Curral da praia* (1989) (figura 8), trabalho que consiste na instalação de uma de suas pinturas em um curral de madeira construído com galhos tortuosos e delgados de árvores. A pintura composta por losangos geométricos coloridos sobre fundo branco contrasta com a organicidade da madeira que compõe o curral. Nesse caso, o caráter antropológico pode ser atribuído não apenas à cor, mas ao trabalho como um todo, o qual remete a uma visualidade que poderia prestar-se a uma narrativa sobre “nordestinidade”.



Figura 15. Delson Uchôa, *Pintura Habitada*, vista de exposição (2016), *The Armory Show*, Nova York, 2016. Fonte: www.simgaleria.com.

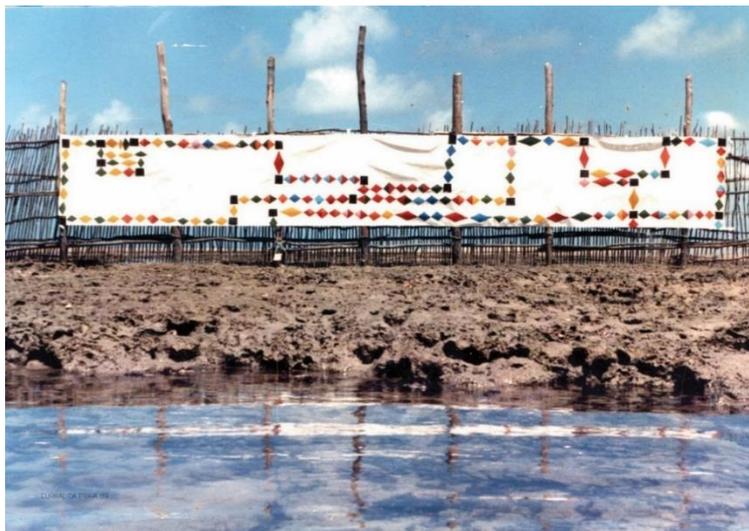


Figura 16. Delson Uchôa, *Curral da praia*, 1989. Fonte: www.delsonuchoa.com.

Em suas abordagens, os comentadores do trabalho de Uchôa constroem suas narrativas mencionando referências – populares e cultas – fornecidas pelo próprio artista. Como vimos, o “sol do litoral do Nordeste” é privilegiado por Anjos. Já Daniela Name menciona uma passagem narrada por Dante em *A Divina Comédia* e parafraseada por Jorge de Lima em *A invenção de Orfeu* – leituras que teriam sido realizadas pelo artista, segundo ele próprio –, em que um anjo

luminoso conduzia almas de mortos ao purgatório, passagem que seria evocada pelo brilho da obra do artista (DELSON UCHÔA, 2016: n.p.).

Ao enfatizar e reiterar as referências dadas por Uchôa, entendemos que as narrativas curatoriais e discursos críticos aqui analisados pouco avançaram além das referências literárias, artísticas e identitárias fornecidas pelo discurso do artista, o qual ofuscou e limitou possibilidades interpretativas do seu trabalho. Nesse caso, percebemos que as obras do artista se evidenciaram mais dependentes de certa narrativa identitária, produzida pelo próprio Uchôa, o que pode configurar um problema. Tal adesão por parte da curadoria à narrativa do artista, amplificada sem questionamento, pode cristalizar e tornar essas obras reféns de um discurso identitário que afirma uma cor “local” ou “nordestina”.

2.4. Lugar ambíguo

Considerando a narrativa curatorial de Moacir dos Anjos, é possível identificar uma característica comum entre os trabalhos de Martinho Patrício e Efrain Almeida: o emprego de elementos e repertórios, a princípio de matriz popular, reconhecidos como “nordestinos” pelo senso-comum, e que, enquanto obra artística, adquirem caráter ambíguo e passam a deslizar entre o sagrado e o profano. Percebemos que o lugar imaginado pela curadoria a partir da obra desses dois artistas é constituído mais pela ambiguidade característica dos seus procedimentos artísticos do que por um inventário de elementos religiosos e mundanos referenciados em seus trabalhos.

Na exposição individual de Martinho Patrício realizada no MAMAM, em 2002, e curada por Moacir dos Anjos, a maioria dos trabalhos expostos eram realizados em tecido, material protagonista da produção do artista desde o início dos anos 1990. Apesar de não serem, à primeira vista, referenciais, esses trabalhos mantêm algum tipo de relação representacional, metonímica, com o

entorno do artista. Os fragmentos que utiliza de linho, cetim, renda e veludo remetem a festas populares e a rituais religiosos.

Para o curador, a obra do artista oscila entre oposições dicotômicas:

Martinho Patrício inclui o fascínio com o acetinado colorido das cortinas dos cabarés de vila e com os vestidos de tecido nobre usados nas quermesses de domingo; com as rendas que enfeitam os altares dos santos e com os adereços de cores vibrantes das festas populares de rua; com os ornamentos dos rituais afro-brasileiros e com os paramentos usados nas missas. (ANJOS, 2002b: n.p.)

O lugar imaginado pela curadoria, a partir da obra de Martinho, é ambíguo, uma vez que seu trabalho remete a “formas litúrgicas e lúdicas”, a “coisas mundanas e sagradas”, tanto a “paramentos de missa” como também a “mantos de festejos profanos” e a “cortinas dos cabarés” (ANJOS, 2002b: n.p.). Essa ambiguidade é evidenciada quando aproximamos duas obras expostas na ocasião: a primeira, realizada com veludo e renda vermelha (*Sem título* [1999]) (figura 9) e a segunda com linho e renda branco (*Sem título* [2002]) (figura 10).



Figura 17. Martinho Patrício, *Sem título*, 1999, veludo e renda, 46 x 25 cm. Fonte: ANJOS, 2002b: n.p..

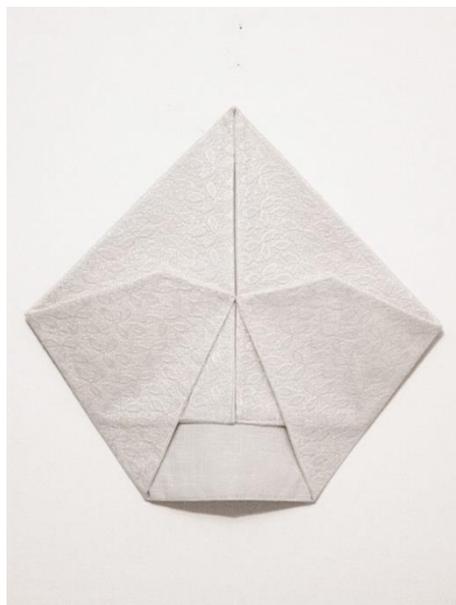


Figura 18. Martinho Patrício, *Sem título*, 2002, linho e renda, 42,5 x 46 cm. Fonte: www.martinhopatricio.com.

Tomando como parâmetro as ambiguidades percebidas por Moacir dos Anjos no trabalho do artista, podemos afirmar que cores e materiais empregados sugerem simbolismos diversos. Ora certa lascívia, erotismo e emotividade, caso do trabalho realizado com veludo de intensa cor vermelha, sugestões essas intensificadas pela sua forma envaginada provocada pelo efeito da gravidade sobre o seu material; ora certa pureza, racionalidade e parcimônia, como na obra realizada com linho branco e constituída por dobras e linhas retas que, parecem, levitam e não se afetam pelo meio circundante.

Outros trabalhos são mais explícitos quanto a sua relação com um referente. *Máscara I* (2001) (figura 11), composição realizada com fuxicos vermelhos e brancos, indica, no seu próprio título, a filiação da composição à cultura afro-brasileira. Essa filiação foi reforçada pela exposição *A matriz afro e os elementos formais*, realizada entre 2016 e 2017 na Galeria Superfície, em São Paulo, com curadoria de Gustavo Nóbrega. Ao lado dos artistas Antonio Dias, Rodrigo Garcia Dutra, Rubem Valentim, Mestre Didi e Emanuel Araujo, Martinho Patrício expôs obras realizadas com linho branco dobrado e composições com fuxicos vermelho e branco intitulados *Rosário* (2003). Segundo o curador, os “fuxicos agrupados criam símbolos abstratos que indiretamente estão relacionados às insígnias de orixás” (NÓBREGA, 2016: n.p.)¹⁰³. Já *Iêdas* (2002) (figura 12), um conjunto de elementos realizados com espelhos e fragmentos de tiras de cetim e renda, remetem a festas populares laicas como o boi-bumbá, o maracatu, o reisado e a procissões religiosas que empregam estandartes.

¹⁰³ Em 2018, trabalhos dessa série foram novamente associados à cultura afro-brasileira ao integrarem a seção *Rotas e transes: Áfricas, Jamaica, Bahia* da exposição *Histórias Afro-Atlânticas*, realizada no MASP com curadoria de Lília Schwarcz, Adriano Pedrosa, Helio Menezes, Tomas Toledo e Ayrson Heráclito.

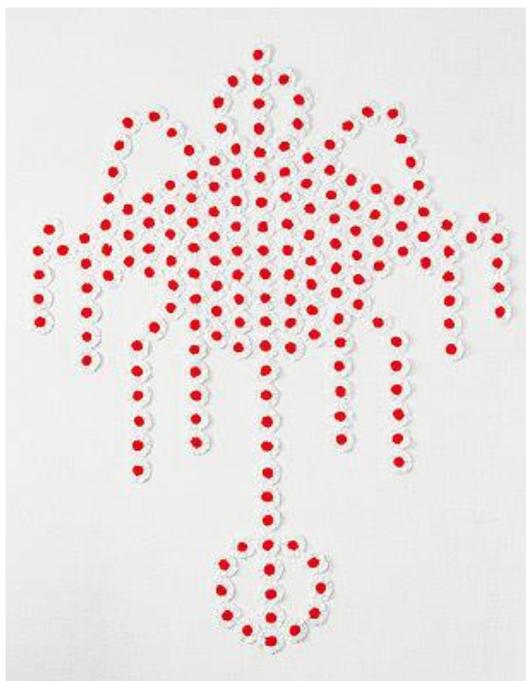


Figura 19. Martinho Patrício, *Máscara I*, 2001, fita de cetim e cetim, 150 x 150 cm. Fonte: ANJOS, 2002b: n.p..



Figura 20. Martinho Patrício, *Iêdas*, 2002, fita de cetim, cetim, linho, renda, cambraia bordada, madeira e espelho, dimensões variadas, vista da exposição *Martinho Patrício* (2002) Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife. Fonte: ANJOS, 2002b: n.p..

Outra ambiguidade explorada por Anjos é a aproximação que a obra de Martinho faz entre aquilo “que parece distante”. O curador se refere à aproximação entre o entorno mundano do artista, e seus característicos elementos vernaculares, e a erudição dos procedimentos artísticos construtivos, referência presente no trabalho de Martinho desde suas pinturas realizadas na segunda metade dos anos 1980. Com esse apontamento, Anjos discerne e estabelece uma distância entre o que seria “popular” daquilo que seria “culto”, repetindo a estratégia de imaginar alteridades por meio do distanciamento temporal – tradicional, antigo *versus* moderno, construtivo – e geográfico – Nordeste vernacular *versus* Sudeste construtivista.

Apesar de identificar diversas referências possíveis no trabalho de Martinho Patrício, Anjos não se restringe a propor um inventário de elementos relacionados à “cultura popular”. Diferentemente, afirma que sua obra funda um lugar ambíguo para o qual arrasta elementos diversos, que podemos considerar a princípio de caráter antropológico. Essa abordagem de Anjos ressoa a afirmação de Gerardo Mosquera de que é possível reconhecer marcas identitárias na arte da América Latina mais nas características da prática artística, no modo de construção da obra ou no discurso sobre ela do que na identificação de elementos folclóricos, religiosos ou associados ao ambiente físico e histórico. Nos procedimentos artísticos estariam presentes o contexto e a cultura em seus sentidos amplos, mais do que na citação de elementos culturais específicos (2010 *apud* ASBURY, 2016: 260).

Entendemos que a afirmação dessa ambiguidade, isto é, de uma heterogeneidade e de uma diferença interna ao trabalho, ecoa o princípio da mestiçagem proposto por Icleia Cattani (2007). Os trabalhos de Martinho Patrício não se resolvem enquanto uma fusão de referências distintas e que resultariam em uma unidade. Diferentemente, expressam tensões e disparidades entre elementos migrantes que perpetuam embates.

De modo semelhante, o trabalho de Efrain Almeida também sugere um lugar ambíguo ao explorar a ambivalência e a heterogeneidade interna de elementos que se localizam entre o profano e o sagrado. Segundo Anjos, suas

pequenas esculturas realizadas em madeira, geralmente a umburana¹⁰⁴, representando corpos inteiros ou parte deles, semelhantes aos ex-votos, confundem religiosidade, mais especificamente o imaginário católico, e erotismo (figura 13).



Figura 21. Efrain Almeida, *Efrain Almeida* (detalhes), 2010, umburana, óleo e MDF, dimensões variadas, vista da 29ª Bienal de São Paulo (2010), São Paulo. Fonte: www.fdag.com.br.

Segundo Anjos, os corpos no seu trabalho estão entre a disponibilidade e a interdição moral. Suas “figuras dúbias, não se sabe se pecadores ou santos, se bestas ou anjos”, ecoam “a ausência de diferenças formais entre paganismo e cristianismo nos objetos e nas imagens votivas” (ANJOS, 2010: 106-107). Se da perspectiva sensível há uma indiferenciação entre sagrado e profano, ao vincularmos seu trabalho a determinada tradição cultural, nesse caso, a dos ex-votos, o trabalho de Almeida pode se aproximar ontologicamente do campo do sagrado.

¹⁰⁴ Assim como o uso da cajacatinga por Marcelo Silveira, Efrain Almeida também mantém uma relação afetiva com a umburana. Trata-se de uma madeira largamente encontrada na região de Boa Viagem, Ceará, onde o artista nasceu e passou a infância. Essa madeira é comumente empregada por artesãos da região para produzir brinquedos, imagens religiosas e *ex-votos* (CAMPOS, 2014a: 59). Diferentemente da “madeira branca”, a umburana – também chamada de cumaru-do-ceará, cumaru das caatingas, imburana de cheiro, cerejeira rajada ou cumaru de cheiro – é apropriada para a produção de *ex-votos* uma vez que não atrai insetos, entre eles cupins, o que causaria danos para peças e ambientes onde se acumulam esse tipo de objeto, como igrejas e santuários (GOMES, 2017: 136). Além de esculturas em umburana e em bronze, o trabalho de Almeida também compreende aquarelas, gravuras, desenhos, carimbos e bordados.

Nesse caso, há uma sobreposição de relações que tornam a obra de Almeida *locus* do vínculo indenitário entre a manifestação religiosa dos ex-votos e determinado Nordeste imaginado. Tal vínculo exige uma reflexão sobre sua historicidade. Apesar do ex-voto ser um ícone que diz respeito a uma coletividade nacional (CAMPOS, 2005: 24), uma série de discursos cristalizaram a associação entre religiosidade popular – não só o ex-voto, como também o messianismo e o beatismo – ao Nordeste¹⁰⁵.

Ex-voto é uma abreviação da expressão em latim *ex voto suscepto*, comumente traduzida como “por um voto alcançado” ou “em consequência de um voto” (BONFIM, 2007: 12). Segundo Luís da Câmara Cascudo (*apud* BONFIM, 2007: 12), o ex-voto é aquilo que “se promete ao santo de devoção para se receber a graça, ou o que se oferece por tê-la alcançado”, o que o leva a ser denominado também como “promessa” e “milagre”.

Assim como o caso da xilogravura produzida para literatura de cordel, o ex-voto também é uma manifestação cultural que foi relacionada a uma região geográfica em particular. Embora não seja uma manifestação própria da região Nordeste, é relativamente farta a documentação sobre essa tradição na mencionada região do país (BONFIM, 2007: 35)¹⁰⁶, o que ensejou narrativas identitárias que vinculavam a prática ao seu respectivo lugar de ocorrência. Em texto de 1973, Clarival do Prado Valladares¹⁰⁷ afirmou que os “ex-votos do sertão perdem o texto em troca de mistério”. Tal enunciado ecoa classificações tipológicas como a de Iris Gori e Sergio Barbieri (*apud* ALCANTARA, 2018: 38-39), a qual discerne dois tipos de ex-voto no país: uma correspondente aos pictóricos que combinavam imagem e legenda textual, predominantes em Minas

¹⁰⁵ Durval Muniz de Albuquerque Júnior dá destaque para três embates fundamentais para a invenção do Nordeste: o combate à seca, ao messianismo e ao cangaço, além dos conchavos políticos das elites locais de modo que essas mantivessem seus privilégios (1999: 74).

¹⁰⁶ Vários pesquisadores se dedicaram à pesquisa sobre ex-votos no país. Embora não fossem o foco da empreitada, tais objetos foram também recolhidos pela *Missão de Pesquisas Folclóricas* organizada por Mário de Andrade em 1938, que tinha como objetivo a coleta e o registro de manifestações consideradas folclóricas nas regiões Nordeste e Norte do país. Posteriormente, até os anos 1970, outros estudiosos se dedicaram ao seu estudo, como Luís Saia, Clarival do Prado Valladares, Alceu Maynard Araújo, Maria Augusta Machado da Silva, Luís da Câmara Cascudo, Théo Brandão e, mais recentemente, Lélia Coelho Frota e Marcílio Lins Reinaux (BONFIM, 2007: 16). Muitos deles, como é o caso de Saia, coletaram ex-votos especialmente na região Nordeste (GOMES, 2017: 268).

¹⁰⁷ O texto foi divulgado por ocasião da exposição *Ex-voto do Nordeste*, realizada em 1976 na galeria R & R Camargo Arte, em São Paulo. Não foi possível confirmar a origem do mesmo. Cf. VALLADARES, Clarival do Prado. *Ex-votos do sertão*. 1973. <<http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=84>>. Acessado em abril de 2019.

Gerais e no Centro Sul; e outro correspondente aos objetos em madeira talhada, por vezes policromada, e que geralmente representam o corpo humano, partes dele ou órgãos internos, nos quais não se verifica inscrições textuais¹⁰⁸.

Outra questão que evidencia a “nordestinização” de determinados tipos de ex-voto é o fato de que, no processo de colecionamento, algumas tipologias são privilegiadas em detrimento de outras. Como demonstra Lilian Alves Gomes em sua pesquisa com colecionadores do Rio Grande do Norte, fotografias de pessoas acometidas por enfermidades não integravam essas coleções, provavelmente devido ao aspecto desagradável das imagens (2017: 222). Conseqüentemente, dificilmente esse tipo de ex-voto fotográfico é percebido como “nordestino” como o são os fragmentos de corpos esculpidos em madeira. Além disso, Gomes ressalta que era comum que os produtores desses objetos atendessem a demanda pela “nordestinização” das peças, o que implicava em praticar acabamentos rústicos que as vinculariam a uma percepção de “arcaico” (2017: 176).

Citamos ainda como exemplos de eventos que reiteraram essa associação as exposições *Bahia* (realizada em 1959 no Parque Ibirapuera, em São Paulo), *Nordeste* (realizada em 1963 no Museu de Arte Popular – Solar do Unhão, em Salvador) e *A mão do povo brasileiro* (realizada em 1969 no Masp, em São Paulo) organizadas por Lina Bo Bardi, as quais destacaram o ex-voto como elemento popular característico daquela região e que, junto a outros objetos, questionavam sua aproximação de termos como “folclore” e “arte popular”, uma vez que estariam mais próximos daquilo que Bo Bardi compreendia como “design industrial ‘nacional’ e ‘popular’” (RODRIGUES, 2008).

O diálogo das obras de Almeida com o ex-voto enquanto um elemento identitário do seu entorno é atravessado por esses eventos, discursos e narrativas pregressas. Tais narrativas atravessam também a interpelação

¹⁰⁸ A manifestação tipológica dos ex-votos é mais ampla do que a identificada por Gori e Barbieri. É possível enumerar ainda – além das pinturas a óleo sobre madeira, de caráter figurativo e narrativo geralmente acompanhadas de textos – fotografias, objetos tridimensionais construídos para essa finalidade (como esculturas e modelagens realizadas principalmente em madeira, argila, gesso e borracha) ou apropriados (entre eles, objetos que mantêm relação metafórica com o voto, caso das muletas e próteses, objetos *in natura*, tanto humanos [cabelos], quanto de animais [unhas e cascos]), ofertas (de alimento, dinheiro) e performances individuais e coletivas, como penitências e preces (BONFIM: 2007).

curatorial de Moacir dos Anjos. É possível afirmar, portanto, que ao compreender o trabalho de Efrain Almeida como algo misterioso e dúbio, entre o bestial e o angélico, Anjos evoca e se filia a um tipo de interpretação próximo a de Valladares e Gori Barbieri, cujas narrativas identitárias relacionam a tipologia de ex-voto referida na obra de Almeida ao Nordeste. O curador, portanto, legitima sua narrativa ao associar-se a determinadas tradições de invenção identitária.

Outra dimensão da obra de Almeida que expressa ambiguidade é o modo como ela cruza e confunde a memória do artista com manifestações de dimensão social. Os animais recorrentes em seu trabalho – ovelhas, cabras, gatos, cachorros e pássaros – são índice ao mesmo tempo de sua memória, especialmente de sua infância na cidade cearense de Boa Viagem, como também de passagens bíblicas, segundo Anjos (ANJOS, 2010: 110). Cachorros que lambem as paredes (figura 14) remetem à narrativa hagiográfica na qual, movidos por afeto ou misericórdia, esses animais lamberam as chagas do leproso São Lázaro, passagem bíblica que trata do corpo “como lugar de virtude e de erro” (*idem, ibidem*).



Figura 14. Vista da exposição *Marcas* (2007), Estação Pinacoteca, São Paulo. Fonte: www.fdag.com.br.

Ao se referir à projeção de características físicas do artista sobre algumas de suas esculturas – tatuagens, cavanhaque, traços fisionômicos –, Anjos afirma que

seus objetos e imagens são representações de um corpo em movimento que articula e ata lugares, tempos, raças, sexos e crenças em que se movem e se mostram outros corpos, sem que se confundam por isso em um único organismo. (ANJOS, 2010: 112).

Quanto a esse aspecto, entendemos que há em seu trabalho embates entre o geral e o específico, isto é, entre o caráter anônimo e arcaico do ex-voto, enquanto uma prática inscrita em uma tradição, e elementos que se referem à memória e ao aspecto físico do artista, muitos deles relacionados a certa visualidade urbana, e que dotam de singularidade suas pequenas esculturas de umburana. Essa tensão entre generalidade e singularidade intensifica o caráter ambíguo do trabalho.

Retomando a crítica do grupo *Camelo* à seleção de Efrain Almeida e Martinho Patrício para a *Mostra Antártica Artes com a Folha*, que taxava seus trabalhos como “regionalistas” e “caricaturalmente nordestinos”, feita a nossa análise, podemos entendê-la como reducionista e simplificadora. Tal acusação privilegia apenas a dimensão mais imediata dos trabalhos, referente ao emprego de elementos considerados vernaculares e ignora procedimentos utilizados na produção das obras, como por exemplo, a operação que explora a ambiguidade e o hibridismo de suas referências e de seus respectivos materiais, cores e formas que, por sua vez, deslizam entre o profano, o banal, o erótico, de um lado e, do outro, o sagrado, o excepcional e o pudico.

Ainda, tal acusação subestima o confronto proposto por essas obras entre singularidades dos artistas e elementos culturais de caráter social e coletivo. Está inscrito no procedimento de representação, verificado nesses trabalhos, as dimensões subjetiva e produtiva. Como ressalta o curador Marcelo Campos, o trabalho de Efrain Almeida parte da observação dos efeitos estéticos da natureza. Entretanto, a “beleza” que o artista produz não está dada nos corpos

da natureza de modo autoevidente, mas deve ser “proclamada”¹⁰⁹. Sobre questão semelhante, Anjos afirma a singularidade do comentário que a obra de Efrain Almeida faz ao seu entorno:

dando tessitura visual a fragmentos lembrados de vida, o artista transforma suas memórias em passagens para que se ativem as lembranças daqueles que as contemplam, atestando uma disponibilidade para alcançar o outro e estreitando, desse modo, os limites entre o que é próprio apenas do indivíduo e o que pertence ao ambiente social em que este está inscrito. (ANJOS, 2010: 111).

O rótulo “regionalista” desconsidera ainda outras dimensões das obras que, a princípio, não compõem narrativas sobre alteridades “nordestinas”. É o caso do vínculo de Martinho Patrício com procedimentos filiados à produção conhecida como neoconstrutivista. Entre eles, poderíamos reconhecer o afrouxamento da geometria, a admissão de elementos culturais em detrimento de uma concepção ideológica universalizante, e a possibilidade de participação do público na obra. E, no caso de Efrain Almeida, desconsidera a relação que certas obras estabelecem com o espaço a partir do modo como são nele instaladas. Braços, mãos e olhos que saem das paredes (figura 15), ou ainda esculturas de cães que as lambem incorporam à obra o espaço vertical da galeria como estrutura narrativa (CAMPOS, 2014a: 62).

¹⁰⁹ “Proclamar a beleza na arte não é tarefa fácil. Temos o mundo e não podemos esquecê-lo. O mundo das formas contraditórias, das perdas, da destruição. Mas a Ideia primeira, com letra maiúscula, é perceber que há o ‘esplendor das aparências’, como na afirmação de Bellori, das aparências sem modelo, agora sabemos, ampliando-se por quaisquer culturas. A natureza, companheira da produção de Efrain, tende a produzir ‘efeitos excelentes’. A arte que o interessa parte da observação destes efeitos: o êxtase, a pulsação, as marcas. E, ‘assim se formou o admirável tecido das coisas criadas’”. (CAMPOS, 2014b: n.p.).



Figura 15. Efrain Almeida, *O promissor*, 1996, cedro, óleo e pirogravura, 25 x 6 x 13 cm. Coleção Galeria Camargo Vilaça. Fonte: Enciclopédia Itaú.

Entendemos que narrar a obra desses artistas a partir da perspectiva da ambiguidade, como fez Moacir dos Anjos, é uma estratégia para distanciá-las do rótulo “regionalista” e institucionalizá-las enquanto arte contemporânea. Esse dado é relevante quando consideramos o contexto sociocultural desses artistas e os elementos culturais com os quais trabalham. Durante boa parte do século XX, a “régua” do regionalismo (DIMITROV, 2013: 16-17) tendeu a simplificar a recepção de trabalhos de artistas da região, aprisionando-os a rótulos como “local” e “regional”. Inserí-los em uma narrativa balizada pela ideia de ambiguidade é uma tentativa de afastá-los dessa “régua”, de rótulos redutores, e de ampliar as possibilidades de sentidos de suas obras, complexificando sua recepção.

2.5. Lugar experimental

Para endossar nosso argumento de que a curadoria imagina alteridades geográficas, podemos apontar exposições de outros curadores que consideramos interlocutoras da ideia de “artista nordestino” de Moacir dos Anjos, ou seja, que também imaginaram nordestes a partir de expectativas e questões dadas *a priori*. Nos referimos a *Pernambuco experimental* (2013-2014) da curadora Clarissa Diniz, realizada no Museu de Arte do Rio (MAR); *Sertão contemporâneo* (2008) do curador Marcelo Campos, realizada na Caixa Cultural de Salvador e do Rio de Janeiro; e, finalmente, a *I Bienal do Barro – água mole, pedra dura* (2014) realizada em Caruaru pelo curador Raphael Fonseca e pelo artista Carlos Mélo. A primeira curadoria questionou o “regionalismo” da produção artística do Nordeste a partir do pressuposto de que o experimentalismo foi protagonista nessa produção durante boa parte do século XX. Já as outras duas recorriam a procedimentos próximos aos da residência artística¹¹⁰ para propor aos artistas que explorassem em seus trabalhos, sob diversas perspectivas, respectivamente o sertão e o barro enquanto elementos dados como identitários da região. Diferentemente das curadorias de Anjos, *Sertão contemporâneo* e a *I Bienal do Barro* são constituídas por obras que desde o princípio já estão comprometidas por questões identitárias de caráter geográfico.

Destacaremos em nossas análises como as narrativas curatoriais agenciam procedimentos artísticos e repertórios temáticos das obras de modo a imaginar nordestes.

¹¹⁰ É necessário apontar que essas duas exposições divergem do modelo curatorial de Moacir dos Anjos pelo fato de que, entre outras questões, se aproximam do modelo de residência artística. Segundo Renata Azambuja, esse modelo transcende parâmetros de exibição e comercialização de obras. Segundo a autora, aquilo que “ocorre em residência é compartilhado tanto entre os artistas que estão produzindo no mesmo local, como também com a comunidade do entorno, onde o espaço se situa e, também, com outros agentes do circuito, formando uma rede, que é uma das finalidades previstas quando se abordam as iniciativas de gestão autônoma, proporcionando uma nova ‘coloração’ ao estatuto do modos de produção, recepção e exposição da arte.”. Nesse sentido, “o processo, nesta situação, acaba por se tornar mais relevante do que a obra acabada, o que pode levar a um estado contínuo de embaralhamentos de sentidos, favoráveis ao desenvolvimento de potências poéticas.” (2017: 119-120).

2.5.1. Experimentação sob o horizonte do regional

Em publicação de 2008, Clarissa Diniz criticou determinada prática entre artistas contemporâneos de Pernambuco que, segundo a curadora, era nociva para o estudo e pesquisa da produção da região. Diniz se referia à disputa pelo reconhecimento sobre o pioneirismo de práticas experimentais entre artistas da região. Ao reivindicarem para si o ineditismo no uso de práticas experimentais, tais artistas contemporâneos contribuiriam para um ofuscamento de parte da história da arte local, evidenciando as práticas regionalistas em detrimento das experimentais. Segundo Clarissa Diniz,

[...] especialmente depois dos anos 2000, as condutas regionalistas são tomadas como ponto de partida para a autolegitimação de vários profissionais da arte – especialmente alguns artistas e dirigentes de instituições –, que, discordando de tal pensamento, elaboram um discurso que os coloca como os iniciadores, nas artes plásticas de Pernambuco, de um movimento de abertura às influências estrangeiras [...], gerando uma narrativa de nossa história da arte que os coloca como os pioneiros desse movimento, instaurando, assim, um discurso que facilmente os legitima, ainda que em detrimento do apagamento dessas iniciativas anteriores, que, ao invés de serem buscadas e pesquisadas, são esquecidas. (DINIZ, 2008: 34-35).

Pernambuco experimental contesta essa narrativa ao compreender que experimentalismos foram recorrentes na produção artística de Pernambuco desde pelo menos os anos 1920.

É possível identificar três núcleos de obras em *Pernambuco experimental*. O primeiro, protagonizado por Cícero Dias, diz respeito a “eloquente” “contradição estética” – ou o que poderíamos denominar como um híbrido de tradição e modernismo – da produção do artista. O núcleo seguinte é dedicado às produções não objetivas, tanto geométricas quanto informais, de artistas como Montez Magno e José Cláudio. Finalmente, o terceiro núcleo trata da abertura de fissuras em decorrência de ações políticas do/no corpo e da/na cidade, especialmente a partir de trabalhos de Paulo Bruscky e Daniel Santiago.

Logo no início do texto curatorial, Diniz afirma que *Pernambuco experimental* está na “contramão da intenção de rotular a arte produzida a partir de Pernambuco” e se interessa por “discutir a potência de invenção e revulsão da prática artística, aquilo que poderíamos denominar como caráter experimental” (2014: 14). Mais à frente, acrescenta:

Mais do que a afirmação de certas posições ou estratégias, é sobremaneira a constante reinvenção – transformações e conflitos – da linguagem que nos interessa: a exposição é uma aposta na força movediça que desenlaça a arte de determinantes ou identidades regionais. (DINIZ, 2014: 14).

É possível contestar a curadora quanto à sua ressalva de que *Pernambuco experimental* se oporia a um modelo afirmativo, isto é, que a exposição negaria a afirmação do que seria “pernambucano”, “regional” e “nordestino”. Assim como nos casos anteriormente discutidos, Diniz também imagina determinado Pernambuco e, por extensão, determinado Nordeste, dessa vez via o experimental, ressaltando a dimensão cosmopolita da região.

Tal argumento é evidente na abordagem da obra de Cícero Dias, caso “eloquente” – expressão da curadora – do convívio híbrido entre cosmopolitismo e localidade. As presenças simultâneas em *Eu vi o mundo... e ele começava no Recife* (1926-1929) (figura 16) do carro de boi e do avião, da roda d’água e da chaminé de fábrica, das colunas clássicas, do pão de açúcar e de Recife, é tanto invenção quanto testemunho de uma cidade simultaneamente local e cosmopolita. Para Zanna Gilbert, Recife era “definida tanto pelo que estava situado além de si mesma quanto pelo local.” (2014: 159). A cidade está acostumada com intensas trocas culturais desde as experiências com incursões coloniais holandesas, inglesas e francesas. A presença do porto e a sua reforma no início do século XX intensificou essas trocas, impactando na construção de uma paisagem urbana moderna, que, em certo aspecto, o trabalho de Dias é cronista.

de viabilização de suas pinturas não objetivas para certos públicos ocorreu por meio do discurso da cor local¹¹¹.

O segundo núcleo da exposição apresentava produções não objetivas, tanto geométricas quanto informais, de certa forma como contraponto à canonização hegemônica da produção abstrata geométrica realizada no país, especialmente a partir dos grupos *Ruptura* paulista e *Frente* carioca. Muitos dos trabalhos exploravam a forma em sua dimensão livre, gestual e musical, ainda que muitas vezes recorressem a procedimentos seriais, repetitivos e mecânicos. É o caso dos desenhos de Montez Magno do final dos anos 1950, do uso de carimbos e frotagem por José Cláudio no final dos anos 1960, das monotipias de Vicente do Rego Monteiro e dos *Exercícios de caligrafia* (2002) de Daniel Santiago.

A obra de Magno ocupa certo protagonismo na exposição pelo fato de, segundo Diniz, sinalizar um momento de transição ao ter compreendido a conclusão do momento histórico do modernismo. Dessa forma, “enfrentando inventivamente os paradigmas modernos, elabora percepções e problemas que em Pernambuco serão propulsores do conjunto de experimentações da arte contemporânea.” (DINIZ, 2014: 69).

Magno compreende a produção de obras como *Desenhos gestuais* (1962) como um processo “reducionista” de formas vegetais em direção a manchas negras (DINIZ, 2014: 69-71). Tal processo seria empregado também nas *Fragmentações* (1963) (figura 17) e nas *Bacchianas* (1966), as quais representariam um desejo do artista por “ver o que ocorria dentro da matéria” e a forma como ela se prolongava em “ondas”. Segundo a curadora, esses experimentos de Magno poderiam ser percebidos como contribuições ao alargamento do programa concretista brasileiro (*idem, ibidem*: 73).

¹¹¹ Obras de outros artistas, como Lula Cardoso Ayres e Manoel Bandeira, também foram narradas de diferentes formas por Gilberto Freyre, inclusive aparentemente contraditórias, de modo a serem absorvidas por diferentes públicos em diferentes lugares. Sobre essa questão, cf. DIMITROV, Eduardo. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. Orientadora: Lília K. M. Schwarcz. 2013. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, São Paulo, 2013.



Figura 17. Montez Magno, da série *Fragmentações*, 1964, óleo a seco sobre papel, 71 x 100 cm. Coleção MAR - Fundo Montez Magno. Fonte: DINIZ, 2014: 55.

Entre as obras que a curadora apresenta como exemplares do fato de que perturbariam certa expectativa da recepção do que seria “pernambucano”, está a série *Morandi* (1964) (figura 18) de Magno. Partindo da paleta do artista italiano referenciado no título da série, Magno executa, nos termos da curadora, “quase quadrados”, “quase retângulos” e “quase retas”. Diniz evoca o regionalismo para afirmar que, se Magno dele se distancia em determinado aspecto, por outro lado o artista se aproxima das preocupações ecológicas de Freyre, isso é, da discussão – tão em voga em Pernambuco naquele momento – sobre até que ponto o meio físico e sociocultural impactariam na arte e no artista (FREYRE, 1987: 184). Ainda segundo a curadora, em *Morandi* haveria um interesse pela experiência existencial do espaço, o qual, acrescentamos, deve ser compreendido também como um interesse pela paisagem.

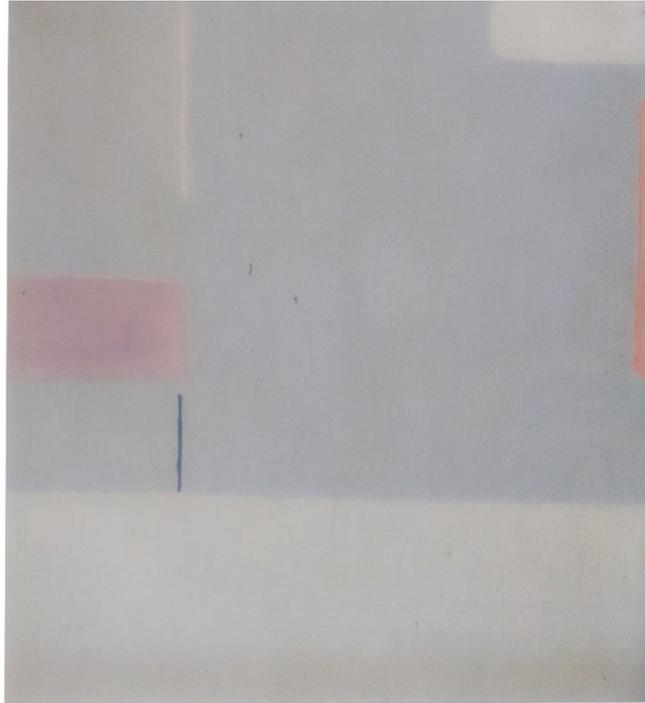


Figura 18. Montez Magno, da série *Morandi*, 1964, tinta industrial sobre madeira, 28 x 25 cm. Coleção do artista. Fonte: DINIZ, 2014: 75.

A presença de *Morandi* na exposição e o modo como é atravessada pela narrativa da curadora evidencia que sua concepção de “experimental” não é dicotômica a de “regional”. Com esse caso, Diniz argumenta que o experimentalismo em Pernambuco pôde se dar, inclusive, a partir da incorporação de procedimentos associados ao regionalismo – no caso de Magno, o interesse pela ecologia freyreana – sem necessariamente resultar em visualidades exóticas e associadas ao “regional”. Dessa forma, *Morandi* incorpora procedimentos “regionais” e os tensiona a partir de seu interior.

No último núcleo da exposição, o corpo aparece modulado a partir de, pelo menos, dois aspectos: antropológico, nas obras de Lula Cardoso Ayres e Vicente do Rego Monteiro, artistas que se interessavam, respectivamente, pelas cerâmicas popular do Alto do Moura e marajoara; e político, nos trabalhos de Paulo Bruscky e Daniel Santiago, para os quais o corpo é lugar de conflitos.

Diniz ressalta que, se para Freyre, na experiência social, o corpo era elemento importante no afrouxamento de distinções entre classes ao amenizar diferenças, especialmente via sexo e culinária, o corpo para Bruscky, Santiago

e Magno não dissolve e nem apazigua contradições. Devido à violência e à repressão rotineira, esse corpo está sob “estado de exceção”, o que acentua sua singularidade (2014: 100).

Essa contradição está expressa na série *Cidades imaginárias* (1972), cidades inventadas por Montez Magno que, segundo a curadora, exprimem o desejo por não acomodação a realidades dadas *a priori*. As fissuras entre o possível e o impossível abertas por essas cidades, “no espaço entre a efetividade e a ineficiência sociais, estéticas e políticas”, seriam o próprio lugar da arte (DINIZ, 2014: 86; 113).

Entendemos que a contradição é expressa em outras fissuras abertas pelos/nos corpos de Bruscky e Santiago. Citando alguns trabalhos presentes na exposição, os performers testam os limites entre a aceitação e a recusa, entre o submisso e o subversivo em *Limpo e desinfetado* (1978) (figura 19); entre o ordinário e o extraordinário em *Abra e cheire: a primeira lembrança é arte* (1975); entre o abjeto e o desejo em *AlimentAÇÃO* (1978), trabalho solo de Bruscky; e o limite da interdição em *O Brasil é o meu abismo* (1982) e *Do que é que eu tenho medo?* (1976), ambos trabalhos solos de Santiago.



Figura 19. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Limpo e desinfetado*, 1978, registro da performance em offset. Fonte: DINIZ, 2014: 119.

Diante do lugar movediço onde Diniz acredita acontecer o experimental na produção pernambucana, a curadora não propõe generalizações, como fez o crítico e curador Adolfo Montejo Navas. Para ele, a ironia seria talvez uma das figuras de linguagem “mais inseridas na cultura e no comportamento nordestinos [...] em contraste com outros estados do Brasil.” (2014: 131). De acordo com nossa análise da exposição, podemos afirmar que a ironia tem ocorrência pontual, o que torna a afirmação de Navas controversa. Além disso, é problemático e simplificador estender e equiparar o que seria uma cultura de Recife a uma cultura “nordestina”. Para Diniz, a diversidade de perspectivas das obras e dos diálogos que estabelecem instauram “alteridades (auto)questionadoras” e que, provavelmente, teriam o experimental como um de seus corolários (2014: 121).

Ao imaginar uma alteridade a partir de determinada ideia de experimental, a curadoria lida com um termo de difícil apreensão. Analisando outro contexto, Fernanda Lopes (2013), em sua pesquisa sobre as atividades da Área Experimental desenvolvidas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) em parte dos anos 1970¹¹², demonstrou como o termo era utilizado para produções artísticas que direcionavam suas críticas aos sistemas da arte, entre eles a crítica, o museu e o ensino da arte, sem no entanto definir o que isso implicaria em termos de linguagem artística, uma vez que, fosse qual fosse o suporte, ele poderia ser repensado de modo experimental. Em *Pernambuco experimental*, o termo passa a ter uma conotação específica ao ser empregado para indicar uma produção que tensionava, em diferentes momentos e de diferentes modos, o “regionalismo” e sua legitimação pelas instituições e agentes locais e nacionais. Em comum, podemos afirmar que as duas acepções de experimental se referem à necessidade da produção artística também implicar

¹¹² Idealizado na esteira de uma série de outros no campo da educação da arte que se viram tensionados pelas mudanças propostas pelas novas linguagens da arte contemporânea, a Unidade Experimental do MAM-Rio foi criada em 1969 por artistas e críticos como Cildo Meireles, Frederico Moraes, Guilherme Vaz e Luiz Alphonsus. A partir dessa iniciativa, se estruturaria nos anos seguintes a Área Experimental, a qual, segundo Fernanda Lopes, tratava-se de uma espécie de laboratório de pesquisa de novas linguagens e que foi interrompido com o incêndio da instituição em 1978 (2013: 28).

na produção de espaços para a arte, particularmente adepta de linguagens contemporâneas (LOPES, 2013: 43).

Ao não opor o “experimental” ao “regional”, Diniz questiona essa dicotomia e certo pioneirismo reivindicado por jovens artistas pernambucanos que produziam na segunda metade dos anos 1990, entre eles os integrantes do grupo *Camelo*, alguns dos quais estiveram presentes em *Nordestes*. Para esses últimos, era importante afirmar a dicotomia entre o “regional” e o “experimental” – travestido e atualizado pelo termo “global” – naquele contexto de adensamento institucional de modo a disputar espaço de visibilidade e consequente legitimação. Entretanto, *Pernambuco experimental* demonstra como a disputa pelos espaços legitimadores por artistas interessados em linguagens experimentais também se deu nas décadas anteriores a de 1990.

Uma crítica “formulaica” e “preguiçosa”, na avaliação de Kiki Mazzucchelli (2009: 45), que tinha o Manguê Beat como ícone de um modelo que hibridizava o “local” e o “global”, utilizou à exaustão esse argumento dicotômico para compreender a produção local. O lugar experimental imaginado por Diniz propõe formas interpretativas alternativas a essa. Seu diálogo com a “régua” do regionalismo é matizado em diferentes graus e não está limitado à escolha entre recusa ou adesão. Diferente disso, Diniz tensiona os limites do que venha a ser entendido como “regional”, ou “pernambucano”, e “experimental”.

2.5.2. Quando o sertão e o barro são nordestes

Como afirmamos, a dinâmica de exposições que partem de processos de residência é distinta daquela empregada por Moacir dos Anjos, o qual não comissiona obras. Dito isso, nosso interesse na discussão de *Sertão contemporâneo* e da *I Bienal do Barro* consiste em como essas curadorias lidaram com a invenção de lugares ao elegerem o sertão e o barro como

elementos característicos de determinada alteridade “regionalizada” como proposta para o trabalho dos artistas em questão.

Quando estive no Vale do Cariri, região entre os estados do Ceará e Pernambuco, em 2008, Brígida Baltar não encontrou o sertão árido e de chão rachado como esperava, mas uma região úmida, habitada por lagos, açudes e mandacarus em flor. “Aparecia um carcará, um mandacaru, mas sempre ficava a dúvida: é isso o sertão?” (BALTAR *apud* Campos, 2008: 41), disse a artista quando buscava um “relato legitimador” sobre o “sertão brasileiro” (CAMPOS, 2008: 10). A frustração de expectativa da artista carioca se assemelha a outros relatos de viajantes que, ao chegarem a lugares do Nordeste, perceberam o descompasso entre o que era dito e o que era visto sobre a região, o que indica a independência entres esses regimes de enunciação¹¹³.

Ao lado de Efrain Almeida, José Rufino, Rosângela Rennó, Delson Uchôa e Luiz Zerbini, Baltar integrou a exposição *Sertão contemporâneo*, realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro e de Salvador nos anos de 2008 e 2009¹¹⁴. O curador Marcelo Campos, interessado em investigar o “sertão” enquanto paisagem, documento e fábula, solicitou que os artistas viajassem para alguma região do país associada a esse mito e produzissem obras que dialogassem com o formato de diário, a partir de procedimentos de anotações, rascunhos e relatos (CAMPOS, 2008: 6). O curador entendia “sertão” não como uma categoria da geografia física, mas cultural. Segundo o curador,

Buscar o sertão é buscar um lugar inventado. [...] O ponto de partida é uma geografia preexistente, relatada por escritores, pintores, cientistas. Ao sertão, chegamos antes de chegar, partindo de construções imagéticas e literárias. (CAMPOS, 2008: 5).

As obras expostas inventavam um “sertão” ao qual “chegamos antes de chegar”, isto é, baseado nas expectativas dos artistas e que, ao mesmo tempo,

¹¹³ Durval Muniz de Albuquerque Júnior discute alguns relatos desse tipo, entre eles o da jornalista Chiquinha Rodrigues (1896-1966). Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999. p. 45-46.

¹¹⁴ Entre os dias 23 de março e 27 de abril de 2008, expuseram na Caixa Cultural do Rio de Janeiro Brígida Baltar, Efrain Almeida, José Rufino e Rosângela Rennó. Entre os dias 9 de setembro e 8 de outubro de 2009, expuseram na Caixa Cultural de Salvador, além dos artistas mencionados, Delson Uchôa e Luiz Zerbini.

conheciam e não conheciam essa paisagem. Para produzir o projeto *De repente é verde o sertão*, Baltar se interessou por ciclos que foram referência para a apreensão e organização da desordem da paisagem e do seu tempo: o mandacaru que floresce, as alterações rápidas da paisagem, de caráter fantástico, provocadas pela chuva, as transformações sucessivas do barro em tijolo e, em seguida, em casa. Baltar registrou em fotografia e em vídeo elementos tidos como característicos da região – como o mandacaru florido, lagos e açudes – e sua própria experiência de produzir tijolos empregando a técnica dos oleiros locais.

Desde meados dos anos 1990 Baltar emprega tijolos e seu pó em suas performances e desenhos (figura 20), constituindo uma poética do doméstico e de sua tensão com o público¹¹⁵. Em *Sertão contemporâneo* a artista realizou uma performance na qual produziu tijolos a partir de instruções de mestres oleiros locais, reconhecendo, dessa forma, a autoria dos mestres sobre seu ofício (CAMPOS, 2008: 11). Dessa forma, os tijolos da poética da artista são “nordestinizados” ao serem revestidos por uma conotação cultural e compõem um lugar “nordestino”.

¹¹⁵ Para Moacir dos Anjos, as coletas empreendidas pela artista de neblina e orvalho a partir da paisagem natural, “tentativas de apreender, simbolicamente, o que são efêmeros fatos naturais”, são formas de “expandir, para fora da casa, pequenas ações de armazenamento poético de substâncias domésticas (pó desprendido de tijolos, cascas de tinta, gotas de chuva que caem por frestas no telhado), efetuadas anteriormente” (ANJOS, 2010: 39).



Figura 20. Brígida Baltar, Torre, 1996, ação e fotografia, 28 x 19 cm cada. Fonte: www.nararoessler.art.

Há três “artistas nordestinos” em *Sertão contemporâneo*: Efrain Almeida, José Rufino e Delson Uchôa. Diferentemente de Brígida Baltar, Efrain Almeida, nascido em Boa Viagem, no Ceará, supostamente estaria familiarizado com a paisagem sertaneja. Na viagem entre a costa do Rio Grande do Norte e o sertão de Mossoró, Almeida afirmou que empreendeu uma auto-reflexão sobre seu próprio olhar. A partir de sua estadia monótona em um quarto de hotel, o artista produziu aquarelas a partir de imagens que casualmente apareciam na tevê ligada – um urso de pelúcia, um tênis, um anúncio publicitário –. Segundo o curador, seu sedentarismo projetou “lagos” na tela da tevê, no branco dos lençóis e nas folhas do diário (CAMPOS, 2008: 47). Em *Tristes olhos* (figura 21), o artista representou seu próprio olhar. O trabalho era constituído por olhos esculpidos em um prato de madeira disposto sobre uma mesa, evocando tanto os ex-votos, referência fundamental para o seu trabalho, como também narrativa de Santa Luzia. Para o curador, ao invés de desbravar o sertão em seu sentido geográfico, o artista tentou se ver refletido nele, em imagens de sertões que estão dentro dele próprio, em sua memória (CAMPOS, 2008: 48).



Figura 21. Efrain Almeida, *Tristes olhos*, 2008, umburana, mesa, óleo e pirografia, 66 x 50,5 x 50,5 cm aproximadamente. Fonte: www.fdag.com.br.

José Rufino apresentou o trabalho *Quimera* (figura 22), um conjunto ordenado composto por galhos, madeira queimada, ossos, pedras e uma maleta, no qual predominava as cores preto e branco. Segundo o curador, o artista “museifica o sertão paraibano” (2008: 82) ao produzir uma espécie de gabinete de curiosidades. Nesse trabalho, o artista se arrisca ao evocar temas consagrados pelo senso comum sobre o “sertão”, como a seca, a morte e sua santificação¹¹⁶ e a prática da coivara, que consiste na acumulação de galhos, gravetos e ramagem cujo objetivo é a queima da vegetação nativa para, em seu lugar, ocupá-la com uma “natureza agrícola, domada”, nos termos do artista (*apud* CAMPOS, 2008: 115).

¹¹⁶ Marcelo Campos afirmou que a viagem com José Rufino para a Paraíba, para a realização do projeto *Sertão contemporâneo*, coincidiu com o feriado de Finados, o que possibilitou o contato com procissões relacionados à data comemorativa (2008: 82). O culto aos mortos é uma prática considerada comum na região Nordeste. O fenômeno geralmente é dedicado a vítimas inocentes de mortes violentas, as quais passam à condição de “santos regionais, irregulares iconicamente mas consagrados pela confiança popular”, como afirmou Câmara Cascudo (*apud* BONFIM, 2007: 121) em estudos sobre alguns desses casos, como o da Menina Francisca. Nessas práticas, é comum o depósito de ofertas votivas pelos fiéis, seja em túmulos ou nos locais de padecimento desses mártires.



Figura 22. José Rufino, *Quimera*, 2008, madeiras queimadas e gesso, 145 x 145 x 20 cm.
Fonte: www.amparo60.com.br.

Delson Uchôa desenvolveu seu trabalho *Fiação* (figura 23) às margens do rio São Francisco, em seu trecho que corta o estado de Alagoas. A partir do trançado de fios elétricos coloridos, Uchôa produziu uma obra que evocava suas pinturas, embora partisse de materiais e procedimentos distintos. Segundo Campos, ao perseguir o “sertão”, Uchôa “recusava a aridez, optando pela alegria das cores em coretos, bandeiras, pontos de ônibus. [...] a tentativa [de Uchôa] era iluminar a vida e o sertão com esta decoração barroca e anônima.” (2009: 107). Assim como na abordagem já discutida de Moacir dos Anjos, a narrativa curatorial de Marcelo Campos evoca certa “nordestinidade” relacionada à luz, ao colorido e a outros elementos enumerados pelo próprio artista.



Figura 23. Delson Uchôa, *Fiação*, 2009, tramas bordadas com fios elétricos, 220 x 220 cm.
Fonte: www.delsonuchoa.com.

Como referência para esse trabalho, Uchôa menciona os fatos de que a mencionada região interiorana de Alagoas é tanto o local onde está instalado parte do complexo hidrelétrico de Paulo Afonso como também foi, no passado, um dos redutos do cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião (CAMPOS, 2009: 106-107). Enquanto suas pinturas remetem a um elemento a princípio a-histórico – a luz característica da região¹¹⁷ –, *Fiação* remete a tempos específicos e explora a polissemia dos fios empregados no trabalho: embaralha os conhecidos bordados realizados por Lampião no início do século XX com a atual transmissão de energia elétrica. O curador enumera ainda outras referências ao afirmar que Uchôa “buscava os bastidores da renascença ou as almofadas do bilro”, passando pela cestaria indígena e pela serpentina de carnaval (CAMPOS, 2009: 108).

Considerando os parâmetros de análise de Kusak Yun, na narrativa curatorial de *Sertão contemporâneo*, Marcelo Campos enumera elementos

¹¹⁷ Como já argumentamos com Albuquerque Júnior (1999), é necessário ressaltar que a partir do momento em que certa luz “nordestina” é inventada, isto é, quando ela ultrapassa a condição de elemento físico e é concebida como índice cultural, ela passa a ser um elemento histórico.

concretos que estariam referenciados nos trabalhos, o que pode soar, em última instância, como uma descrição da paisagem sertaneja via trabalhos artísticos. Quando comparamos os textos de Frederico Morais para *Cinco pernambucanos* com os de Moacir dos Anjos e de Campos, notamos a substituição do uso de adjetivos no primeiro por, nos dois últimos, substantivos e expressões moduladoras que mediam a associação entre as obras e aspectos característicos da região. Dessa forma, enquanto a narrativa de Morais é categórica ao adjetivar obras, isto é, ao associar obras a lugares, nas narrativas de Anjos e Campos as associações são sugeridas na aproximação entre obras e substantivos. Essa diferença entre a afirmação categórica dos adjetivos e a aproximação sugestiva entre substantivos pode indicar a distância dessas narrativas curatoriais em relação ao caráter fixo de certa noção de categoria, de estilo ou de preconceito estabelecido pelo clichê e pelo estereótipo.

Semelhante a *Sertão contemporâneo*, a curadoria da *I Bienal do Barro*, realizada em 2014 em Caruaru, também propôs que artistas produzissem obras a partir de um elemento particular relacionado a determinado sertão “nordestino” imaginado pelo senso comum: o barro de Caruaru. Entre os dezesseis artistas participantes¹¹⁸, Laerte Ramos espalhou cerca de uma tonelada e meia de barro, coletado na própria cidade, sobre o chão do galpão onde funciona o Centro Cultural Tancredo Neves, locação da exposição. A ação do artista formou uma grande forma orgânica amebóide – um *splash* – que, ao secar, formou craquelados (figura 24), semelhantes às rachaduras provocadas pela seca nos solos da região. Sobre o barro, o artista ainda depositou alguns objetos feitos em cerâmica branca, material com o qual já costumava trabalhar.

¹¹⁸ Participaram da *I Bienal do Barro* os artistas Armando Queiroz (PA), Clarissa Campelo (ES), Daniel Murgel (RJ), Deyson Gilbert (PE), Ivan Grilo (SP), Jared Domicio (CE), Jorge Soledar (RS), José Paulo (PE), José Rufino (PB), Laerte Ramos (SP), Leila Danziger (RJ), Luisa Nóbrega (SP), Márcio Almeida (PE), Marccone Moreira (MA), Nadam Guerra (RJ) e Prescília Nobre (AL).



Figura 24. Laerte Ramos, *Big splash*, 2014, cerâmica e argila, vista da exposição *I Bienal do Barro* (2014), Caruaru. Fonte: FONSECA, 2014: 33.

Marcone Moreira também explorou a mesma imagem clichê do sertão nordestino ao verter e fundir alumínio sobre o solo rachado da região, obtendo formas escultóricas craqueladas (imagem 25). As duas obras respondiam à solicitação dos curadores Carlos Mélo e Raphael Fonseca de pensarem Caruaru, o que foi entendido por muitos artistas participantes da *I Bienal do Barro* extensivamente como sinônimo de Nordeste¹¹⁹.

¹¹⁹ Em depoimento para o Educativo da *I Bienal do Barro*, Marcone Moreira afirmou que sua proposta foi de “pensar o Nordeste a partir de um clichê, que era essa coisa do chão craquelado” (MARCONE MOREIRA..., 2014). Afirmções semelhantes, que tratavam Caruaru como sinônimo de Nordeste e vice-versa, estiveram presentes em depoimentos de outros artistas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=axMjYzpE37E&t=2s>> Acessado em: nov. 2016.



Figura 25. Marcone Moreira, *Veredas*, 2014, alumínio, vista da exposição *I Bienal do Barro* (2014), Caruaru. Fonte: www.revistasim.ne10.uol.com.br.

A institucionalização da produção dos chamados mestres populares, entre eles Vitalino, Galdino, Zezinho de Tracunhaém, Ana das Carrancas, Maria Amélia, Manuel Eudócio, entre outros, alçaram o barro a elemento incontornável quando se trata da arte e da cultura de Pernambuco, especialmente de Caruaru. Segundo Carlos Mélo, idealizador e co-curador da *I Bienal do Barro*, a exposição propunha um “acerto de contas com o passado”, isto é, lançava um olhar contemporâneo para aquilo que serviu de “plataforma poética e criação da identidade cultural do agreste pernambucano”. (MÉLO; FONSECA, 2014: 5). Ao reunir artistas que dialogavam com o barro, a exposição suscitava ainda outras questões, entre elas, como pensar categorias como o “popular” e o “erudito”? Como pensar um lugar a partir de imagens e de diferentes pontos de vista?

A proposta de tensionar o barro enquanto elemento identitário e promover sua interlocução com a produção contemporânea também ficou evidente na proximidade entre o pavilhão onde foi realizada a *Bienal* e o Museu do Barro de Caruaru¹²⁰, onde estão acervados trabalhos dos mestres mencionados acima.

¹²⁰ Criado em 1988, o Museu do Barro de Caruaru faz parte da rede de equipamentos culturais da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe). O Museu é um agente importante nos processos de institucionalização e formação do olhar para a produção “popular” desenvolvida em cerâmica em algumas regiões de Pernambuco, como o Alto do Moura, Tracunhaém e Caruaru. Em 1992 recebeu

A abordagem identitária da *I Bienal do Barro* é enfatizada pela afirmação do curador Raphael Fonseca, para quem o evento “apenas poderia acontecer na cidade de Caruaru” (MÉLO; FONSECA, 2014: 7). O local escolhido para a exposição, antigo galpão da falida Fábrica Caroá, evidencia a historicidade de processos de construções identitárias e a refundação de tradições. Na primeira metade do século XX, antes de sua associação ao barro, Caruaru era conhecida como polo industrial de desfibrilização da caroá (MÉLO; FONSECA, 2014: 8), planta cujas fibras eram empregadas na confecção de têxteis e de cestaria. A institucionalização da produção “popular” em barro da região, em eventos como a exposição *Cerâmica popular pernambucana*, organizada por Augusto Rodrigues em 1947 na Biblioteca Castro Alves do Instituto do Livro no Rio de Janeiro (WALDECK, 1999: 83; OLIVEIRA, 2014: 134), e nas práticas colecionistas de, entre outros, Abelardo Rodrigues e Jacques Van de Beuque¹²¹, tiveram efeitos importantes ao participarem da alteração da narrativa identitária sobre a cidade. Se antes a imagem marcante de Caruaru era a de trabalhadores envolvidos em uma atividade de baixo valor agregado, cujos corpos apareciam cobertos pela poeira proveniente do manejo da caroá, passou a ser a de peças produzidas em barro, geralmente coloridas, aparentemente lúdicas e associadas ao mundo da arte.

Outra dimensão identitária, relacionada à biografia de Carlos Mélo, curador e idealizador da *Bienal do Barro*, também foi empregada para justificar o projeto e apresentar seus objetivos. Segundo o próprio Mélo

Yes, nós somos minhocas! Gostamos de barro. E é a partir desse pressuposto que a bienal estrutura suas próximas edições. / Nasci no Agreste, onde vivi até a minha adolescência, e o barro sempre foi a fonte seminal da minha obra, embora eu nunca o tenha usado como matéria-prima. Entendi que o barro

parte do acervo de Abelardo Rodrigues constituído por 947 peças registradas em 17 categorias, entre elas cerâmica (categoria na qual estão inclusas peças de mestres da região, como Vitalino), ex-voto, sacra, africana, indígena e candomblé. Informações obtidas em entrevista com Amélia Campelo, gestora do Museu do Barro de Caruaru, realizada em Caruaru em 28 de março de 2019.

¹²¹De modos distintos, Abelardo Rodrigues (1908-1971) e Jacques Van de Beuque (1922-2000) contribuíram para a institucionalização da chamada “arte popular” no país, por meio de eventos expositivos e do colecionismo. A ampla e heterogênea coleção de Rodrigues pode ser compreendida como a interseção de três matrizes: “popular”, modernista pós-1920 e colonial estendida até meados do século XIX. A partir de 1972, após sua morte, sua coleção passou a ser esfacelada por uma série de eventos que colocaram em litígio a posse de suas peças (OLIVEIRA, 2017). De Beuque iniciou sua coleção no início da década de 1950, comprando peças de barro após tê-las conhecido no Mercado São José, em Recife. Em 1976 exibe grande parte de sua coleção no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MASCELANI, 1999). Entre 1992 e 1993, inaugurou o Museu Casa do Pontal para abrigar sua coleção, o que garantiu, em relação à coleção de Abelardo Rodrigues, maior unidade do conjunto.

não é só matéria-prima para a cerâmica, é chão, é lugar. (MÉLO, 2018: n.p.).

Ao tratar o barro não como uma matéria-prima, mas como um lugar, percebemos na afirmação de Mélo mais uma operação de agenciamento, por parte da curadoria, de aspectos identitários para a invenção de alteridades “regionalizadas”.

Além de Marcone Moreira, outros dois artistas participantes da *I Bienal do Barro* foram curados por Moacir dos Anjos em outras ocasiões: José Paulo e José Rufino. José Paulo apresentou *Sem título* (figura 26), duas grandes construções retangulares e ordenadas realizadas com tijolos cujas configurações assemelhavam-se a peças de encaixe, sendo que um volume parecia ser a contra-forma do outro, remetendo ao princípio de processos de impressão. O curador Raphael Fonseca evocou a geometria do trabalho para afirmar seu contraste com a história “um tanto não-linear” da cidade (2014: 21). A geometria regular do trabalho de Paulo contrastava com a irregularidade dos craquelados e rachados dos trabalhos de Laerte Ramos e Marcone Moreira.



Figura 26. José Paulo, *Sem título*, 2014, tijolos, vista da exposição *I Bienal do Barro* (2014), Caruaru. Fonte: www.josepaulo.org.

A configuração de *Sem título* em forma e contra-forma remete a características de trabalhos anteriores do artista. Curadores como Moacir dos Anjos (2003a) e Marcelo Campos (2012) ressaltaram o interesse de José Paulo pelo texto e pelo procedimento da impressão, como em *Quimera* (2003) (figuras 27 e 28), trabalho exposto no MAMAM em 2003 sob curadoria de Anjos.

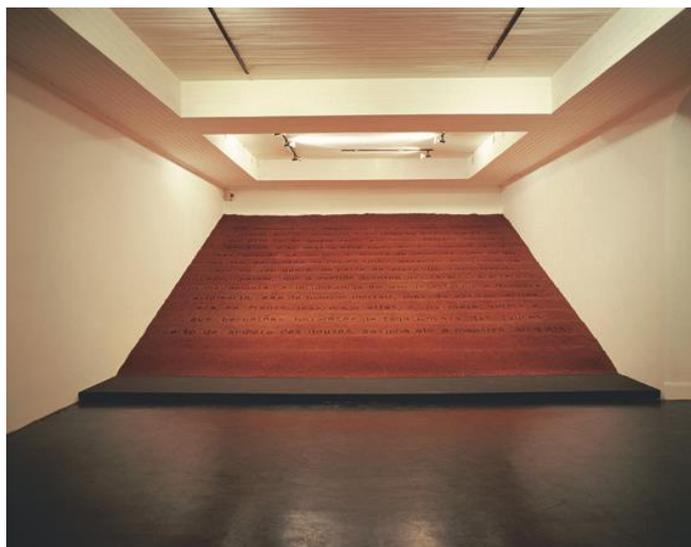


Figura 27. José Paulo, *Quimera*, 2003, saibro, dimensões variáveis, vista da exposição *Quimera* (2003), Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife. Fonte: ANJOS, 2003a: n.p..

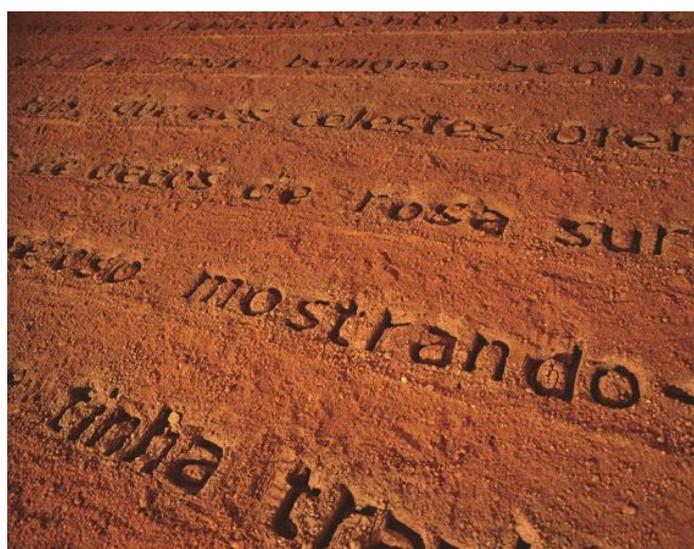


Figura 28. José Paulo, *Quimera* (detalhes), 2003, saibro, dimensões variáveis, vista da exposição *Quimera* (2003), Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife. Fonte: ANJOS, 2003a: n.p..

Em *Quimera*, José Paulo imprimiu sobre um plano inclinado construído com argila trecho do canto VI da *Ilíada* de Homero. O texto faz menção à quimera, monstro mitológico clássico híbrido constituído por cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente. Na obra, a argila não estava queimada, o que a tornava disponível para futuros eventuais usos. Segundo Anjos, “se o barro simboliza, nesse contexto, origem e possibilidade irrestrita, o texto nele impresso se torna índice do poder humano de invenção” (2003a: n.p.).

O caráter híbrido do trabalho de José Paulo, especialmente quanto a sua relação com referências internacionais, foi enfatizado por Luiz Guilherme Vergara:

José Paulo ultrapassa (repete se diferenciando) as referências das poéticas americanas minimalistas dos anos 70, da apropriação de materiais e peças de reprodução mecânica, da serialidade dos armazenamentos dos parques industriais de Carl Andre, para se alinhar aos artistas que produzem esculturas como caminho, passeios ambientais, tais como Robert Smithson, Richard Long e os nossos brasileiros geradores históricos de instalações penetráveis (labirintos), como Hélio Oiticica e Lygia Clark, entre outros. (VERGARA, 2005: 6).

Entretanto, a dimensão do trabalho do artista explorada pela *I Bienal do Barro* foi outra. Se referindo ao barro e aos tijolos, recorrentes no trabalho de Paulo, Anjos afirma que o artista trabalha com uma “antiga” técnica que carrega “largas referências simbólicas, abrangendo desde a narrativa bíblica da criação ao saber vernacular detido por artífices do barro.” (2003a, n.p.). Podemos considerar que a característica comum a parte dos seus trabalhos é sua disponibilidade, como se fosse uma matéria-prima, para a eventual construção de algo, sua “possibilidade de reinventar o mundo a partir de quase nada” (ANJOS, 2005f: 8). Ao invés de ressaltar o diálogo do trabalho de Paulo com as práticas de Andre, Smithson e Long, críticas às instituições e seus processos legitimadores baseados em matrizes modernas, como faz Vergara no fragmento acima, a curadoria da *I Bienal do Barro*, cuja proposta era inventar certa Caruaru enquanto alteridade, buscou agenciar sua dimensão cultural e simbólica apontada por Anjos.

José Rufino expôs *Sublimatio* (figura 29), trabalho constituído por uma grossa corda empregada em navegação, configurada de modo semelhante a uma forca e disposta verticalmente, enclausurada em um nicho composto de três paredes brancas. A disposição do nó da forca próximo ao chão evocava a emblemática fotografia de Vladimir Herzog, morto durante o regime militar (1964-1985). Na conhecida imagem do cadáver do jornalista, a disposição do seu corpo próximo ao chão contradizia a versão oficial de que sua morte teria sido provocada por suicídio. Menções às torturas praticadas pelos militares durante a ditadura são frequentes na produção de Rufino, caso de *Plasmatio* (2002), obra que recorria a cartas e documentos de presos e desaparecidos políticos, exibida na 25ª Bienal Internacional de São Paulo (2002) e no MAMAM (2003-2004), nessa última ocasião com curadoria de Moacir dos Anjos.



Figura 29. José Rufino, *Sublimatio*, 2014, vista da exposição *I Bienal do Barro* (2014), Caruaru. Fonte: FONSECA, 2014: 23.

Ao comentar obras de Rufino que investigam e forjam memórias a partir de antigos documentos pessoais, seja da sua família, de trabalhadores anônimos ou de vítimas de autoritarismos de regimes de exceção, Anjos afirmou

que o artista aproximava tempos diversos e fazia “da memória individual passagem para a rememoração coletiva, e de uma operação criativa um método para acercar-se das pequenas histórias que tecem a vida.” (2003b: 4). Essa abordagem ressoa na de Raphael Fonseca, para quem *Sublimatio* remetia a usos violentos da corda nas nossas diversas micro-histórias de dominação, referindo-se à escravidão do nosso período colonial e às torturas dos governos militares. Ainda, a obra remetia ao passado do pavilhão onde estava exposta, particularmente à Fábrica Caroá, dedicada à produção de cordas. “Até que ponto”, questionou Fonseca, “os diversos trabalhadores desse espaço, anônimos e esquecidos pelas grandes narrativas, também não podem ser interpretados pelo viés do sacrifício e do esforço sem limites do trabalho humano?” (2014: 22). Esse é mais um caso em que a obra, ao ser atravessado pela narrativa curatorial, tem o seu simbolismo redimensionado. Nesse caso, a violência evocada em *Sublimatio* cruza e amalgama as dimensões nacional e regional ao se referir tanto ao regime miliar quanto às possíveis condições de trabalho da Fábrica Caroá.

Os trabalhos aqui analisados demonstram como, a partir do barro enquanto elemento sógnico desencadeador da exposição, vetores de sentido foram apontados para distintos significados. O termo estrangeiro no título do trabalho de Laerte – *Big splash* – e o alumínio utilizado por Moreira evocam certa paisagem urbana, contrastando com as representações de Caruaru baseadas no senso comum. O trabalho de Presciliana Nobre, *Locs* (figura 30), uma das únicas artistas participantes da Bienal moradora de Caruaru, também remetia a elementos urbanos. De forma irônica, a artista modelou em cerâmica uma garrafa de cerveja, um produto industrial cuja publicidade ocorre em meios midiáticos de massa que, segundo Nobre, invadia uma festa a princípio “artesanal”, o que de certa forma contrariava expectativas sobre sua suposta singularidade ao igualá-la a outras festas do mesmo gênero realizadas em outros lugares (*apud* MÉLO; FONSECA, 2014: 28).



Figura 30. Presciliana Nobre, *Locs*, 2014, cerâmica, vista da exposição *I Bienal do Barro* (2014), Caruaru. Fonte: FONSECA, 2014: 29.

Outros elementos estrangeiros ao senso comum sobre a região também passaram a integrar a narrativa sobre certa Caruaru imaginada pela curadoria da *I Bienal do Barro*. Em *Um golem para Caruaru*, Leila Danziger propôs uma mitologia para a região a partir da judaica. A artista partiu da figura fantástica do Golem, criatura moldada em barro e animada pela inscrição em sua testa de uma palavra com conotação divina, para pensar em um Golem sertanejo, moldado pelo barro e pela poeira, que ganharia vida por meio de nomes de cidades e povoados da região. A artista produziu livretos de pequena dimensão nos quais narra uma caminhada por cidades nordestinas durante a qual é pensada a produção de um Golem para Caruaru. As palavras mágicas hebraicas são substituídas por nomes de cidades, povoados e aldeias que existem ou existiram no Nordeste e que, muitas vezes, têm seus nomes – considerados líricos pela artista – substituídos, geralmente, para homenagear políticos da região (DANZIGER, 2014: 24; LEILA DANZIGER..., 2014).

A mitologia judaica no trabalho de Danziger, assim como a umidade de Brígida Baltar, o quarto de hotel de Efrain Almeida, os fios elétricos de Delson Uchôa e a corda de José Rufino perturbam e complexificam o processo de

pensar a alteridade. Parte dos trabalhos aqui analisados demonstraram que, ao propor a invenção de lugares, tanto *Sertão contemporâneo* quanto a *I Bienal do Barro* evidenciaram o espaço entre o dito e o visto sobre a região, perturbando a expectativa inicial, baseada no senso comum, daquilo que seria “nordestino” e “local”.

Feitas essas considerações, nos aproximamos de um problema discutido especialmente pela museologia: ao afirmar que a curadoria imagina e inventa alteridades e lugares, conseqüentemente estamos afirmando que as instituições museais legitimam identidades?

Segundo Ulpiano Meneses, os museus são instituições privilegiadas para “manipulações das identidades” e para a apresentação de “imagens de si e do outro” (1993: 211-212). Por vezes, essa missão concebe a questão identitária de forma acrítica, e o museu passa a se compreender como santuário de conservação de concepções identitárias cristalizadas enquanto “qualidades *a priori* positivas”. A musealização de objetos pode reificá-los, coisificá-los e fetichizá-los, reduzindo e simplificando tensões de realidades complexas na forma do “típico” e do estereótipo ao conceber uma “essência imune a mudanças” (*idem, ibidem*: 212). O autor afirma ainda que os museus não devem funcionar como “depositários dos símbolos litúrgicos da identidade sagrada deste ou daquele grupo, e cuja exibição deve induzir todos à aceitação social dos valores implicados”. O museu não deve produzir o “típico” para consumo, mas problematizar como a tipicidade é construída em determinada sociedade (*idem, ibidem*: 213-214). Alternativamente, Meneses propõe que cabe ao museu

criar condições para conhecimento e entendimento do que seja identidade, de como, por que e para que ela se compartimenta e suas compartimentações se articulam e confrontam, quais os mecanismos e direções das mudanças e de que maneira todos esses fenômenos se expressam por intermédio das coisas materiais. (MENESES, 1993: 214).

Exposições e curadorias são dispositivos utilizados por museus fundamentais para exercer a “*postura crítica*” reivindicada por Meneses. Demonstramos como a curadoria opera narrativas sobre “nordestinidade”, concepção identitária essa que não é própria às obras e não está dada *a priori*. Essas narrativas são construções que podem impactar o “imaginário social” (GONÇALVES, 2004: 76) a partir do cruzamento entre obras e curadorias e devem ser compreendidas em perspectiva histórica.

Ao imaginarem alteridades “regionalizadas”, as curadorias analisadas nesse capítulo colocam em tensão obras e narrativas curatoriais, problematizando processos de eleição de repertórios, trabalhos e artistas que seriam singularizados e reconhecidos a partir de uma perspectiva identitária. Dito isso, questionar se curadorias e exposições legitimariam identidades está fora de nosso escopo. O que nos interessa analisar é o artifício do acompanhamento das obras pelas narrativas identitárias e como essas, eventualmente, passam a constituir aquelas.

Esse processo, em que curadorias interpelam obras a partir de questões identitárias, torna-se litiginoso devido à própria condição das obras de não admitirem serem estabilizadas por narrativas curatoriais e terem seus sentidos congelados. Ao serem interpeladas por narrativas identitárias de caráter geográfico, as obras podem escapar às expectativas curatoriais e não aceitar vinculações a homogeneidades. Como demonstramos, novos sentidos continuam sendo irradiados a cada nova situação expositiva, a cada nova interpelação curatorial.

No caso de Marcelo Silveira, a disposição das obras no espaço elaborou significados para além daquele que o curador havia afirmado textualmente. Além de ter produzido um lugar telúrico e arcaico, a expografia também informou uma produção que dialogava com cânones da arte contemporânea interessados na ativação de espaços.

Ao abordar os trabalhos de Martinho Patrício e Efrain Almeida a partir da ideia da ambiguidade, Anjos enfatizou o fato de que esses trabalhos não admitiam serem localizados em um dos polos de dicotomias como “profano” e “sagrado”, mas no espaço entre eles. Desse modo, a narrativa sobre

ambiguidade forjou uma representação identitária desestabilizada. De modo distinto, a abordagem do trabalho de Delson Uchôa nos pareceu capturada e, de certo modo, estabilizada pela narrativa do artista.

Pernambuco experimental reconheceu a dificuldade de abordagens de obras a partir de invenções identitárias de caráter afirmativo. Ao superar a dicotomia entre “experimental” e “regional”, Diniz propôs que o “experimental” pudesse ocorrer no espaço do “regional”, e vice e versa. *Sertão contemporâneo* e a *I Bienal do Barro* se diferenciavam das outras curadorias aqui tratadas pelo fato de que artistas de diferentes origens – ou seja, a origem do artista não coincidia com o lugar imaginado pela curadoria – produziram especificamente para o evento, a partir de propostas dos curadores. Dessa forma, as obras ampliaram o sentido proposto pela curadoria acerca do lugar por ela imaginado a princípio. Elementos que contrariavam o senso comum, presentes nas obras, passaram a participar da narrativa curatorial e, ao mesmo tempo, incorporaram certas expectativas identitárias.

Nossa análise buscou demonstrar que existe uma dinâmica entre curadoria e obra que visa estabelecer vetores de sentido, provisoriamente estáveis, em meio a compassos e descompassos, simetrias e assimetrias. Obras tomam para si sentidos propostos pela curadoria, ao mesmo tempo que curadorias constroem suas narrativas a partir dos sentidos das obras. Essas relações permissivas, “promíscuas” serão o foco do próximo capítulo. Debateremos como curadorias que partem de critérios identitários lidam com essa dinâmica de proposições temporárias de sentido e como as obras operam sua agência, isto é, respondem a esse tipo de interpelação. Demonstraremos como tanto curadoria quanto obra tentam se beneficiar dessa promiscuidade, e quais os problemas implicados nessa relação.

**Curadoria e promiscuidade:
proposições temporárias**

A série de obras de Martinho Patrício produzidas em tecido, em parte analisadas no capítulo anterior, começaram a ser produzidas por volta de 1990. Quando expôs esses trabalhos pela primeira vez em 1991, na Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba (figura 1), o curador da ocasião, o também artista José Hermano, afirmou sobre Martinho que tratava-se de um “artista nordestino”. Para o curador, isso significava que seu trabalho, o qual “não usa nem régua nem compasso”, “integrava-se” às “manifestações artísticas espontâneas” da região Nordeste possibilitadas pela sua situação de “isolamento” em relação aos grandes centros hegemônicos do país (1991: n.p.).



Figura 22. Martinho Patrício, *Sem título*, 1990, vista da exposição *Expressão de uma cultura* (1991), Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa. Fonte: arquivo pessoal de Martinho Patrício.

A aproximação feita por Hermano entre o trabalho de Martinho e determinada produção “espontânea” possibilitada pelo “isolamento” da região ecoa um debate problemático acerca da condição dos objetos comumente categorizados como “popular”. Em torno da exposição de trabalhos em barro de Mestre Vitalino realizada em 1947 no Rio de Janeiro – evento tido como a “descoberta de Mestre Vitalino” pelo “sul” (WALDECK, 1999: 83) –, mesmo ano

da constituição da Comissão Nacional de Folclore – entidade associada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura do Ministério das Relações Exteriores – folcloristas e artistas ligados ao modernismo debatiam o estatuto daquela produção. De um lado, folcloristas como Manuel Diégues Júnior compreendiam aqueles objetos a partir da perspectiva antropológica daquele momento, afirmando sua “expressão coletiva”, anônima e espontânea possibilitada pelo meio. Por outro lado, artistas como Augusto Rodrigues afirmavam a dimensão estética desses objetos e reivindicavam sua dimensão artística, para além do mero “documental” atribuído pelos folcloristas (WALDECK, 1999). Diante desse debate que contribuiu para a sedimentação dos valores relacionado ao “popular” e ao “regional”, é significativo quando Hermano utiliza o valor da “espontaneidade” para afirmar uma diferença do trabalho de Martinho, condicionando-o ao seu local de origem e associando-o a determinado arcaísmo.

No entanto, ao considerarmos a produção anterior do artista, a argumentação de José Hermano soa artificial, não só por projetar a suposta identidade “nordestina” sobre o artista e suas obras, mas também por aparentemente desconsiderar a trajetória de Martinho. Até então, o artista produzia pinturas de caráter construtivista a partir de materiais como acrílica, grafite em pó, carvão, farinha de ostra e pastel a óleo. Em trabalhos como *Estado I* (figura 2), identificamos o interesse de Martinho pelas produções abstratas geométricas de matriz construtiva, o que está expresso nas suas formas geométricas, na homogeneidade de suas cores e na ambiguidade entre figura e fundo produzida pelo retângulo vermelho sobre o fundo preto (ou seria uma forma preta fendida, revelando um fundo vermelho?). Segundo o próprio artista¹²², o incômodo com esse tipo de produção por ele considerada como “limpa” e “distante” do seu entorno levou-o a se interessar por outras visualidades, procedimentos e materiais, como tecidos de algodão cru e fitas de cetim colorido, elementos considerados de caráter “popular” e “próximos” do imaginário cultural de sua região de origem.

¹²² Martinho Patrício em entrevista concedida para essa tese entre julho e agosto de 2018.



Figura 23. Martinho Patrício, *Estado I*, 1989, tecido, areia e acrílica sobre tela, 120 x 120 cm. Coleção Pinacoteca da UFPB. Fonte: arquivo pessoal de Martinho Patrício. Fonte: www.ccta.ufpb.br/pinacoteca.

A narrativa de José Hermano, ao vincular a obra de Martinho a determinado Nordeste imaginado enquanto “área fechada”, nos termos de Marta Traba, é implodida quando consideramos o conjunto do trabalho do artista. *Estado I* nos informa que Martinho conhecia produções de matriz construtiva canônicas, tanto das vanguardas históricas quanto de grupos de artistas organizados especialmente no Sudeste do país nos anos 1950. Segundo o próprio artista, muitas dessas referências lhe foram apresentadas por Hermano, o qual fora seu professor e, em certa medida, conhecia sua trajetória. Esse dado nos chama atenção para o caráter intencional, estratégico e político da narrativa curatorial de Hermano¹²³.

É possível identificar esse diálogo de Martinho com produções de matriz construtiva em outros trabalhos que compuseram a mencionada exposição de 1991, como é o caso daqueles constituídos por fitas e tecidos coloridos dispostos

¹²³ Essa informação foi confirmada pelo próprio Martinho Patrício. Segundo ele, essas referências – Construtivismo, Suprematismo, De still e os grupos Ruptura de São Paulo e Frente do Rio de Janeiro – foram apresentadas por Hermano José, seu professor de gravura em metal na Universidade Federal da Paraíba e que fora aluno de Ivan Serpa. Martinho Patrício em entrevista concedida para essa tese em 8 de novembro de 2019.

sobre tecidos maiores, construindo arranjos lineares de forte contraste cromático em relação ao fundo (figuras 3 e 4).

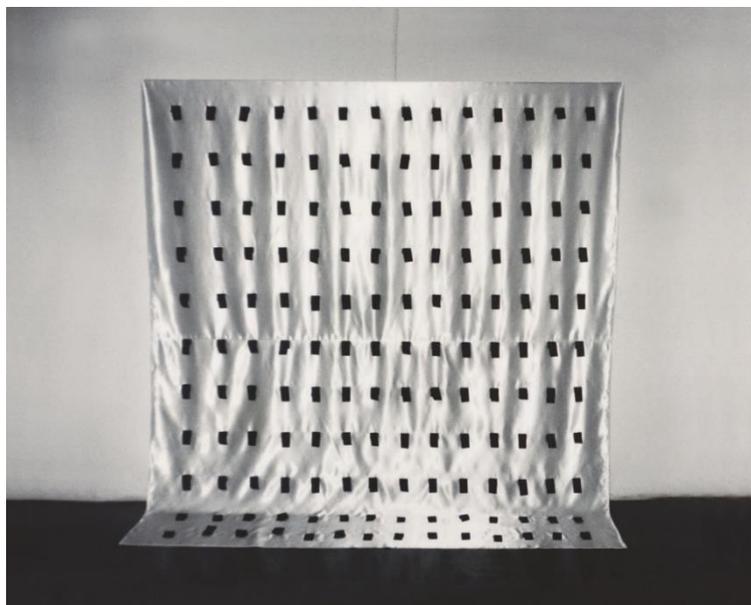


Figura 24. Martinho Patrício, *Fumo*, 1990, vista da exposição *Expressão de uma cultura* (1991), Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa. Fonte: arquivo pessoal de Martinho Patrício.



Figura 25. Martinho Patrício, *Sem título*, 1990, vista da exposição *Expressão de uma cultura* (1991), Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa. Fonte: arquivo pessoal de Martinho Patrício.

Além de indicarem o interesse por referências, procedimentos e materiais associados ao “popular”, as formas geométricas e o contraste das fitas coloridas sobre o tecido preto desses trabalhos também remetem à relação figura e fundo de *Estado I*, o que nos indica que o artista continuou interessado no diálogo com produções geométricas de matriz construtiva. Ainda que presentes, elementos que poderiam ser associados explicitamente a determinada “nordestinidade” – caso das imagens sacras e dos *ex-votos* arranjados de modo cenográfico (figura 1)¹²⁴ –, são uma exceção não só nesse conjunto de obras, como também em seu trabalho como um todo. Diferentemente, seu diálogo com o popular é predominantemente de caráter metonímico e cifrado.

A abordagem de Hermano se aproxima daquela que Olu Oguibe denomina como “curador *connaissanceur*”. Trata-se do especialista de atuação excêntrica, isto é, fora dos tradicionais centros hegemônicos, por vezes colecionador, atraído por determinada forma particular de trabalho ou grupo de artistas. A dimensão política de sua atividade e o modo pelo qual busca singularidade e distinção são problemáticos: sua ausência de vínculo institucional leva-o a se portar como um “pioneiro”, “explorador” e “descobridor” de obras e artistas, como se intencionasse a redefinição do gosto corrente. Como exemplo desse perfil de curador, Oguibe menciona o francês André Magnin, interessado na divulgação de determinada arte contemporânea africana produzida por artistas “nobres”, “brutos” e isolados do mundo moderno – condição essa que comumente se demonstra improvável – e, portanto, devem ser ideologicamente inventados por mecanismos expositivos e discursivos (OGUIBE: 2004: 9-10)¹²⁵. Um dos problemas do “curador *connaissanceur*” está no caráter limitante das narrativas que constroem, as quais, dado seu caráter afirmativo, parecem ansiar por um encapsulamento identitário de trabalhos de artistas, como percebemos na abordagem de Martinho Patrício por Hermano.

Essas observações evidenciam que as interpelações identitárias às obras têm consequências diversas e complexas, por vezes problemáticas, podendo

¹²⁴ O arranjo cenográfico desses trabalhos possivelmente está relacionado com a formação em teatro de Martinho Patrício, informação fornecida pelo artista em entrevista concedida para essa tese entre julho e agosto de 2018.

¹²⁵ Segundo Olu Oguibe, Magnin investiu na realização de exposições e na produção de material, como textos e catálogos, sobre esses artistas, impactando na circulação dos mesmos, sendo um dos mais conhecidos nesse processo o fotógrafo maliano Seydou Keita (OGUIBE, 2004: 9-10).

incorrer, por um lado, em artificialismos e tentativas de cristalização e, por outro, em ambiguidades e contradições que reconhecem e exploram o caráter polissêmico dos trabalhos. Essa constatação é reforçada quando mapeamos e analisamos trajetórias de uma mesma obra ou de um mesmo artista ao longo de diferentes situações expositivas. Diferentes narrativas operadas por diferentes agentes em contextos diversos podem tanto reforçar quanto atenuar aspectos identitários de uma mesma obra ou artista. Portanto, é necessário, além de apontar as limitações dessas narrativas, questionar sobre suas intenções estratégicas e políticas.

O modo diverso com que uma mesma obra se comporta nessas diferentes situações evidencia sua propriedade agentiva, isto é, sua condição ativa diante de interpelações curatoriais e que contestam, conseqüentemente, concepções do curador enquanto agentes “suspeitos”¹²⁶ ou “vigaristas”¹²⁷, isto é, que necessariamente subordinariam as obras exclusivamente às suas narrativas e aos seus interesses, geralmente de caráter mercadológico.

Nesse terceiro capítulo, tendo a questão identitária como horizonte e partindo dos pressupostos de que obras têm capacidade agentiva e que curadorias produzem sentidos junto às obras, analisaremos a trajetória de alguns trabalhos dos “artistas nordestinos” de Moacir dos Anjos de modo a discutir como dinâmicas “promíscuas” e reversíveis entre obras e narrativas curatoriais operam e quais os problemas implicados nesse processo.

Ainda nesse capítulo, iniciaremos uma análise mais detida sobre a atividade da curadoria. Entre as muitas de suas dimensões, identificamos duas que consideramos mais pertinentes para a análise do nosso objeto. A primeira, de caráter teórico, é uma extensão da nossa tese de que curadorias e obras se relacionam por meio de relações reversas e promíscuas, e diz respeito a como

¹²⁶ Segundo Boris Groys, o curador e sua função de mediação são vistos com suspeita pelo público. Aquele seria “visto como alguém que se coloca entre a obra e a arte e o espectador, insidiosamente manipulando sua percepção com intenção de tirar o poder do público.”. Diferentemente, as obras no mercado, sem a mediação do curador, estariam mais livres para demonstrar aquilo que seria seu “valor inerente” (2015: 64).

¹²⁷ A expressão de Cauê Alves se refere às abordagens problemáticas de curadores sobre obras. De um lado, o curador “vigarista” seria pautado pelo chamado “marketing cultural” e exploraria obras de arte enquanto excêntricas, exóticas e aleatórias, as quais se realizariam enquanto entretenimento por meio do consumo e do descarte instantâneo. Em contrapartida a essa postura, e de efeito igualmente deletério, o curador como “detentor da verdade absoluta sobre o trabalho” teria o monopólio sobre os sentidos da obra e contribuiria para sua mistificação e para a perpetuação de clichês sobre ela (ALVES, 2010: 49-50).

esse processo constrói sentidos identitários a partir do agenciamento de obras, e que será discutida nesse capítulo. Já a segunda, de perspectiva política, diz respeito às especificidades históricas, contextuais e práticas da curadoria no Nordeste, região considerada ex-cêntrica aos eixos artísticos hegemônicos do país, e ao impacto da atividade da curadoria que se vale de narrativas identitárias na circulação estratégica de obra dos “artistas nordestinos”, e que será discutida no último capítulo dessa tese.

3.1. A “régua” do regionalismo: identidade e trajetória

Quando José Hermano afirma uma “nordestinidade” não só da obra de Martinho, mas do próprio artista, percebemos que as construções de sentido da obra estão entremeadas às construções da figura pública do artista e de sua singularidade (HEINICH, 2005: 139). A não distinção entre a identidade do artista e a identidade de sua obra impacta nos modos de recepção, legitimação e circulação de trabalhos artísticos. Tal personificação e indistinção entre artista e obra se aproxima do fenômeno do culto às celebridades, compartilhado pelo “campo artístico” e pelas “indústrias culturais” da moda, do cinema e da música, como observa Isabelle Graw, segundo a qual a “cultura das celebridades não é, assim como o mercado, o *outro* do mundo da arte.” (2017: 400).

Outras autoras tratam do impacto da *persona* do artista nas obras. Nathalie Heinich afirma que a singularização do artista enquanto tal passa pela invenção biográfica produzida por meio de “biografias e autobiografias de artistas, a edição de suas correspondências, suas fotografias amplamente difundidas, que contribuem para fazer dos grandes artistas, homens ‘marcantes’” (2005: 139). Ainda, Miwon Kwon discute como a arte site-specific acionou uma “volta ao autor” ressignificando o modo de protagonismo do artista. Diferentemente do culto à personalidade e à celebridade devotadas a Andy Warhol, artistas como Richard Serra seriam cultuados devido ao modo como administram e viabilizam obras. Um dos problemas dessa “volta ao autor”

resulta da tematização dos sites discursivos, que engendra falso reconhecimento deles, como se fossem extensões “naturais” da identidade do artista, e a legitimidade da crítica é medida pela proximidade da associação pessoal do artista (convertida em expertise) com o lugar específico, sua história, seu discurso, sua identidade, etc. (convertidos em conteúdo temático). (KWON, 2008: 179).

Quanto ao nosso caso, devemos pontuar uma ressalva em relação a Graw, Heinich e Kwon. Acreditamos que obras não são solapadas pelas *personas* dos artistas. O que verificamos é uma confusão entre obra e identidade atribuída ao artista. É fundamental enfatizarmos que, ao serem percebidas enquanto “nordestinas”, obras são confrontadas e tomadas como espelho não exatamente do artista, mas da identidade atribuída a ele. Desse modo, a elaboração crítica sobre o trabalho desses artistas pode ficar refém da percepção de que obras seriam “extensões ‘naturais’” de lugares específicos engendrados por componentes históricos e culturais singulares, como afirma Kwon.¹²⁸

Essa confusão mútua entre biografia – isto é, representação identitária – e obra é operada por diferentes agentes, entre eles os curadores, enquanto estratégia de inserção e legitimação em determinados circuitos. Ao longo do século XX, artistas do Nordeste foram provocados a se posicionarem em relação a repertórios regionais e a determinada ideia de “nordestinidade”, dela se aproximando ou se afastando. Segundo Cristiana Tejo, até pelo menos os anos 1980, o regional se estabeleceu como um fio condutor da produção artística de Pernambuco cuja identidade estaria assentada na “cultura popular”, no “folclore”, em “elementos regionais” e “telúricos” (2005a: 80). Uma convenção construída a partir desses elementos operou, segundo Eduardo Dimitrov, como uma “régua consensualmente aceita – pela qual os agentes do mundo artístico mensuravam seu desempenho e o desempenho de seus pares.” (2013: 16-17).

Joana D’Arc Lima, se atendo ao contexto artístico pernambucano dos anos 1980, fornece um esquema interpretativo para verificar o posicionamento de artistas diante dessa “régua” legitimadora. Segundo sua avaliação e partindo

¹²⁸ Nem sempre a narrativa identitária acionada pela obra está vinculada ao artista. Como vimos nas análises de exposições como *Sertão contemporâneo* e a *I Bienal do Barro*, a identidade assumida pelas obras vinculavam-se às narrativas curatoriais, e não aos seus produtores, muitos deles de origem não nordestina.

da terminologia de Norbert Elias¹²⁹, aqueles que se aproximavam dessa “régua”, os “estabelecidos”¹³⁰, tiravam proveito do reconhecimento de instituições oficiais que os legitimavam como artistas “pernambucanos”. Diferentemente, os “outsiders”¹³¹, interessados em novas linguagens e práticas, dela se distanciavam, criticando os espaços instituídos, o tipo de arte que privilegiavam e propondo outros para a exibição e circulação de suas propostas (2011: 73-74).

Recorremos a essa proposta cartográfica de Lima, por sua vez baseada em Elias, uma vez que ela nos auxilia a compreender, a partir de determinados eventos, como a legitimação e assimilação institucional, até determinado momento dos anos 1990 em Recife, esteve associada a certos posicionamentos identitários por parte de obras e artistas. Entretanto, é necessário ressaltar que essa divisão dicotômica soa artificial e limitadora por não expressar, em sua terminologia, alterações nas trajetórias de artistas e a complexidade dos debates que produziram e disputaram sentido sobre determinadas obras. O caso emblemático da aquisição da série *Cenas da vida brasileira 1930-54* (1974-1976) (figura 5) de João Câmara pela prefeitura do Recife em 1980 nos mostra a fragilidade da dualidade “estabelecido” e “outsider”.

¹²⁹ Considerando o contexto da produção artística em Recife nos anos de 1980, Joana D’Arc Lima afirma: “Pela lente de Elias e Scotson (2000), olhei as tensões entre os grupos de artistas plásticos – antigos e novos – cujas relações vão sendo produzidas numa teia de dependências e de desejos de afirmação de grupo (entre o ‘nós’ e o ‘eles’), para perceber as diferenças, que, em situações de disputa por espaço, foram criando estigmas para empobrecer e desqualificar o outro, constituindo uma relação de dominação.” (2008: 63).

¹³⁰ A autora menciona como exemplo de “estabelecidos” os artistas Abelardo da Hora, Cavani Rosas, Franklin Delano, Gil Vicente, João Câmara, José Carlos Viana, José Cláudio, Luciano Pinheiro, Montez Magno e Teresa Costa Rego (2011: 73-74).

¹³¹ Como “outsiders” a autora menciona Aurélio Velho, Braz Marinho, Christina Machado, Daniel Santiago, Eduardo Melo, Flávio Emanuel, Humberto Araújo, Joelson Gomes, José Patrício, José Paulo, Luiz Avanzi, Marcelo Coutinho, Marcelo Silveira, Márcio Almeida, Marinaldo Silva Rodrigues (Naldo), Maurício Castro, Paulo Bruscky e Renato Vale (2011: 73-74).



Figura 26. João Câmara, 1937 (da série *Cenas da vida brasileira*), 1974, óleo s/tela colada em aglomerado, 240 x 240 cm. Acervo do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife.
Fonte: Enciclopédia Itaú.

Adquirida pela Prefeitura de Recife em 1980, doada à Fundação de Cultura Cidade do Recife e posteriormente à Galeria Metropolitana de Arte (inaugurada em 1981 e que em 1997 passaria a ser o MAMAM), a série foi importante, segundo Joana D'Arc Lima (2011: 356), para a formação do olhar de artistas brasileiros e pernambucanos. Segundo o relato de Wilton de Souza fornecido ao Educativo do MAMAM em 2010, a produção de Câmara, “exerceu uma influência muito forte numa série de gravadores, pintores e desenhistas”, tanto entre seus contemporâneos como também entre os mais jovens (*apud* LIMA, 2011: 356). A aquisição gerou desconforto pelo fato de Câmara ter reivindicado uma condição privilegiada para sua obra ao solicitar a exposição permanente da série na Galeria, o que passou a ser feito a partir de 1981 (*idem, ibidem*). Tal respaldo institucional privilegiado, que ampliou a visibilidade do seu trabalho e o legitimou enquanto uma referência importante do que seria uma arte “pernambucana”, poderia nos levar a considerar Câmara como “estabelecido”. No entanto, quando nos detemos à sua obra, percebemos que seus sentidos são disputados por perspectivas que ressaltam ora um estatuto regionalista, ora

aspectos contemporâneos às tendências da arte figurativa e política dos anos 1970.

Composta por dez grandes painéis pintados e cem litografias, a série narra fatos históricos da Era Vargas compreendidos entre os anos 1930 e 1954, os quais marcaram respectivamente o assassinato de João Pessoa e o suicídio do ex-presidente. Entretanto, como pontua Maria de Fátima Morethy Couto, o caráter narrativo da série não implica em uma preocupação documental. Ao retratar personagens histórico de forma “detalhista” e “minuciosa”, Câmara constrói uma narrativa “de difícil compreensão, aparentemente desconexa” ao combiná-los com objetos descontextualizados e anacrônicos, os quais, muitas vezes, sequer existiam nos momentos históricos representados (COUTO, 2005: 9).

Ainda segundo Couto, críticos comprometidos em debater a superação da pintura e do seu estatuto de “Belas-Artes” naquele momento eram refratários a receberem o trabalho de Câmara como contemporâneo. Ronaldo Brito, por exemplo, percebia sua linguagem como “a de um pintor tradicional” de “orientação expressionista [...] preso nos limites do espaço representacional pré-cubista.” (*apud* COUTO, 2005: 6). Outros, no entanto, viam a contemporaneidade do artista “em sua opção por tratar abertamente, de forma crítica e não laudatória, de eventos marcantes da história política brasileira recente em um momento particularmente difícil.” (*idem, ibidem*). Portanto, utilizando os termos de Joana D’Arc Lima, podemos afirmar que a assimilação institucional de seu trabalho o colocou como artista “estabelecido”. Ao mesmo tempo, quando consideramos seus procedimentos e modos de tratar o repertório temático em questão, a série dialoga com os interesses, digamos, iconoclastas e antimodernos comuns entre os “*outsiders*”.

A proposição terminológica dualista de Lima e o exemplo da recepção do trabalho de Câmara por críticos demonstram como os sentidos das obras são negociados, em parte, em função dos espaços onde circulam e dos seus agentes legitimadores. Essa percepção em relação aos trânsitos de obras em circuitos locais e nacionais produziu, muitas vezes, dicotomias artificiais entre obras que seriam “regionais” e outras que estariam vinculadas à “arte contemporânea”,

como por exemplo o debate que cercou a seleção de artistas do Nordeste para a mostra *Antarctica Artes com a Folha*, já aqui analisado.

Entendemos que a recepção ao trabalho de Martinho Patrício, dessa vez por meio da curadoria ao invés da crítica, é outro caso emblemático de como operam narrativas identitárias por meio de aproximações e distanciamentos de obras a uma ideia de “nordestinidade”: a depender das narrativas curatoriais e dos circuitos de exibição, alteram-se os sentidos de sua obra e, conseqüentemente, seu vínculo identitário. Conseqüentemente, sua obra transita entre narrativas que ora dão relevo para seus aspectos “locais”, ora para sua filiação à “arte contemporânea” “global” ou “internacional”. A análise da participação do artista em diferentes exposições¹³² evidencia a construção de sentidos provisórios por meio de interações entre obras e narrativas curatoriais assentadas em relações “promíscuas” recíprocas, cujo proveito é explorado tanto pelas obras quanto pelos curadores.

Antes de partirmos para a análise da trajetória de obras de Martinho Patrício e de outros “artistas nordestinos”, é necessário expormos nossa compreensão sobre noções fundamentais para essa tese: curadoria, promiscuidade e sentido.

3.2. Curadoria, promiscuidade e sentido

A reflexão teórica sobre curadoria pode ser considerada recente. Em nosso meio, parte dela é produzida e divulgada por publicações que recorrem a entrevistas com esses especialistas e a textos dos próprios curadores que refletem a partir de suas experiências¹³³. Entre essas publicações está o trabalho

¹³² Trata-se das exposições *Expressão de uma cultura* (1991, Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba), *Antarctica Artes com a Folha* (1996, Pavilhão Manoel da Nóbrega, São Paulo), ambas já tratadas aqui, *Brincar com Lygia* (2005, Observatório Cultural Malakoff), *Panorama da Arte Brasileira* (2007, Museu de Arte Moderna de São Paulo) e *Tempos sensíveis* (2018, Museu Oscar Niemeyer).

¹³³ Entre as publicações que tratam do nosso contexto, estão: CHAIMOVICH, Felipe (org.). *Grupo de estudos de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.; RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.; TEJO,

coordenado por Cristiana Tejo intitulado *Panorama do pensamento emergente* (2011a), no qual identificamos, em entrevistas concedidas por diversos profissionais¹³⁴, algumas concepções sobre a atividade da curadoria, entre elas organização de ideias e conceitos; mediação entre artista, público e instituição; operação junto ao espaço; ofício como resposta à falência dos grandes discursos sobre arte; representação e criação de mundos possíveis; visibilização de uma produção e viabilização de sua circulação; produção de sentidos provisórios e de suportes para que discursos aconteçam nos campos da arte e da cultura, entre outros.

Essas concepções sintetizam afirmações recorrentes em discursos autorizados, como é o caso das entrevistas, o que, por si só, pode restringir a construção de conhecimento sobre o campo caso não estejam acompanhados de crítica. Acreditamos que os estudos sobre curadoria devem avançar para além desses relatos de experiência e orientar seu foco para as implicações, os problemas e as contradições desses discursos autorizados enquanto algo dado.

Entre as muitas possibilidades de discussões sobre curadoria e suas dimensões, o critério do vínculo institucional do curador foi utilizado para compreendê-lo enquanto um agente mais ou menos independente, o que justificou diferenciações entre o que seria o curador “de acervo” – ligado a determinada instituição durante um certo período de tempo, o que lhe conferia legitimidade para tratar do seu acervo – e o curador “independente” ou “autoral”, o qual não seria representante ou responsável pelo acervo de uma determinada instituição. No entanto, essas denominações são imprecisas uma vez que, como ressalta Paula Pequeno, em comum, elas sinalizam tanto um vínculo institucional inevitável como também uma proposição ensaística e experimental inerente à prática desses curadores (2012: 17-18).

Cristiana (Coord.). *Panorama do pensamento emergente*. Porto Alegre: Zouk, 2011.; REZENDE, Renato; BUENO, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.; CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Arte de expor: curadoria como expoésis*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2014.; REINALDIM, Ivair (org.). Dossiê: Curadoria. *Poiésis*. n. 26, ano 16, dez. 2015. p. 13-97.

¹³⁴ Os entrevistados por Cristiana Tejo foram Roberto Freitas, Cauê Alves, Rodrigo Moura, Ana Paula Cohen, Daniela Labra, Bitu Cassundé, Taísa Palhares, Moacir dos Anjos, Fernando Oliva, Marisa Flório, Luisa Duarte, Marisa Mokarzel e Paulo Herkenhoff. Cf. TEJO, Cristiana (Coord.). *Panorama do pensamento emergente*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

Outra tentativa de definição da curadoria é proposta por Bettina Rupp, que sintetiza e enumera aspectos fundamentais desse ofício, a saber, o conceito crítico, os critérios de definição desse conceito, os artistas e obras selecionados, e o local e o modo de realização da exposição (2010: 77). Em comum, as duas autoras, com diferentes formulações, apontam a narrativa curatorial e o contexto institucional, como dimensões fundamentais da atividade, as quais podemos tomar como critérios metodológicos para nossas análises.

Para Terry Smith, há uma ambiguidade na prática curatorial referente ao fato de que, embora não proponha definições, a curadoria sugere aquilo que *pode* se tornar definitivo (2012: 183). Ao falar sobre as especificidades daquilo que seria uma “curadoria de arte contemporânea” ou de uma “curadoria contemporânea de arte”¹³⁵, o autor aponta a disponibilidade para a reformulação de sentidos e a incerteza como características que a curadoria compartilharia com a arte contemporânea (SMITH, 2012). Por isso é imprescindível falarmos sobre a construção de sentidos enquanto condição privilegiada na prática curatorial, sentidos esses que, por sua vez, podem se tornar pregnantes não só na trajetória e na formulação crítica sobre os trabalhos, como também na dos próprios artistas.

Portanto, partindo dessas acepções, nos interessa discutir como a curadoria, a partir do cruzamento de determinada proposição ensaística expressa em uma narrativa curatorial, com determinada espacialidade e temporalidade, e ancorada em um contexto institucional opera e agencia narrativas identitárias e sentidos sobre determinada “nordestinidade”.

O emprego corrente do termo “agente” para se referir àqueles, sujeitos ou objetos, que participam dos sistemas da arte – entre eles artistas, críticos,

¹³⁵ Para Terry Smith, o uso do termo “contemporâneo” para evidenciar especificidades da atividade oscila problematicamente entre o deslumbramento e a crítica. Muitas vezes ele é despedido de sua condição crítica e, conseqüentemente, é reduzido a mera “categoria jornalística ou curatorial” (2012: 20-21). Ainda segundo o autor, um dos enganos no uso do termo “contemporâneo” é tomar noções de contemporaneidade e de atualização como um modo de descrição do presente coerente como um todo, ou ainda quando adotamos o pluralismo como generalização. O paradoxo do contemporâneo é aceitar o mais atualizado como definidor de todo o presente, como também insistir em uma relação equívoca de temporalizar tudo aquilo relativo ao que constituiria seu caráter de atualidade. Dessa forma, o uso do termo evidencia um conformismo ou uma cumplicidade com o mesmo (2012: 142-143). Para argumentar a diferença entre “curadoria contemporânea” e “curadoria de arte contemporânea”, Smith analisa o comportamento do olhar retrospectivo sobre casos como a recepção aos trabalhos associados ao Maneirismo e o impacto dos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 sobre determinadas obras e exposições (2012: 172-175).

marchands, galeristas, curadores, historiadores e teóricos da arte, colecionadores e, inclusive, obras¹³⁶ – não é fortuito. Não apenas localiza e identifica componentes de um sistema, como também diz respeito a como se comportam em relações travadas entre si. Refletindo sobre como nos referimos a trabalhos artísticos, Jorge Coli afirma que “embora se use dizer ‘objeto de arte’, a arte não é objeto, mas sujeito, e sujeito pensante, materialização de um pensamento no mundo que não encontra equivalente nas formulações abstratas.” (2010: 13). Considerando que não raro subestima-se obras quando se debate curadoria, é fundamental tecer considerações sobre sua condição de sujeito e agente nos processos de invenção de narrativas identitárias.

O termo “agente” novamente se notabilizou no contexto da *Documenta 13* (Kassel, 2012), quando substituiu o termo “curador” (CYPRIANO, 2010: n.p.). Chus Martínez, integrante na ocasião da equipe de “agentes” – os quais compuseram a equipe de organização do evento junto a “conselheiros” –, recorreu ao filósofo Christoph Menke para justificar a alteração na denominação convencional do posto, afirmando a dimensão agentiva da prática curatorial (MOURA, 2012: n.p.). Sob a perspectiva da estética, Menke afirma que a agência implica na realização de um princípio. O filósofo compreende a agência da arte a partir das noções de “força” e “capacidade” da arte, duas noções opostas entre si e, ao mesmo tempo, antitéticas à noção de atividade artística. O autor retoma a ideia expressa na *Poética* de Sócrates de que a arte seria a excitação e a transferência de força e de entusiasmo. Tal excitação seria despertada pelas Musas no artista, o qual, por sua vez, a transferiria para espectadores e críticos. Nesse sentido, a arte não seria apenas “um campo de emergência e transferência da força”, mas também “o trânsito *entre* capacidade e força, entre força e capacidade. A arte consiste em um poder paradoxal: poder, não poder; ser capaz, ser incapaz.” (MENKE, 2010: 8-9, grifos do autor).

¹³⁶ A lista de agentes pode ser atualizada a cada mudança na compreensão das dinâmicas dos circuitos da arte. Além dos mencionados, Paula Pequeno também cita “produtores, [...] dirigentes e representantes de instituições como centros culturais, museus, programas de residências e organismos diversos, feiras de arte, público espectador, escolas e universidades, departamentos de marketing de empresas financiadoras, [...], secretarias e ministérios estatais ligados à cultura, pesquisadores e acadêmicos, formadores de opinião, jornalistas culturais e assessores de imprensa, membros de júris de salões, entre outros (2012: 16-17).

Recorremos à antropologia da arte, particularmente na acepção dada por Alfred Gell, para compreendermos melhor a dimensão agentiva que pode ser atribuída à curadoria e construirmos nossa tese de que essa prática, assim como a aproximação entre trabalhos artísticos em uma determinada exposição, agencia questões identitárias nas obras. Esse agenciamento é possível devido à propriedade “promíscua” das obras, propriedade essa que as tornam disponíveis às interpelações curatoriais enquanto ações de (re)formulação de sentidos a partir das obras. Nos interessamos por como Gell compreende a operação de relações agentivas entre objetos, ideia central na sua teoria. O fato de o agenciamento não ser propriedade de um objeto, uma vez que se refere à ação que acontece na relação entre dois ou mais termos, significa que obras de arte também são ativas e protagonistas desse processo.

Gell, considerando insuficiente a afirmação de que o objeto de estudo da disciplina é a “cultura”, afirma que a antropologia da arte deve se concentrar no contexto social da produção, circulação e recepção da arte, e não no âmbito estético. Partindo desse pressuposto, o autor propõe uma teoria antropológica da arte interessada nas “relações sociais que acontecem no entorno dos objetos que atuam como mediadores da agência social” (GELL, 2018: 32). Essas relações se manifestam na forma de ações, desempenhadas por agentes, que acontecem entre pessoas e coisas ou entre pessoas e pessoas via coisas (*idem, ibidem*: 27-40). Segundo o autor, a agência pode ser atribuída tanto a pessoas como também a coisas – em certos contextos, esses termos podem ser substituídos por “objetos de arte” –, os quais são compreendidos como iniciadores de

sequências causais de um determinado tipo, ou seja, de eventos causados por atos da mente, da vontade ou da intenção, e não de uma mera concatenação de eventos físicos. *Um agente é aquele que ‘faz com que os eventos aconteçam’ em torno de si.* (GELL, 2018: 45, grifo nosso).

Ainda segundo Gell (2018: 51), agentes “primários”, isto é, “seres dotados de intenção que são categoricamente distintos de ‘meras’ coisas ou artefatos”, agem e distribuem sua agência sobre agentes “secundários”, que compreendem artefatos diversos, entre eles os objetos de arte. A posição desses agentes, no

entanto, não é fixa: trata-se de uma situação relacional na qual o que determina a condição de agente é a capacidade de agir sobre um paciente.

Essa capacidade agentiva dos objetos é empregada por Gell para discutir o conhecido caso da rede de caça Zande exposta na exposição *Arte/Artefato*, realizada em 1988 no Center for African Art, em Nova York, sob a curadoria da antropóloga Susan Vogel. A exposição da rede naquele contexto, em diálogo com trabalhos artísticos dentro de uma galeria de arte, suscitou o questionamento sobre sua condição, se se tratava de artefato ou de obra de arte.

O caso foi debatido especialmente a partir de duas perspectivas, uma “interpretativa”¹³⁷ e outra “institucional”¹³⁸. Tecendo críticas a ambas, Gell propôs uma abordagem localizada a meio caminho entre elas. Para o autor, a atribuição do artístico é menos arbitrária do que a teoria institucional faz parecer. Em sua crítica à teoria “institucional”, Gell afirmou que, no seu sentido restrito, ela não se pronuncia sobre as “ressonâncias contextuais” que formam o olhar do “público educado de galeria”. O autor então defendeu a necessidade, em um contexto de arte “pós-duchampiana”, de desenvolvimento de argumentos “interpretativos”, desde que não se incorresse na interpretabilidade de Danto baseada em uma “distinção superidealizada entre artefatos ‘funcionais’ e obras de arte ‘significativas’.” (GELL, 2001: 189)¹³⁹. Gell concluiu seu argumento antiessencialista afirmando que

como Thomas demonstrou, os objetos são “promíscuos” e
podem mover-se livremente entre domínios

¹³⁷ Essa teoria “sustenta que as obras de arte não são identificadas por suas qualidades externas, como a definição estética propõe. Um objeto pode não ser ‘belo’ ou mesmo interessante de se ver, mas será considerado obra de arte se for interpretado a partir de um sistema de ideias fundamentadas em uma tradição artística historicamente estabelecida.” (GELL, 2001: 175).

¹³⁸ Assim como a “interpretativa”, essa teoria afirma que “não há no objeto artístico, enquanto veículo material, uma característica capaz de qualificá-lo, definitivamente, como sendo ou não uma obra de arte. [...] A diferença entre as teorias interpretativa e institucional é que a institucional não pressupõe a coerência histórica das interpretações. Uma obra pode estar, a princípio, fora do circuito oficial da história da arte, mas, se o mundo artístico coopta essa obra e a faz circular como arte, então ela é arte, porque são os representantes do mundo artístico, ou seja, artistas, críticos, comerciantes e colecionadores, que têm o poder de decidir essas questões, não a ‘história’ [...]” (GELL, 2001: 176).

¹³⁹ É necessário considerar que essa discussão acontece a partir de pressupostos polêmicos sobre como a antropologia entende a arte, o artístico e o estético. Na discussão sobre a exibição da rede de caça Zande por Susan Vogel, Alfred Gell (2001) faz distinções entre o que seria concepções artísticas da “tradição burguesa”, de uma “cidade provinciana muito sonolenta que se vanglorie [...] de ter uma ‘galeria’ onde podem ser encontradas cerâmicas folclóricas, esculturas e tapeçarias, sem falar nas inúmeras naturezas mortas e cenas rurais com palmeiras”, e do público de galeria de Nova York. O que interessa apontar, contornando essa discussão ontológica à qual não nos ateremos, é que a teoria do agenciamento de Alfred Gell representou alterações importantes na metodologia da antropologia da arte na medida em que a disciplina abandonou tentativas de conceitualizar a arte e o estético e passou a se ocupar dos processos de agência de imagens e artefatos (LAGROU, 2009: 31-37).

culturais/transacionais sem ser essencialmente comprometidos. Eles só podem fazer isso porque, de fato, não têm nenhuma essência, só uma gama ilimitada de potencialidades. (GELL, 2001: 190).

Essa propriedade “promíscua” dos objetos, de possibilidade de trânsito entre domínios distintos de modo a efetivar potencialidades latentes em ações agentivas, pode ser deslocada para compreendermos relações de agenciamento entre curadorias e obras e entre obras e obras, constituindo-se como propriedade fundamental para compreendermos a produção de sentidos, via curadoria, a partir de obras.

A rede de caça Zande, ao mesmo tempo em que era instruída por uma determinada narrativa curatorial que, entre outros aspectos, colocava-a em colisão com o espaço e com determinado conjunto de obras, era não só afetada por essa situação como também instaurava uma condição particular dúbia, ao transitar ente as condições de artefato e de arte. Como fizeram Arthur Danto e, em parte, Alfred Gell, poderíamos tecer considerações sobre esse problema a partir de uma perspectiva ontológica. Entretanto, nosso interesse é outro. Nos interessa observar como os sentidos resultantes desse processo de construção de narrativas sobre determinado objeto dizem respeito a uma ampla gama de relações agentivas entre a rede de caça, a narrativa curatorial, o conjunto de objetos expostos, a instituição e seus valores, e o debate público ocorrido em torno do caso. São essas instâncias de relações que também constroem as narrativas identitárias sobre “nordestinidade” e outras alteridades.

Essa disponibilidade à promiscuidade projeta as obras para outros tempos, uma vez que a produção dos seus sentidos não está circunscrita a determinada temporalidade e espacialidade. Para Cauê Alves, a curadoria como “historicidade viva” pode ser uma atividade importante para a produção de sentidos ao acionar a “fecundidade” da arte de modo a lançá-la a outros tempos e lugares. Segundo Alves,

a arte possui o que se costuma chamar de fecundidade, ela tem a capacidade de dar origem, de propiciar algo que não previu, de instigar o outro, o futuro, além de nos fazer rever o passado. Retomar o passado, seja por ruptura ou continuidade, se abrir

para o que ainda virá, talvez fundando uma nova tradição, para ser retomada, de um modo jamais pensado, é algo próprio da arte. (ALVES, 2010: 53).

Essa constatação evidencia o modo ao mesmo tempo frágil, precário e potente como operam as narrativas curatoriais identitárias – o dito – a partir das obras – o visto –. Evidentemente a prática curatorial, muitas vezes, está ciente de seu caráter propositivo temporário. Marisa Flório Cesar entende que o curador, ao invés de grandes verdades, propõe “molduras de inscrição efêmera para as obras”, “pequenas hipóteses de aproximação e acesso” e “campos provisórios de significação” (2015: 59). Ainda segundo a curadora

O curador é aquele que, no momento em que a arte é descontextualizada das grandes narrativas que a legitimavam em verdade, toma a obra e a inscreve em uma determinada situação expositiva. Ou seja, desloca-se a ênfase na obra ensimesmada e auto-suficiente para seu caráter relativo e para as relações que estabelece além de si. Um recorte curatorial é também a apresentação de certa situação, a ocasião para que se deem alguns encontros e algumas relações (entre obras, artistas, espectadores, lugares, etc...). (REZENDE; BUENO, 2013: 135-136).

Logo, a recorrente compreensão da curadoria enquanto atividade que zelaria e cuidaria da obra e de seus interesses, derivada da acepção do curador como “conservador” e expressa por diferentes autores (ALVES, 2010: 43; GROYS, 2015: 65; MADZOSKI, 2014: 158), não pode implicar em congelamento ou cristalização da obra e de seus sentidos. A função de zelo do curador, portanto, implica em assumir um ponto de vista arriscado e provisório diante da obra e, ao mesmo tempo, garantir a abertura e disponibilidade da mesma para novos acionamentos e narrativas. Em outros termos, a curadoria deve zelar para “impedir a petrificação de um trabalho de arte, seu congelamento que tende a transformar o que era indagação em resposta pronta para o consumo.” (ALVES, 2010: 48). Sendo assim, ao propor novas narrativas e, conseqüentemente,

novos sentidos para as obras, o curador lança mão de um gesto “iconoclasta”, nos termos de Boris Groys¹⁴⁰. Sobre essa questão, Vera Beatriz Siqueira afirma

Parece-me fundamental que os curadores compreendam que seus discursos possuem o poder de interferir diretamente na construção e difusão de um quadro de valores culturais. Conservar, portanto, não pode ser entendido em sua acepção museológica mais tradicional de manter o objeto em sua forma ou configuração original. Ao contrário, significa interferir nessa forma, acrescentando-lhe ou retirando-lhe valor, anexando a ele uma espessura cultural que virá a ser parte de sua própria forma. (SIQUEIRA, 2015: 3901).

É necessário ainda ressaltar que essa operação de acrescentar ou retirar valor e sentido da obra não é o mesmo que afirmar uma falta ou a necessidade de uma correspondência exterior para complementá-la. Pelo contrário, se refere a um excesso oferecido pela obra e com o qual o curador lida. Ainda segundo Alves, o curador não atribui um sentido que falta à arte.

A arte possui uma verdade que não se guia por um modelo exterior a ela, uma verdade que não precisa se parecer com as coisas visíveis e tampouco a ideias ou conceitos. O trabalho de arte não é aquilo que está à espera de um sentido que lhe será atribuído ou de um valor definitivo que o curador poderá lhe conferir, pois isso seria desprezar as dúvidas, os avanços, os recuos e as retomadas de aquisições anteriores. (ALVES, 2010: 56).

O curador, portanto, recorre à abertura – promíscua, fecunda, relativa – da obra para que seja possível com ela estabelecer interlocuções e interpelá-la. Em sentido contrário, a obra se abre para a curadoria e para a situação expositiva como um todo – considerando aqui suas implicações contextuais espaciais e temporais – e, eventualmente, ressoa aquelas interpelações e narrativas. Compreendemos que são esses processos de agenciamento oriundos da relação entre obra e narrativa curatorial que produzem sentidos.

Feitas essas considerações, é possível argumentar que obras não são necessariamente instrumentalizadas de forma condescendente pelas narrativas curatoriais. Pelo contrário, elas se prestam a essas narrativas e tomam parte na

¹⁴⁰ Para Boris Groys, ao “colocar uma obra de arte num ambiente controlado, no contexto de outros objetos cuidadosamente selecionados e, sobretudo, envolvendo-a numa narrativa específica, o curador faz um gesto iconoclasta.” (2015: 65).

responsabilidade sobre os eventos que acontecem em torno da exposição, entre eles aqueles relativos à produção, circulação e recepção de sentidos, entre eles os de caráter identitário. Considerando esse comportamento entre obra e curadoria, analisaremos trajetórias de alguns trabalhos de Martinho Patrício, Marepe, Marcone Moreira, Efrain Almeida e Marcelo Silveira. De modo a demonstrar como esses trabalhos tensionam e foram tensionados por determinada ideia de “nordestinidade”, consideraremos eventos expositivos nos quais obras desses artistas foram interpelados a partir de distintas narrativas, entre elas as identitárias. De modo a demonstrar diferentes faces dos processos de agenciamento, e considerando que esses só ocorrem *na* relação, em uma primeira análise, destacaremos esse processo a partir da perspectiva dos curadores e do contexto expositivo e institucional nos quais as obras estavam emaranhadas. Em seguida, analisaremos alguns casos a partir da perspectiva da obra e de sua dimensão agentiva, nos quais as narrativas curatoriais pareceram ficar à reboque de alterações prévias na condição da obra propostas pelos artistas.

3.3. Promiscuidade: entre o regional e o contemporâneo

Retomando o trabalho da série *Azul* apresentado por Alice Vinagre no Centro Cultural de São Francisco em 1998 e, no ano seguinte, em *Nordestes*, discutimos como a mudança de espaço expositivo e de narrativa curatorial impactaram na construção de sentido da obra. O sentido identitário da obra esteve vinculado ao modo como o curador instruiu possibilidades apresentadas pelo trabalho que poderiam dialogar com o local onde estava exposto. Entre os “artistas nordestinos”, podemos identificar outros casos em que seus sentidos, identitários ou não, são construídos a partir de tramas que envolvem agentes como narrativa curatorial, obras, e espaços institucionais.

Como já afirmamos, a seleção de Efrain Almeida, José Rufino, Marepe e Martinho Patrício para a mostra *Antarctica Artes com a Folha* foi alvo de

protestos de jovens artistas pernambucanos, os quais consideravam que a reiteração de repertórios e procedimentos considerados “regionais”, supostamente presente nas obra daqueles artistas nordestinos, significava um entrave para que instituições locais e nacionais assimilassem produções que não estivessem balizadas pela “régua” do regionalismo. Posto isso, podemos considerar esse evento como um dos vértices da disputa entre artistas de Recife por espaços institucionais e que, de algum modo, encena as posições de “estabelecidos” e “outsiders”.

Sob a ótica daqueles excluídos da mostra, os trabalhos selecionados de Martinho Patrício e dos demais artistas do Nordeste¹⁴¹ tiravam proveito da associação ao rótulo “nordestino” – assim como fizeram aqueles artistas considerados por Lima como “estabelecidos” – para serem absorvidos por circuitos de dimensão nacional. Nesse caso, a “nordestinidade” percebida em trabalhos como *Danúbio Azul I* (1996) (figura 6), de Martinho Patrício, adquiria tom pejorativo, significando, para seus críticos, uma adesão ao exotismo – isto é, um vínculo fácil a um repertório de elementos culturais facilmente identificáveis como “nordestinos” – de modo a atender certa demanda pela diferença e facilitar sua assimilação pelos circuitos hegemônicos do país. No entanto, sob a ótica dos curadores da mostra, o mesmo rótulo identitário era positivado pois legitimava a ação curatorial do evento, comprovando que o mapeamento abarcava e contemplava, de fato, todo o território nacional, inclusive aquelas regiões “subterrâneas” de menor “ventilação artística”, termos um tanto etnocêntricos empregados pelo jornalista Matinas Suzuki Jr. no catálogo da exposição (1998: 10)¹⁴².

¹⁴¹ Segundo o catálogo da mostra, os trabalhos selecionados de Martinho Patrício foram *Danúbio azul I e II*, e *Puçá I*, todos eles de 1996 e construídos com tecidos como cetim, renda e cambraia, os quais, segundo Gabriel Bechara Filho em texto escrito para o catálogo da mostra, aliavam uma “preocupação construtiva” com percepções acerca da “cultura popular nordestina” (1998: 136). De Efrain Almeida, foram expostos trabalhos em madeira que remetiam aos ex-votos (*O abraço*, *O promissor*, *Homem sentado*, todos de 1996). De José Rufino foi exposta uma instalação constituída por cadeiras de madeira e cilindros de gesso (*Jogo fenotípico* [1996]), único trabalho entre os artistas nordestinos selecionados não considerado como “regional”. E de Marepe, foram expostos trabalhos que remetiam ao comércio popular da região (*Banca de fichas e cartões telefônicos* [1996]) e *Cabeça acústica* (1996).

¹⁴² Os curadores da *Mostra* argumentaram que, “pela primeira vez também, foram realizadas visitas além do notório eixo Rio-São Paulo. Isso significa uma vontade de descentralização da linguagem dominante dos centros tradicionais. Toda vez que recebemos alguma informação a respeito de um núcleo de atividades fora das capitais, houve um levantamento do local em questão. E, concluindo, podemos afirmar que o ponto mais forte da mostra Antártica Artes com a Folha consiste em ter propiciado um encontro e uma atenção inédita entre artistas e curadores. Para cada indicação foi preciso um mergulho nas especialidades



Figura 27. Martinho Patrício, *Danúbio Azul I*, 1996, fita de cetim, cetim, renda e madeira, 260 x 260 cm. Fonte: ANJOS, 2002b: n.p..

Entretanto, quando consideramos a trajetória de obras de Martinho Patrício, é possível questionar essas críticas que reduziam seu trabalho a questões “regionais”. Outras exposições posicionaram o trabalho do artista a diferentes distâncias de questões associadas à “nordestinidade”. Como vimos, a curadoria de Moacir dos Anjos para a individual do artista no MAMAM, em 2002, abordou suas obras realizadas em tecido a partir do modo como inscrevia elementos considerados locais no registro da ambiguidade, tensionando e questionando a singularidade cultural atribuída a determinados materiais, cores e formas. Já trabalhos como *Brincar com Lygia* (2005) dão relevo para outras questões.

Brincar com Lygia (figuras 7 e 8) faz parte de uma série de trabalhos que homenageiam referências de matriz construtiva importantes para o artista – *Brincar com Volpi*, *Brincar com Hélio*, *Brincar com Rubem* – e que nos remetem tanto às suas pinturas realizadas no final dos anos 1980 como também aos seus trabalhos produzidos com tecidos. Consistem em instalações compostas por

históricas de cada região, levando em consideração fatores tais como tradições locais, dificuldades financeiras etc.” (ANTARCTICA ARTES COM A FOLHA, 1998: 20-21).

mesas cobertas por tecidos de linho branco, bancos, gavetas, suportes verticais e grande quantidade de saquinhos plásticos contendo papéis metálicos dobrados em formato triangular. Entre as muitas possibilidades de interação oferecidas pela obra ao espectador, particularmente o manuseio dos papéis triangulares, evocam referências da História da Arte – como a interatividade dos *Bichos* de Lygia Clark – como também de atividades do cotidiano – caso do lançamento do jogo de búzios ou de outros jogos de tabuleiro. Além disso, os saquinhos plásticos contendo os papéis triangulares podiam ser vendidos como múltiplos, pelo preço de R\$1,00 (TEJO, 2005b: n.p.; CAMPOS, 2006: n.p.), evocando tanto os mercados da arte e seus objetos de alto valor agregado – devido ao contexto da obra – como também ao comércio popular de rua, dado o valor simbólico da venda desses múltiplos.

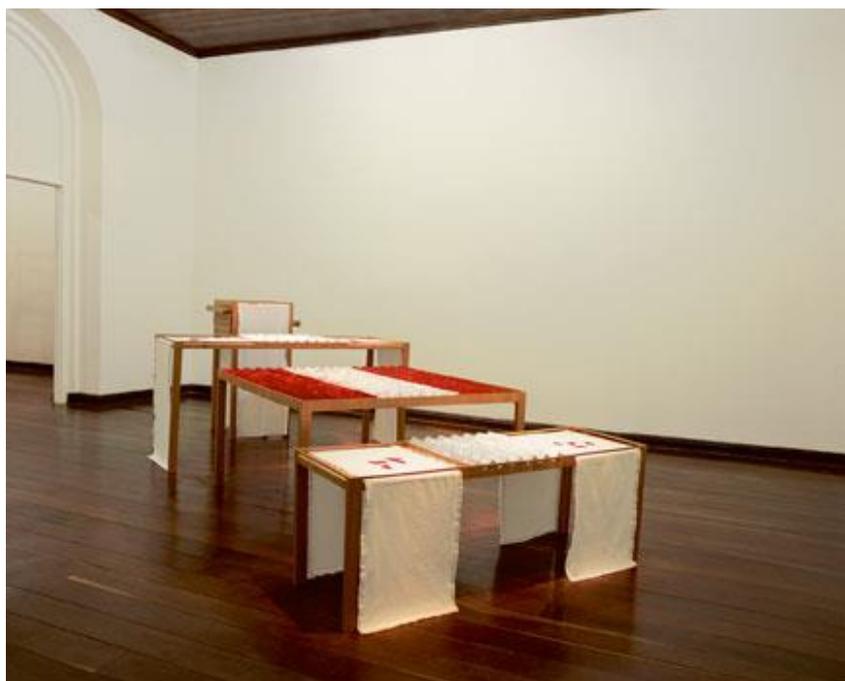


Figura 28. Martinho Patrício, *Brincar com Lygia*, 2005, vista da exposição *Brincar com Lygia* (2005), Observatório Cultural Malakoff, Recife. Fonte: TEJO, 2011b: 98-99.



Figura 29. Martinho Patrício, *Brincar com Lygia*, 2005, vista da exposição *Brincar com Lygia* (2005), Observatório Cultural Malakoff, Recife. Fonte: TEJO, 2011b: 101.

Outro aspecto que evoca, ao mesmo tempo, produções canônicas da História da Arte e elementos do cotidiano, é o modo como os papeis estão dobrados. Segundo o próprio artista, o modo de dobrá-los e seu aspecto triangular resultante não é casual, fazendo referência ao modo caseiro de dobrar sacolas plásticas de supermercado observado por ele no seu entorno (TEJO, 2011b: 97).

Destacamos duas situações em que essa obra foi exposta e produziu distintos sentidos. Em 2005, em uma individual no Observatório Cultural Torre Malakoff¹⁴³ (figuras 7 e 8), a curadora Cristiana Tejo destacou como a venda de múltiplos do trabalho de Martinho implicava em determinada crítica institucional, particularmente à fetichização da materialidade e da unicidade do objeto artístico empreendida pelo mercado da arte e pelo colecionismo, além de também

¹⁴³ O Observatório Cultural Torre Malakoff foi inaugurado em 1999, em Recife. Construído em 1855 para servir como a torre do portão de entrada do Arsenal da Marinha de Pernambuco, o espaço hoje é utilizado para atividades artísticas e culturais, organizadas por quatro coordenações: Música, Fotografia, Artes Plásticas e Quadrinhos. O espaço privilegiou a arte contemporânea desde a atuação do seu primeiro curador de Artes Plásticas, Moacir dos Anjos, que realizou em 2000 a exposição *Origem* com os artistas Marcos Benjamin e José Rufino. Cristiana Tejo exerceu a curadoria dessa coordenação entre 2003 e 2006 (TEJO, 2011b: 54).

dialogar com as propostas de participação do espectador oferecidas por algumas obras de Lygia Clark. Para Tejo, a possibilidade de compra de múltiplos por um valor simbólico, tensionava “o valor da arte e sua democratização, assim como outras questões institucionais” (TEJO, 2005b: n.p.). Tal abordagem de Tejo, ao dar revelo para as questões relacionadas à arte contemporânea acionadas pela obra de Martinho, contrasta com aquela de José Hermano fundamentada sobre a ideia de isolamento regional.

No ano seguinte, em 2006, o mesmo trabalho integrou a 27ª Bienal de São Paulo (figura 9), que teve curadoria geral de Lisette Lagnado¹⁴⁴, e que acionou na obra outras questões. O título daquela Bienal – *Como viver junto* – indicava que o evento propunha um debate interessado em “abarcar o dissenso como um dispositivo necessário para o embate entre ideias heterogêneas.” (27ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2006: 18). Ainda, a curadoria ampliava a ideia de “construção” do Programa Ambiental de Hélio Oiticica, entendendo que operar “na dimensão social e dar uma resposta pública aos acontecimentos políticos são características das práticas artísticas contemporâneas”. Finalmente, a curadora propunha a seguinte questão: “quando o artista coloca seu talento a serviço do ambiente, participando da configuração da vida cotidiana, qual a diferença residual entre arte e vida, representação e realidade?” (*idem, ibidem*).

¹⁴⁴ Lisette Lagnado já havia entrado em contato com trabalhos de Martinho Patrício na seleção para a mostra *Antarctica Artes com a Folha* (1996). Segundo Martinho, Lagnado inseriu *Brincar com Lygia* na 27ª Bienal de São Paulo após ter visitado a mencionada exposição do artista realizada em 2005 no Observatório Cultural Torre Malakoff (TEJO, 2011b: 101).



Figura 30. Martinho Patrício, *Brincar com Lygia*, 2005, vista da exposição 27ª Bienal de São Paulo (2006), Pavilhão Ciccillo Matarazzo, São Paulo. Fonte: www.martinhopatricio.com.

Podemos dizer, portanto, que essa Bienal acionava obras a partir de certa expectativa acerca de efeitos desencadeados pelo cruzamento entre poéticas e práticas artísticas e a dimensão social e pública da vida, o que era expresso no seu interesse de debater questões relativas ao multiculturalismo e à convivência com o outro.

Atravessa e compõe a narrativa do trabalho de Martinho Patrício o modo como a curadoria apresentou, nessa mesma edição da Bienal de São Paulo, trabalhos de Marepe, outro “artista nordestino” de Anjos. Marepe exibiu instalações construídas com objetos provenientes do seu cotidiano, como guarda-chuvas, desempoladeiras, assadeiras de alumínio e trouxas de tecido (figura 10). Quando nos detemos ao modo como a curadoria interpelou tanto Martinho quanto Marepe, verificamos que esses artistas foram inscritos em uma posição de alteridade. Apesar de *Brincar com Lygia* evocar diversas questões sobre o regime da arte contemporânea e suas instituições, Cristóvão Coutinho,

em entrevista publicada no catálogo da Bienal, interpelou o artista a partir de questões “regionais”¹⁴⁵.



Figura 31.Obras de Marepe expostas na 27ª Bienal de São Paulo (2006), Pavilhão Cicillo Matarazzo, São Paulo. Fonte: www.galerialuisastrina.com.br.

Alguns anos antes dessa Bienal, em 2002, sua curadora geral, Lisette Lagnado, havia publicado texto para exposição individual de Marepe na forma de carta endereçada ao artista¹⁴⁶. A curadora preocupava-se em abordar o trabalho do artista a partir do seu entorno: “Não conheço a paisagem nem os costumes dos habitantes do recôncavo baiano; posso assim mesmo escrever sobre o que você faz sem cair na armadilha do exotismo?” (LAGNADO, 2002: n.p.). Considerando o exotismo enquanto produção de estereótipo nos termos de Homi Bhabha¹⁴⁷, o temor de Lagnado, nesse caso, significa um receio de aprisionar o trabalho de Marepe em determinada alteridade ao abordá-lo, isto é,

¹⁴⁵ Em entrevista publicada no catálogo da 27ª Bienal de São Paulo, Cristóvão Coutinho fez a seguinte pergunta ao artista: “Como você manipula princípios de religiosidade, de cultura popular e coisas concretas em seu trabalho?” (27ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2006: 170).

¹⁴⁶ Exposição realizada na Galeria Luisa Strina, em São Paulo. Cf. LAGNADO, Lisette. *Marepe* [catálogo de exposição]. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 2002.

¹⁴⁷ Conferir a nota 96 do capítulo 2 dessa tese.

ao descrevê-lo. Portanto, diante desse temor, a curadora parece pressupor a inviabilidade de abordar o trabalho de Marepe dissociado do lugar de origem do artista.

Podemos considerar que esse tom é semelhante ao modo como Lagnado interpelou os trabalhos de Marepe e Martinho Patrício na 27ª Bienal, tendo em vista seu tema *Como viver junto*. Diferentemente da narrativa curatorial empregada por Tejo na exposição na Torre Malakoff, podemos afirmar que na 27ª Bienal a questão identitária voltava a protagonizar a obra de Martinho Patrício, a qual era aproximada de determinada “nordestinidade”. Como sugere Tejo, podemos afirmar que o modo como Lagnado conheceu o trabalho de Martinho Patrício, na seleção da mostra *Antártica Artes com a Folha* – mesmo evento em que entrou em contato com o trabalho de Marepe –, continuou impactando no registro do trabalho do artista pela curadora¹⁴⁸.

Em outros eventos, outros trabalhos de Martinho Patrício também ecoaram questões identitárias, como a série *Expansão* (2007) (figura 11) exposta no Panorama da Arte Brasileira de 2007. O trabalho era constituído por uma série de vinte desenhos nos quais observamos idiossincráticas construções lineares tortuosas, à guisa de anamorfoses, que parecem representar insólitos móveis despossuídos de função evidente. Moacir dos Anjos, curador dessa edição do Panorama, compreendeu esses desenhos como ambíguos, como “um lugar situado entre a construção e o desmanche; em cada desenho, a instauração de um espaço de dúvida entre a representação parcial de algo útil ou de uma forma inventada ainda inconclusa.” (ANJOS, 2007: 143). Esses desenhos evocam a investigação de formas e possibilidades de dobras e arranjos, procedimento empregado pelo artista em suas obras realizadas em tecido e que estão despreocupados com a funcionalidade prática dessas formas. Poderíamos dizer que, no caso dos desenhos, trata-se de projetos de móveis inutilmente poéticos.

¹⁴⁸ Cristiana Tejo em entrevista concedida para essa tese em 7 de novembro de 2018.



Figura 32. Martinho Patrício, *Expansão* (série de 20 desenhos), 2007, 21 x 15 cm. Fonte: www.martinhopatricio.com.

Para essa edição do Panorama, Anjos propôs a ideia de “gambiarra” como um dos conceitos organizadores da mostra. Estava em questão discutir o termo haja vista sua recorrência entre críticos e artistas, com acepções diversas, para se referirem às singularidades da nossa produção. Segundo o curador, em seu sentido ordinário, o termo se refere a improvisos que visam solucionar, de forma lícita ou ilícita, problemas imediatos em um contexto de escassez e constrangimento, no qual as escolhas são limitadas. Ao mesmo tempo que são modos criativos de lidar com deficiências, também perpetuam essas situações de escassez quando são incorporadas aos sistemas que mantêm desigualdades, atenuando conflitos entre possuidores e despossuídos (ANJOS, 2007: 26-30). Ainda segundo Anjos, é preciso compreender a “gambiarra”

como metáfora de processo de transculturação realizados sob condições específicas de *subordinação*, em que elementos comumente pensados como apartados – quer no campo restrito da história da arte, quer no campo mais largo da cultura – são aproximados e atados a partir de um ponto de vista singular. (ANJOS, 2007: 30).

Para o curador, seria essa a acepção que auxiliaria a identificar singularidades de uma produção “como co-autora da ideia que define um determinado espaço e lhe confere, por isso, identidade.” (ANJOS, 2007: 30).

O modo de operação identitária do termo pelo curador, para quem “gambiarra” tratar-se-ia mais de um procedimento artístico do que de um conteúdo cultural, simbólico ou evocativo de determinada tipologia de formas, evidentemente não prescinde do significado cultural e social que o termo evoca. Portanto, um sentido possível explorado pela narrativa curatorial a partir dos desenhos de Martinho é a improvisação, a tentativa de construção a partir da aproximação e do encaixe impreciso entre elementos díspares e ressignificados. Ou seja, em *Expansão*, novamente convivem referências eruditas construtivas e populares, sendo que, uma vez confrontado com o conjunto de obras exposto, a narrativa curatorial dá relevo aos diálogos da obra com aspectos relacionados ao “popular” e ao “regional”¹⁴⁹.

Finalmente, na exposição *Tempos sensíveis*, realizada em 2018 no Museu Oscar Niemeyer com obras do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná¹⁵⁰, um trabalho em tecido dobrado de Martinho Patrício (*Sem título*, 2002 [figura 12]) integrou uma narrativa curatorial cuja interpelação não era de caráter identitário e geográfico. Impactado por eventos recentes do país, como o Golpe Parlamentar de 2016 e as eleições de 2018 – ambos protagonizados por determinada extrema direita populista, autoritária e retrógrada, associada a discursos de caráter neoliberal e que ampliou seu poder de atuação político institucional –, o curador Agnaldo Farias propôs juntar-se “àqueles que se percebem vivendo em tempos sombrios, onde não há aparente prognóstico de melhora, pelo menos em um futuro próximo” (2018). Distante de uma concepção da arte enquanto culto ao belo ou como entretenimento, a seleção de Farias, segundo o próprio curador, “privilegiou visões graves e meditativas, em alguns casos sombrias, ou sensíveis, [...] produtos de poéticas ocupadas com a complexidade do espírito humano, que preferem a força dos enigmas a respostas claras”.

¹⁴⁹ Além de Martinho Patrício, também participaram dessa edição do Panorama Barrão, Brígida Baltar, Cao Guimarães, Pablo Lobato, Chelpa Ferro, Cinthia Marcelle, Débora Bolsoni, Delson Uchôa, Efraim Almeida, Gil Vicente, João Modé, Laura Belém, Laura Lima, Lúcia Koch, Gabriel Acevedo Velarde, Luiz Braga, Marcellvs L., Marcelo Silveira, Marcius Galan, Marilá Dardot, Matheus Rocha Pitta, Milton Marques, Paulo Nenflídio, Rivane Neuenschwander, Rogério Canella, Vânia Mignone e Waléria Américo.

¹⁵⁰ Integraram a exposição 96 obras de 79 artistas, entre eles, além de Martinho Patrício, Marepe, Marccone Moreira, Lívio Abramo, Carlos Zilio, Käthe Kollwitz, Poty Lazzarotto, Antonio Dias, Luiz Henrique Schwanke, Antonio Manuel e Karin Lambrecht.

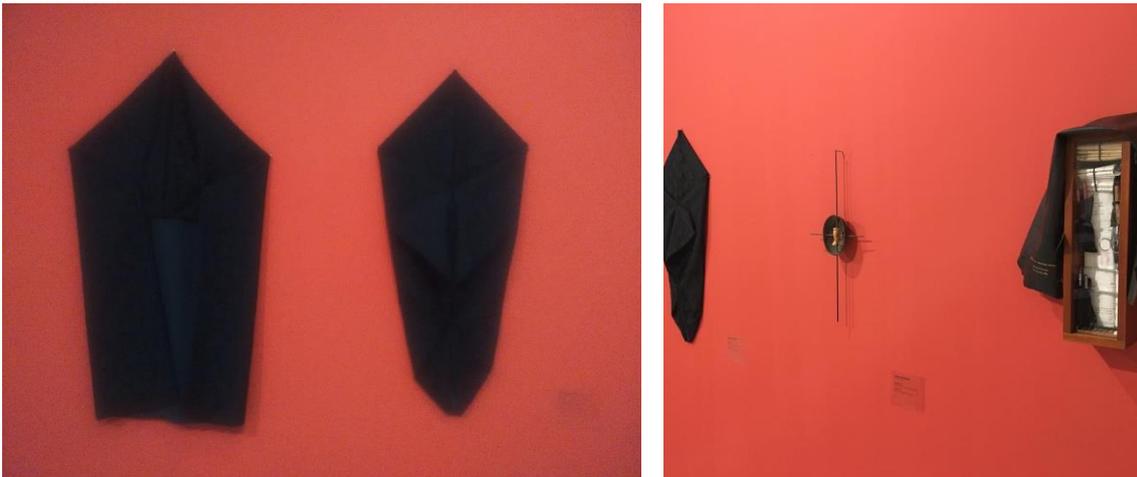


Figura 33. Obras de Martinho Patrício na exposição *Tempos sensíveis* (2018), Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Fonte: arquivo pessoal do autor e rede social Instagram.

O trabalho de Martinho Patrício exposto em *Tempos sensíveis* fazia parte da série de trabalhos realizados com renda e tecido preto dobrados. Somada à narrativa curatorial, a expografia, ao colocar as obras de Martinho sobre uma parede pintada de vermelho, produziu uma situação cênica e enfatizou certa dimensão trágica do trabalho. Assim como em outros trabalhos expostos, as dimensões curatoriais e expográficas de *Tempos sensíveis* faziam reverberar no trabalho de Martinho sentidos distintos dos verificados até aqui, como violência, soturnidade, morbidez e luto.

Esses casos demonstram como, a partir da perspectiva da curadoria, obras, e por extensão artistas, por vezes são posicionados e agenciados de modos diversos em relação a aspectos identitários de caráter geográfico a cada nova situação expositiva. É necessário ressaltar que, na construção das narrativas curatoriais, também são considerados os aspectos de interesses políticos das instituições às quais os curadores estão vinculados e que recebem essas exposições¹⁵¹. Considerando essa trama entre obra, sentido, curadoria e instituição, identificamos diferentes modos de operação dos trabalhos de Martinho Patrício pelas narrativas curatoriais. José Hermano preocupou-se em

¹⁵¹ Para Sonia Salcedo del Castillo, a exposição trata-se de uma “trama” na qual “a ideia de enfrentamento não diz respeito tão somente às obras, mas, sobretudo, à máquina institucional.” (CASTILLO, 2014: 87).

evidenciar um artista local, que singularizaria aspectos culturais do seu entorno a partir de uma perspectiva entranhada na ideia de “área fechada”. Em *Nordestes*, Moacir dos Anjos interpelou o artista a partir de seu vínculo identitário geográfico e questionou como seu trabalho participaria da redefinição das fronteiras simbólicas da região. O mesmo curador, no Panorama da Arte Brasileira de 2007, interessou-se pelo diálogo entre os procedimentos artísticos de Martinho e aqueles atribuídos à determinado conceito organizador de certa representação identitária nacional expresso na “gambiarra”.

Na 27ª Bienal de São Paulo e em *Tempos sensíveis*, podemos dizer que a “mão do curador”, isto é, o aspecto autoral da exposição, fez ressoar nas obras de Martinho questões muito particulares, sendo que, no caso de Lagnado, a origem “ex-cêntrica” do artista, isto é, fora dos centros hegemônicos, foi ressaltada. Já sua exposição na Torre Malakoff integrava um projeto de Cristiana Tejo de oferecer um espaço experimental para artistas de todo o país, e que teriam, na avaliação da curadora, “caminhos solidificados” (2011b: 50)¹⁵². A preocupação de Tejo, evidente em sua abordagem de *Brincar com Lygia*, não vinculava-se a questões identitárias, mas em promover intercâmbios entre artistas de linguagem contemporânea de diferentes partes do país e formar público em Recife para esse tipo de linguagem. Ao avaliar seu trabalho à frente da Torre Malakoff, Tejo afirmou que, naquele contexto, priorizar a exibição de artistas do Nordeste e reafirmar um discurso identitário poderia incorrer na reiteração de estereótipos. A curadora preferiu o intercâmbio entre artistas, suas práticas e discursos, de modo a contribuir, na sua perspectiva, para a ampliação mútua de códigos artísticos¹⁵³. Esses casos evidenciam o modo como se dão os processos de construção de sentidos na arte, entre eles os de aspecto identitário, a partir da interação agentiva entre narrativas curatoriais, obras e instituições, e que tem nas exposições seu lugar de acionamento.

¹⁵² Durante o período que coordenou as Artes Visuais do Observatório Cultural Torre Malakoff, entre 2003 e 2006, realizou no espaço individuais de Oriana Duarte, Paulo Meira, Martinho Patrício, José Patrício e Lucia Koch (TEJO, 2011b).

¹⁵³ Cristiana Tejo em entrevista concedida para essa tese em 7 de novembro de 2018.

3.4. A contemporaneidade de Santo Antônio de Jesus

Outro caso emblemático entre “artistas nordestinos” de recepção de obra condicionada pela origem do artista é o de Marepe. Em boa parte das narrativas curatoriais e da fortuna crítica analisada sobre seu trabalho, a origem do artista na cidade de Santo Antônio de Jesus, no Recôncavo da Bahia, é quase sempre evocada, como a mencionada abordagem de Lisette Lagnado.

Em texto publicado no catálogo da exposição *Nordestes*, Moacir dos Anjos comenta o procedimento artístico empregado por Marepe em parte de seu trabalho

Roupa, bacia, brinquedo, barraca, panela, filtro, fogão, candeeiro e outras coisas tantas. Inquieto com o lugar simbólico que os muitos objetos que o cercam ocupam no mundo, Marepe se ocupa em atribuir-lhes sentidos distintos. Em procedimento ordinário, recolhe ou compra da rua o que é catalogado como popular e útil e coloca-o em espaços consagrados ao exame culto do olho. (ANJOS, 1999: n.p.).

O curador dá relevo para como o trabalho *Zoofitormorfos* evoca elementos do cotidiano “popular” do artista, em parte representado pelo que seria o comércio popular de rua, por meio do procedimento da acumulação, por vezes associado ao empilhamento, recorrente em seu trabalho. Tais recursos, empregados em trabalhos como *Filtros* (1999) (figura 13) e *Pinheiros* (2010) (figura 14), recorrentemente são associados à biografia do artista. No catálogo de sua exposição individual realizada na Galeria Luisa Strina em 2002, junto a imagens de obras, também estão publicadas fotografias dos pais do artista: sua mãe professora posa junto a seus alunos e seu pai é registrado ao lado de um colega de trabalho no interior da loja Comercial São Luiz, casa de material de construção onde seu avô e pai trabalharam, ambas em preto e branco e datadas, respectivamente, em 1968 e 1962.

O interior da Comercial São Luiz e sua relação familiar com esse estabelecimento são novamente evocados na entrevista concedida pelo artista

para a série de vídeos *Museu vivo*, produzida pelo SESC TV (2011)¹⁵⁴. Enquanto falava sobre a mencionada loja – cuja marca foi celebrada na 25ª Bienal de São Paulo (2002), quando o artista exibiu *Tudo no mesmo lugar pelo menor preço* (2002), um muro com publicidade da referida casa comercial, transportado de Santo Antônio de Jesus para o pavilhão da Bienal –, eram mostradas imagens recentes do seu interior destacando pilhas de painéis de alumínio enfileiradas e empilhadas em prateleiras (figura 15). A sequência sugeria um diálogo entre a presença da loja na biografia do artista e os repertórios temáticos, entre eles as soluções formais, de parte do seu trabalho.



Figura 34. Marepe, *Filtros* (1999), filtros de barro, bancos de madeira, copos de vidro e água, dimensões variáveis. Fonte: www1.folha.uol.com.br.

¹⁵⁴ Cf. *Museu vivo: Marepe*. Direção: Cacá Vicalvi. São Paulo: SESC TV, 2011. 23'16". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eg68TijEhOw>. Acesso em setembro de 2016.



Figura 35. Marepe, *Pinheiros*, 2010, bacias de metal, dimensões variáveis. Fonte: www.galerialuisastrina.com.br.



Figura 36. *Still de Museu vivo: Marepe* (SESC TV, 2011). Interior da loja Comercial São Luiz. Fonte: perfil do SESC TV na rede social youtube.

Esse lugar biográfico é “amolecido” por Anjos pelo modo como o curador compreende termos como lugar e Nordeste(s), como já discutimos. Em texto publicado em 2007, considerando que a dissolução de bordas promovida pela internacionalização da vida contemporânea “desautoriza associações imediatas e perenes entre território e cultura, e contraria, por isso, noções essencialistas de expressão identitária” (ANJOS, 2010c: 183), o curador afirmou que a obra de Marepe

não somente comenta um lugar sem dimensões certas; em verdade, ela demarca e habita tal território, requerendo sempre a imaginação do *outro* para lhe imprimir significados, mesmo que parciais e provisórios. (ANJOS: 2010c: 189).

Junto a esse “lugar sem dimensões certas”, que desautoriza noções identitárias essencialistas, Anjos se valeu da ideia de trânsito para abordar o trabalho do artista, mesmo recurso empreendido na seleção de *A mudança* (2005) (figura 16) para o Panorama da Arte Brasileira de 2007. O trabalho consiste em um caminhão de madeira cuja caçamba está repleta de objetos igualmente de madeira. O veículo, segundo Anjos, evocando caminhões de mudança, “carrega a ideia de movimento, de mobilidade contínua entre distintos lugares, estejam eles pertos ou distantes.” No entanto, pelo fato de ser realizado em madeira, “ele obviamente não pode andar, contradizendo o que anuncia em um primeiro momento.” (2007: 133). Podemos afirmar que essa tensão entre, de um lado, a mudança e o trânsito e, do outro, a imobilidade produzida pela disfuncionalidade do caminhão, evoca a dificuldade do próprio artista e de suas obras de escaparem da captura de interpelações biográficas e identitárias que nelas tendem a perceber determinada “nordestinidade”.



Figura 37. Marepe, *Mudança*, 2005, madeira, metal, borracha e plástico. Coleção Brumadinho. Fonte: www.inhotim.org.br.

Citando novamente o curador, Marepe se preocuparia em

[...] trazer, para o campo codificado das artes visuais [...], expressões características de seu espaço de vida ordinária. [...] aquilo que pertence ao seu território doméstico, pelo qual tem estima e que aumenta, por isso, sua “potência” de agir. O desejo do artista em proteger um espaço restrito e próximo contra algo que supostamente o nega [a cultura *global*] se confunde, portanto, com o desejo de ocupar o espaço simbólico mais distante, porém mais largo, que a arte instaura. (ANJOS, 2010c: 186).

A mudança nos sugere que mesmo em uma situação de deslocamento, de trânsito, o “local” do artista e sua “nordestinidade”, indiciado aqui pela madeira e pela evocação da imagem do retirante nordestino, continua impactando de forma operante o relacionamento poético do artista com o mundo. Ainda que Anjos considere que o reconhecimento do endereço do artista não é o mesmo que dizer que sua obra se relaciona de forma totalmente transparente com o seu “local” – quando afirma que diante de sua obra “parece estar-se sempre longe ou perto demais daquilo que, supostamente, os explicaria de modo acurado” (2010c: 188) –, os dados biográficos do artista e sua identidade geográfica continuam protagonizando a narrativa do curador. Podemos dizer que mesmo quando são abordados a partir da noção de trânsito – como também ocorreu na exibição de *A mudança* na seção *Rotas e transes: Áfricas, Jamaica, Bahia* da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018, MASP) –, os trabalhos de Marepe parecem carregar consigo a condição da alteridade “regionalizada”.

De fato, são muitos os objetos comuns, de caráter “popular”, precário e relacionados a biografia do artista que Marepe emprega em seus trabalhos: bacias de alumínio, filtros, trouxas de tecido, desempoladeiras, baldes de plástico, cabaças, bancas de camelô, entre outros. A perspectiva etnográfica, de conceber determinada alteridade a partir de determinado local, é expressa na própria narrativa do artista ao enfatizar seu interesse por tratar de questões relacionadas ao seu entorno social. Após retorno de viagem à Alemanha, Suíça e Itália – prêmio conquistado na I Bienal do Recôncavo (1991) –, Marepe afirmou que

[a viagem] me instigou mais a fazer arte aqui no Brasil, a descobrir a nossa cultura. De começar a pensar as coisas à

partir da Bahia que tem características bem fortes de clima, de comportamento, da presença do africano, do indígena. Foi o que eu escolhi realmente. Eu não sei, mas foi pensando assim que eu realmente decidi falar das questões do meu país, da minha cultura, de onde eu moro. Pensei "aqui vai ser meu laboratório". Era uma preocupação em fazer arte brasileira, uma arte bem próxima do real, ligada à realidade local da Bahia e do Brasil. (AUGUSTO, 2002: n.p.).

Soma-se a isso uma certa rebelião às instituições de ensino locais ao relatar seu abandono do curso de graduação em artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA) motivado pelo conservadorismo atribuído pelo próprio artista ao currículo da instituição, que não contemplava seu interesse por investigar materiais e processos considerados alternativos¹⁵⁵. Tal conflito é mais um caso do descompasso que parecia existir entre artistas e instituições da região, nas décadas de 1980 e 1990, quanto à compreensão das linguagens de arte contemporânea, discutido no primeiro capítulo dessa tese.

Em meio a essas narrativas analisadas até aqui, algumas dimensões do trabalho de Marepe são preteridas pela ênfase dada por curadores e críticos à visualidade “popular” associada a determinada “nordestinidade”. A televisão de *Zoofitormfos*, exibindo o vídeo do artista multimídia baiano Marcondes Dourado¹⁵⁶, não é mencionada e muito menos discutida pelos textos críticos e curatoriais que analisamos, não sendo admitida enquanto elemento constitutivo do imaginário “popular” e “nordestino” ao qual se referem. Ao nos determos sobre a presença da televisão nesse trabalho, aos sentidos que ela instaura e ao modo

¹⁵⁵ Sobre essa questão, Marepe afirma: “Dentro da universidade meu olhar estava mais para fora [...]. A escola serviu pra mim como laboratório de observação, de tudo. Eu queria falar a princípio da pobreza, do lixo, não reciclar, mas, resgatar a matéria prima pobre e até a nobre. A princípio eu tive que vencer essa história. A escola de Belas Artes tinha a tradição da escultura em gesso, em pedra, madeira, e a pintura sobre telas esticadas em chassis. Eu fui experimentando de tudo, tudo que vinha na minha mão eu queria fazer alguma coisa com aquilo. Trabalhei muito com papelão, caixinha de cigarros, latinhas, todo material que vinha. Eu tinha que vencer primeiro essa coisa de pegar um material que não era o usual, me adaptar, aos poucos, mas aí veio logo essa exposição que me deu essa viagem para a Alemanha. Quando eu voltei meu maior desejo foi ir para o interior, Santo Antonio de Jesus que é um lugar relativamente grande e moderno, entre aspas.” (AUGUSTO, 2002: n.p.).

¹⁵⁶ O artista Marcondes Dourado dividiu ateliê com Marepe durante esse período. O próprio Marcondes não soube precisar do que se tratava o vídeo de sua autoria presente em *Zoofitormfos*. Tratava-se provavelmente, segundo o artista, de um registro do cotidiano do ateliê. Informações fornecidas por Marcondes Dourado em entrevista concedida para essa tese em 13 de novembro de 2019. Segundo Danilo Barata, o trabalho videográfico de Dourado produzido entre 1996 e 2009 se detém principalmente sobre questões como o sincretismo religioso, a cultura de massa e o mito da baianidade a partir de uma perspectiva que questiona a representação identitária da Bahia a partir de valores como o arcaico e o tradicional (2010: 1161-1162).

como textos curatoriais e críticos a abordaram – nesse caso, ignoraram – percebemos o quanto narrativas curatoriais operam seleção e esquecimento de modo a abordar seu trabalho, por vezes, de modo identitário.

Uma vez aproximados, os elementos constituintes de *Zoofitormorfos* passam a evocar dicotomias expressas em termos como “global”/“local” e moderno/arcaico. De um lado, objetos manuais produzidos em barro que expressam gestualidade e um caráter telúrico. Do outro, a televisão e o vídeo evocam o contato da população do país, inclusive aquela considerada marginalizada e periférica, com a indústria cultural, a princípio global e sem fronteiras. Diante dessa tensão, podemos afirmar que *Zoofitormorfos* se filia a determinado repertório recorrente em nossa produção de aproximar aquilo que representaria o arcaico e o atrasado ao moderno e ao tecnológico, expresso em trabalhos como a *Tropicália* (1967) de Hélio Oiticica¹⁵⁷, e na metáfora da “antena parabólica enfiada na lama”, síntese do *Manguebeat*¹⁵⁸. Empregando os termos de Marcelo Campos (2005: 34), essa recorrência se refere ao “espaço urbano e suas contradições”, expressão utilizada pelo autor para se referir a um dos eixos temáticos organizadores possíveis da produção artística do país em torno de determinada “brasilidade”¹⁵⁹.

Frente à declaração de Oiticica na qual manifestava intenção de construir uma “imagem obviamente ‘brasileira’” com a *Tropicália* (*apud* FAVARETTO, 2000: 137), na medida em que colocava em convívio elementos relacionados à

¹⁵⁷ Apresentado pela primeira vez em 1967 na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a *Tropicália*, para Celso Favaretto, “é um labirinto feito de dois *Penetráveis*, PN2 (1966) *Pureza é um Mito* e PN3 (1966-1967) *Imagético*, - plantas, areias, araras, poemas-objeto, capas de *Parangolé*, aparelho de TV. É uma cena que mistura o tropical (primitivo, mágico, popular) com o tecnológico (mensagens e imagens), proporcionando experiências visuais, tácteis, sonoras, assim como brincadeiras e caminhadas” (2000: 138). Inicialmente a obra destinava-se a “incorporar os trabalhos de outros artistas, um labirinto sensorial que acabava por afrontar o espectador com um televisor ligado”, o qual compunha um “cenário tropical” constituído por plantas, araras, areia e pedras, evocando obras do período antropofágico de Tarsila do Amaral (BASUALDO, 2007: 16-17). O trabalho propunha a instauração do “mito da tropicalidade”, que seria “muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade” (OITICICA *apud* BASUALDO, 2007: 18).

¹⁵⁸ O *Manguebeat* lançava mão de metáforas que exprimiam tensões entre modernização e precariedade observadas a partir de Recife. O enunciado da “antena parabólica enfiada na lama” remetia à condição do homem(-caranguejo) do mangue, ao mesmo tempo precária, periférica, mas também conectado com o “global”. Ao mesmo tempo em que captava a produção internacional, essa antena difundia a produção recifense (ZOLLNER JÚNIOR, 2010: 40).

¹⁵⁹ Para Marcelo Campos, a representação da identidade nacional no nosso modernismo e na nossa contemporaneidade, expressa por diferentes projetos socioculturais, foi balizada por alguns eixos temáticos que historicamente persistiram e se renovaram, entre eles, além do “espaço urbano e suas contradições”, estão “o desvio da norma nas trajetórias de anti-heróis”; “o autoritarismo e a submissão; “a religiosidade popular” e “o agenciamento da memória” (2005: 34).

cultura popular e outros da indústria cultural, Campos chama a atenção para o modo imbricado e híbrido que o ambiente urbano nos apresenta a chamada “cultura popular” ao questionar: “ainda poderíamos chamar um morro com samba e televisão de cultura popular?” (2005: 113). Campos faz a seguinte descrição da obra de Oiticica, na qual propõe uma interpretação da presença da televisão

em *Tropicália* temos os tecidos de chita, acessíveis ao pobre pelo seu baixo custo, as ripas de madeira, características das construções das favelas cariocas, e, envolvendo tudo isso, um ambiente com terras, plantas e pedras, como encontrado nas ruelas não-pavimentadas dos morros e no imaginário edênico do europeu na exploração do Brasil. Ao final de um dos penetráveis, uma televisão permanentemente ligada atualizava esta favela cenográfica, mostrando que as imagens da cultura de massa também faziam parte daquele cotidiano. (CAMPOS, 2005: 112).

Tal imbricamento entre o arcaico e o moderno significou a tentativa de superação de dualidades, um modo de interferir nos conflitos estético-políticos que se afastava da compreensão dos problemas em termos de oposição excludente (FAVARETTO, 2007: 85). Segundo Celso Favaretto, a atuação de Oiticica localizava-se em um “entre-lugar, [...] em que as polarizações não se diluem, mas se entre-explicitam, liberando os signos de uma nova e inédita atividade crítico-criativa” (2007: 86), noção essa que singularizaria aquilo que foi compreendido como tropicalismo. Percebemos, portanto, um diálogo do trabalho de Marepe com esse “entre-lugar” tropicalista. É com esse imbricamento não resolvido e tenso entre os polos do arcaico e do moderno, do “local” e do “global”, que o trabalho de Marepe, ao recorrer a linguagens associadas à arte contemporânea e a simbologia de objetos como a televisão, dá a ver a uma série de nordestes, os quais não são redutíveis a esses dois polos, mas que se abrem a gradações mais amplas, como se fossem imagens resultantes de uma região refratada. Diante dessa análise, poderíamos deslocar o questionamento de Campos para o nosso caso: ainda seria possível vincular automaticamente Santo Antonio de Jesus e o Nordeste ao popular e ao regional? Essa condição é preterida pelo olhar daqueles críticos e curadores que partem de noções cristalizadas de “popular” e de “Nordeste”.

O diálogo entre Marepe e o tropicalismo foi acionado de modo explícito pelo curador Carlos Basualdo em sua exposição *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, realizada em 2007 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). A grandiosa e polêmica exposição¹⁶⁰ se ocupava do período entre os anos de 1967 e 1972 e apresentou diferentes núcleos, entre eles trabalhos expostos na mostra *Nova Objetividade Brasileira* (1967); materiais relacionados à cultura em geral desse período, especialmente à música de Caetano Veloso e Gilberto Gil, à televisão, ao cinema, ao teatro e à arquitetura; e obras de artistas contemporâneos que refletiriam sobre uma “herança possível do tropicalismo”. Entre os trabalhos de artistas contemporâneos expostos¹⁶¹, estava *A mudança* de Marepe.

O diálogo proposto por Basualdo entre Marepe e o tropicalismo não pareceu avançar além de uma condição temática, reduzindo o trabalho do artista a uma situação específica, a um “modo de vida”: “[*Mudança*] faz referência ao despejo forçado que muitos brasileiros enfrentam em busca de sobrevivência. Marepe continua a mostrar um modo de vida que requer um espírito frugal e improvisado.” (BASUALDO, 2007: 341). Como demonstramos em nossa análise, o trabalho do artista não se reduz a essa condição ilustrativa e episódica.

De modo contrapontístico a esses casos analisados, a exposição *Marepe: estranhamente comum*, com curadoria de Pedro Nery, realizada em 2019 na Estação Pinacoteca de São Paulo, propôs uma abordagem que se pretendia alternativa à questão identitária geográfica. Segundo o próprio curador, a exposição

propõe rever a obra de Marepe no seu significado mais lírico, compreender o que há de fantástico no despertar de utensílios para novas interpretações. A inspiração do artista para acumular e transformar objetos é estruturalmente pessoal e narrativa; cada obra contém uma breve história, em geral retirada da

¹⁶⁰ A exposição no MAM-RJ foi a última parada da exposição *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, a qual itinerou pelas cidades de Chicago, Londres, Berlim e Nova York. O artista Antonio Manuel recusou o convite de Carlos Basualdo para participar da exposição alegando que a mesma não se preocupava em investigar o fundamento da ideia de tropicália de Hélio Oiticica, e que se configurava mais como uma feira do que uma exposição (VICTOR, 2006: n.p.), caso que exemplifica algumas das críticas realizadas ao evento.

¹⁶¹ Na mostra de arte contemporânea que integrou *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, além de Marepe, expuseram o coletivo musical +2 (constituído por Moreno Veloso, Domenico Lancellotti e Alexandre Masset Kassin), Lucas Levitan, Jailton Moreira, Matthew Antezzo, coletivo assume vivid astro focus, Dominique Gonzalez-Foerster, Arto Lindsay, Ernesto Neto, Rivane Neuenschwander, Karin Schneider e Rodrigo Araújo (BASUALDO, 2007).

memória ou da experiência social. No entanto o resultado são trabalhos metafóricos carregados de um senso lúdico, que suspendem esse passado pessoal e impõem o tempo relativo da memória, onde cada um faz de sua própria experiência a protagonista. (NERY, 2019: n.p).

Nery reconhece que o trabalho de Marepe está associado com sua “memória” e “experiência social”. Entretanto, de modo a, digamos, desterritorializar as referências do artista, o curador propõe três noções poéticas como guias para agrupar as obras expostas e abordá-las sob uma ótica alternativa à “regionalista” refém de determinado “saudosismo popular”, a saber, *mover*, *transformar* e *condensar*. Segundo o próprio curador, sua proposta consistiu em propor uma narrativa que oferecesse

uma visão diferente do artista que não atrelada ao regionalismo/exotismo/cultura popular... Assim o que posso dizer é que fui lapidando a lista de obras, selecionando as que me pareciam líricas, cheias de potência poética e que, portanto, eram capazes de fazer pensarmos de forma diferente sobre coisas banais. No processo acabei percebendo esse tom surrealista da obra, e certo desejo de transformar a percepção do visitante. Como tinha também que dar conta de uma retrospectiva, fui pinçando trabalhos que usavam operações narrativas distintas, mas de formalização bastante próxima.¹⁶²

Os trabalhos agrupados sob a noção de *mover* evidenciavam os vários tipos de “movimentos” operados pelos trabalhos de Marepe, entre eles aqueles que afetariam seu caráter familiar, como o deslocamento de objetos cotidianos para o mundo da arte e a alteração de escala de alguns deles. Entre outros trabalhos, nesse núcleo estavam *A mudança* e *Periquitos* (2005) (figura 17). Nesse último trabalho, novamente Marepe representa a televisão, dessa vez em grande escala e como espaço para uma memória específica da biografia do artista, ao se representar criança e fantasiado como um periquito para um desfile de sete de setembro, imagens essas que se movimentam verticalmente por meio de uma estrutura cinética.

¹⁶² Pedro Nery em entrevista concedida para essa tese em 3 de setembro de 2019.



Figura 38. Marepe, *Periquitos*, 2005 (cópia de exibição produzida em 2019), madeira, acetato, vidro, fotografia, nylon e motor, vista da exposição *Marepe: estranhamente comum* (2019), Estação Pinacoteca, São Paulo. Fonte: arquivo pessoal do autor.

O segundo núcleo, *transformar* (figura 18), dizia respeito a como os procedimentos do artista, entre eles a acumulação, o empilhamento e a alteração de escala, são capazes de “transformar um objeto em discurso”, segundo o próprio curador. As metáforas são diversas: baldes aglomerados de modo esférico tornam-se objetos hi-tech (*Satélite baldio* [2006-2007]), pás enfileiradas adquirem conotação política (*A coluna* [2005]), desempoladeiras remetem a uma construção erudita construtiva (*Desempoladeira, desemboladeira* [2004]) e botas em meio a arames farpados evocam a caatinga (*Caatinga* [2012]).



Figura 39. Vista do núcleo *transformar* da exposição *Marepe: estranhamente comum* (2019), Estação Pinacoteca, São Paulo. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Finalmente, a noção de *condensar* agrupava trabalhos sob uma metáfora relacionada ao procedimento do artista de “pegar o que está no ‘ar’ e transformá-lo em ‘matéria’”. Fazendo referência ao surrealismo, Nery afirmou que Marepe realiza associações entre os objetos que encontra e seu imaginário pessoal, “explorando os sentidos dos próprios materiais, das recordações de seu passado, de obras de arte”. Essa operação produziria “um efeito poderoso de extinção de variáveis elementares do nosso dia a dia, do tempo histórico e do lugar em que estamos” ao promover a confusão entre, por exemplo, algodão doce e nuvens (*Doce céu de Santo Antônio* [2001]), guarda-chuvas e objetos alados (*Cânone* [2006] [figura 19]), o orgânico de cabaças e o artificialismo do alumínio (*Conjunto de cabaças* [2007]), e ainda a alteração da nossa percepção da paisagem por meio do uso de óculos de soldador em *Verde que te quero verde* (2019).



Figura 40. Vista do núcleo *condensar* da exposição *Marepe: estranhamente comum* (2019), Estação Pinacoteca, São Paulo. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Ao compararmos a curadoria de Pedro Nery com a de Lisette Lagnado para a Bienal de São Paulo de 2006, considerando a coincidência de obras entre as duas exposições, percebemos novamente como o arranjo de obras atravessado pela narrativa curatorial agenciou distintos sentidos. Diferentemente da Bienal, quando os trabalhos *Cânone* e *Desempoladeira, desemboladeira* (2004) dividiam o mesmo espaço e eram acionados a partir do sentido da alteridade, na exposição de Pedro Nery esses trabalhos também estavam presentes, embora ocupassem núcleos distintos – respectivamente *condensar* e *transformar* – e acionavam outros sentidos. Nesse último caso, os trabalhos foram abordados a partir da perspectiva do procedimento poético, referente a como objetos cotidianos são inseridos em cadeias de narrativas e discursos de caráter lírico, não necessariamente identitárias. Ainda que questões biográficas fossem consideradas pela narrativa curatorial de Pedro Nery, elas estavam em segundo plano, atreladas às noções poéticas mediadoras propostas pelo curador.

3.5. Outras promiscuidades

Partindo de um projeto de conceituação da prática curatorial, Sonia Salcedo del Castillo, ao criticar o emprego, em exposições de arte, da cenografia e/ou de argumentos discursivos que rumariam para uma “espetacularização social” que interferiria na “clareza do conteúdo exposto”, afirma o seguinte:

À curadoria, portanto, cabe assinar com mão firme, sem perder a leveza da elegância – adjetivos, bem entendido, que enfatizam uma boa ética curatorial: garantir a integridade poética da obra, alimentada a partir do discurso que lhe é inerente e revitalizada mediante o discurso poético curatorial. (CASTILLO, 2014: 33).

Concordamos com a compreensão da autora de que práticas expositivas e discursivas que solapam o protagonismo da obra instituem espaços de disputa que, logo de partida, podemos considerar desvantajosos para a produção artística. Entretanto, sua afirmação torna-se complicada quando afirma que a “boa ética curatorial” implica em garantir a “integridade poética” e o discurso “inerente” da obra. Será que, para garantir o protagonismo da obra, a curadoria preocupada em operar dentro de parâmetros éticos deve, digamos, reverenciar e se subjugar a determinada “integridade” da obra “inerente” a ela? A obra demandaria operações curatoriais tão pudicas assim? Ou a obra também assumiria sentidos que lhes são sugeridos pelas interpelações curatoriais, cultivando relações promíscuas e vantajosas uma vez que viabilizariam sua circulação por diferentes circuitos e situações expositivas? A propósito dos limites éticos da prática da curadoria, preferimos a formulação de Vera Beatriz Siqueira, para quem perguntas como “até onde podemos forçar os limites interpretativos da obra”? deveriam estar sempre no horizonte de nossa atuação como curadores responsáveis.” (2015: 3900).

Ao refletir sobre a atividade da curadoria e sua posição no campo da arte, Moacir dos Anjos afirma o protagonismo da arte e de sua “produção simbólica”:

Talvez uma maneira mais interessante seja entender o campo da arte como um campo onde existem vários atores atuando, onde o que está no centro, na verdade, é a arte e a produção. Mais do que a figura do artista, o que realmente interessa é a

produção simbólica. Quando um artista ou um coletivo assume esse lugar central de organizar essa produção simbólica, eles estão, na verdade, assumindo o discurso do curador. (*apud* TEJO, 2011a: 56-57).

Temos argumentado e demonstrado que sentidos são construídos, desfeitos, refeitos e enxertados a partir da dinâmica entre obra e curadoria em meio a tramas institucionais. Reconhecer a centralidade da “produção simbólica”, como faz Anjos, não significa afirmar uma condição monolítica da obra e de seu sentido. Portanto, discordamos de Castillo quando afirma que a curadoria deve garantir a “integridade poética” e a visão idealista de que há discurso inerente à obra. Como demonstraremos nesse tópico, ao tomarmos a perspectiva da obra para nossas análises, também verificamos como obras e artistas negociam seus interesses com as demandas curatoriais.

Ao analisarmos exposições do trabalho de Martinho Patrício, enfatizamos a perspectiva da interpelação curatorial enquanto construtora de sentidos junto às obras. Aqui, invertemos essa perspectiva e analisaremos casos em que obras se prestaram, de forma mais deliberada, às diferentes situações expositivas, alterando suas formas e arranjos de modo que concepções monolíticas de sentidos inerentes tornam-se insustentáveis.

Esse é o caso das exposições de *Ausente presença* de Marcone Moreira em diferentes ocasiões. O trabalho foi realizado em 2011, quando o artista participava de uma residência artística na ecovila Terra Uma (MG). O projeto consistia na produção de moldes em argila dos pés dos artistas que participavam da residência e de alguns moradores da ecovila. Espalhando esses moldes pela paisagem, Moreira realizou intervenções que, devido às intempéries, desmanchavam e voltavam a fazer parte do barro do meio ambiente¹⁶³, evocando o princípio poético da entropia da *land art*. Ao longo de 2014, o trabalho foi exibido de diferentes modos, como fotografia e vídeo, acionando sentidos diversos.

¹⁶³ Informações fornecidas por Marcone Moreira em entrevista concedida para essa tese em 10 de setembro de 2018.

No início daquele ano, entre os meses de fevereiro e abril, o trabalho integrou a individual do artista *Peso à terra* na galeria Blau Projects, em São Paulo (figura 20). Na ocasião, a obra consistia em um díptico fotográfico no qual a imagem fotográfica realizada em 2011, em Terra Uma, dos pés modelados destruídos, confundindo-se com a paisagem de barro avermelhada, foi exposta ao lado de uma fotografia da placa que rememora o massacre de Eldorado dos Carajás ocorrido no sul do Pará em 1996, um dos vários atentados do Estado contra trabalhadores rurais sem-terra em contextos de conflitos agrários (figura 21). Segundo o próprio artista, a fotografia da placa foi realizada em data desconhecida e, até a ocasião, ela estava disponível em seu arquivo.



Figura 41. Obras de Marcone Moreira, vista da exposição *Peso à terra* (2014), galeria Blau Projects, São Paulo. Fonte: perfil de Marcone Moreira na rede social Facebook.



Figura 42. Marcone Moreira, *Ausente presença*, 2013, fotografia. Fonte: perfil de Marcone Moreira na rede social Facebook.

Gil Vieira Costa afirmou que *Ausente presença* é constituído a partir do vestígio de um Outro, elemento que atravessa, de diferentes modos, grande parte do trabalho de Marcone Moreira. Nesse caso, o vestígio não é insinuado, como ocorre em vários de seus trabalhos, na forma de índice, pela ação do tempo em fragmentos de embarcações e de outros objetos. Diferentemente, se explicita tanto na presença de fragmentos de reproduções do corpo humano como também na informação textual da placa, a qual associa o trabalho à determinada narrativa da região amazônica (2017: 1235-1236). Desse modo, a aproximação entre as duas imagens aciona uma dimensão política¹⁶⁴ do trabalho. A memória do artista, o comentário ao seu pertencimento e a identificação a determinado lugar geográfico se cruzam com a memória social do massacre infligido a um grupo de indivíduos (LIMA, 2016: 174-175). Para Ana Maria Maia, trata-se, nesse caso, de um retorno involuntário às origens devido ao padecimento diante da violência (2014, n.p.).

Em maio de 2014 o trabalho passou a ser exibido na *I Bienal do Barro* de outro modo. A ação realizada em Terra Uma foi repetida em Caruaru e registrada

¹⁶⁴ Entendemos essa dimensão política a partir de Jacques Rancière, para quem a arte é considerada política quando visa nos mobilizar ou provocar uma reação de revolta por meio da mostra de elementos revoltantes, nos colocando na posição de oponentes do sistema dominante. Geralmente, essa arte recorre a estratégias como a mostra de estigmas da dominação, ridicularização de ícones hegemônicos e abandono de espaços consagrados à arte para transformar-se em prática social (2012: 52). Como alerta Agnaldo Farias, essa dimensão política não é o mesmo que ações voluntaristas, muitas vezes com efeitos beneficentes. Para o curador, a arte política vem dando margem a ações discutíveis na primeira década dos anos 2000 nas quais “a ingenuidade e o voluntarismo anda de braços dados com problemas de má consciência pequeno burguês – em que a arte converte-se no estandarte de ações beneficentes” (2010: 37-38). Para uma discussão mais extensa sobre arte e voluntarismo no contexto recente do país, cf. DINIZ, Clarissa. Partilha da crise: ideologias e idealismos. *Tatuí*. Recife: n. 12. p. 33-44.

em vídeo. A curadoria da *I Bienal* absorveu a obra e a aproximou de outros trabalhos que, muitos deles, se interessavam pelos rachados do solo árido do sertão da região, como os produzidos por Laerte Ramos e pelo próprio Marccone Moreira, como vimos no capítulo anterior. Feita essa aproximação e na ausência da imagem da placa memorativa do massacre, o caráter político de *Ausente presença* deu lugar ao tom telúrico e mítico, recorrente em certos tipos de narrativas que imaginam alteridades “regionalizadas”, e que fora acionado pela curadoria nessa ocasião. A geografia do trabalho também foi deslocada: se antes fazia referência às intervenções na paisagem de Terra Uma e depois a crimes violentos no sudeste do Pará, nessa última exposição em Caruaru o barro também passou a ser índice do elemento identitário da cidade pernambucana.

Finalmente, a versão em vídeo de *Ausente presença* foi exposta em setembro do mesmo ano na feira de arte ArtRio, no estande da galeria Blau Projects, ao lado da série *Homem rural* (2014), série de dez fotografias nas quais o artista é registrado em paisagens do interior de Minas Gerais representando um típico homem do campo e suas atividades características (figura 22) (BLAU PROJECTS, 2014). Nessa situação, o agenciamento da série de fotografias sobre *Ausente presença* produziu, novamente, novos sentidos e modos de compreensão do trabalho.

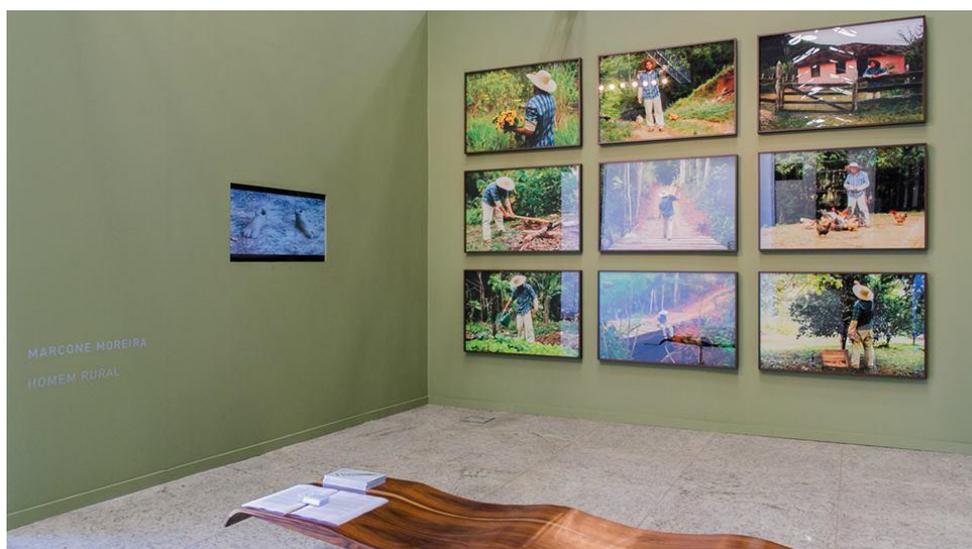


Figura 43. Obras de Marccone Moreira. Vista da exposição no estande da galeria Blau Projects na feira de arte ArtRio, Rio de Janeiro, 2014. Fonte: perfil da galeria Blau Projects na rede social Facebook.

Trajando camisa listrada e chapéu de palha, nas imagens de *Homem rural* o artista corta e carrega lenha, alimenta galinhas, rega horta e colhe frutas (figuras 23 e 24). Tais imagens idílicas se aproximam dos personagens e das cenas pintadas pelo novecentista Almeida Júnior e das narrativas sobre “brasilidade” que elegeram o “homem rural” como o exemplar de nossa autenticidade identitária. Quanto ao procedimento de se inscrever em determinada alteridade, o trabalho dialoga, entre outros, com *Brasil nativo / Brasil alienígena* (1977) de Anna Bella Geiger (figura 25), série fotográfica na qual a artista afirma a impossibilidade de diluição da alteridade ao se representar performando cenas de cotidianos de povos indígenas, originalmente estampadas em cartões postais comercializados em bancas de revista pela editora Bloch nos anos 1970 (CHIARELLI, 2002: 116).



Figura 44. Marcone Moreira, *Homem rural*, 2014, fotografia. Fonte: fotografia de Cintia Clara Romero, arquivo pessoal de Marcone Moreira.



Figura 45. Marcone Moreira, *Homem rural*, 2014, fotografia. Fonte: fotografia de Cintia Clara Romero, arquivo pessoal de Marcone Moreira.

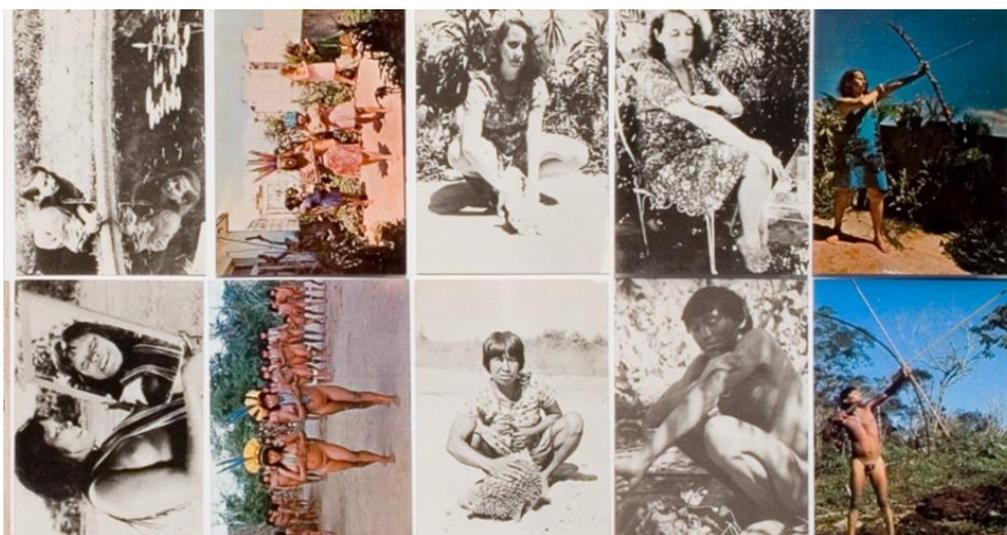


Figura 46. Anna Bella Geiger, *Brasil nativo / Brasil alienígena*, 1977, fotografia. Fonte: www.mam.org.br.

Nesses trabalhos, tanto Marcone Moreira quanto Anna Bella Geiger, ao investigarem a representação de alteridades, discutem os limites do deslocamento e da percepção do “si” como “outro”. Lançando mão do vestuário, de acessórios, de ambientações e de encenações de ações, esses trabalhos

ironizam, a partir dos corpos dos artistas, os métodos e os recursos para a transfiguração identitária.

Novamente, o vínculo do vídeo com o massacre de Eldorado dos Carajás é desfeito. Ao lado das fotografias que representam o artista enquanto uma alteridade rural em uma paisagem bucólica, a ação dos pés moldados retornando à paisagem barrenta passa a evocar narrativas míticas de origem e questões relativas ao pertencimento e ao vínculo identitário a determinado lugar. A exposição no estande da ArtRio, poderíamos dizer, narra e encena aquilo que Eric Hobsbawn denominou como “tradição inventada”¹⁶⁵ (1997: 9).

As diferentes versões do vídeo e a dissociação entre as imagens dos pés de barro e a placa evocativa do massacre demonstram o interesse do artista por continuar realizando a ação em outros lugares e em outros contextos, como se o trabalho fosse um grande projeto. Segundo o próprio artista, ao refazer a ação, seu interesse é reorientado: o que antes sinalizava “remoer” e “relatar” o episódio traumático, torna-se sobretudo investigação poética. Após as exposições relatadas, Marcone Moreira passou a perceber os vídeos como um trabalho autônomo em relação às fotografias, intitulado-os como *Peso à terra*, evocando sentidos distintos do título *Ausente presença*, o qual ficou restrito ao díptico fotográfico¹⁶⁶. Evidentemente, como os sentidos das obras também são construídos a partir de suas situações expositivas anteriores, o dado político do trabalho permanece e é acionado inclusive quando é rejeitado pela ação do artista de desfazer a versão em díptico do trabalho.

Um outro exemplo envolvendo “artistas nordestinos” de agenciamento de uma obra sobre outra, viabilizada pela propriedade “promíscua” das obras, pode ser verificado na aproximação entre obras de Efrain Almeida e Leonilson na 29ª Bienal de São Paulo (figura 26). Segundo seus curadores, Moacir dos Anjos e

¹⁶⁵ “Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.” (HOBSBAWM, 1997: 9).

¹⁶⁶ Segundo o próprio artista, o título *Peso à terra*, mesmo título de sua exposição individual na galeria Blau Projects realizada em 2014, evoca os altos índices de suicídio de idosos no Alentejo, Portugal, uma referência ao fato de que idosos passam a se perceber sob a perspectiva da utilidade, compreendo a si mesmos como apenas “mais um peso à terra”. Essa e as demais informações sobre o trabalho foram fornecidas por Marcone Moreira em entrevista concedida para essa tese em 10 de setembro de 2018.

Agnaldo Farias, essa edição da Bienal propunha, a partir do amálgama entre arte e política, explorar a “potência de desconcerto” e de “organização simbólica da vida”, atributos próprios da arte, a qual seria “capaz de reconfigurar os temas e as atitudes passíveis de serem inscritas em espaços de convívio e partilha.” (CATÁLOGO DA 29ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2010: 19). Para os curadores, a arte não se reduziria à política e a práticas de “propaganda de ideias já concebidas”. Diferentemente, ela seria lugar para a política ao ocupar a centralidade na articulação da “opacidade e inteligibilidade discursiva”, capaz de “desafiar modos já estabelecidos de entendimento do mundo” (*idem, ibidem*: 21).

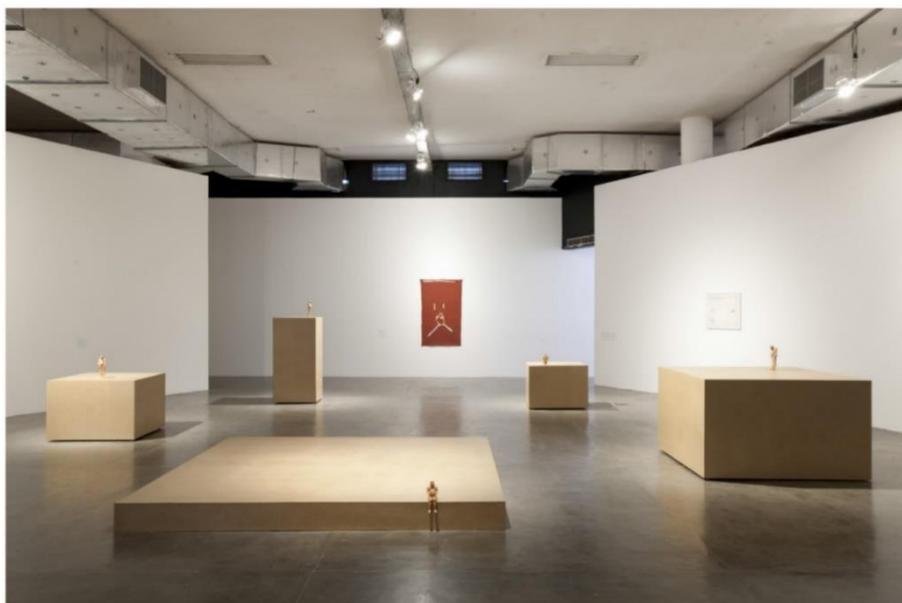


Figura 47. Obras de Efrain Almeida e Leonilson expostas na 29ª Bienal de São Paulo (2010), Pavilhão Cicillio Matarazzo, São Paulo. Fonte: www.fdag.com.br.

Ao nos determos sobre a imagem da exposição que registra a aproximação entre obras de Efrain Almeida e Leonilson, vemos nos planos anterior e intermediário *Efrain Almeida* (2010), um conjunto de pequenas esculturas antropomorfas em madeira nas quais o artista se retrata. Ao fundo, identificamos um dos vários trabalhos de Leonilson no qual o artista pinta imagens e palavras sobre tecido. Na obra em questão (figura 27), de 1989, sobre um fundo vermelho, encontra-se um arranjo composto pela representação de um coração realista e as palavras “inconformado” e “solitário” que, à guisa de

artérias, parecem partir do órgão. Acima desse arranjo, lê-se mais duas palavras compostas na vertical, “abismo” e “luzes”, e, por fim, na extremidade superior da obra, a frase que dá título ao trabalho “leo não consegue mudar o mundo”. Carlos Eduardo Riccioppo depreende desse trabalho valores como “impotência e inconformismo, que sugerem todo um campo alegórico de significado, a ideia de um sacrifício do corpo, de uma espécie de imolação do sagrado ou então de uma ascensão religiosa” (2008: 137).



Figura 48. Leonilson, *Leo não consegue mudar o mundo*, 1989, tinta acrílica sobre lona, 156 x 95 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú.

Semelhante à abordagem de Anjos analisada no capítulo anterior sobre o trabalho de Efrain Almeida, o texto dos curadores no catálogo da 29ª Bienal reafirmou ambiguidades na obra do artista. A primeira relativa ao convívio nas obras entre a nudez e a sensualidade dos corpos com a evocação ao sagrado por meio da referência aos ex-votos. A outra se deve ao contraste de tamanho entre as pequenas esculturas e os grandes blocos que lhes serviam como suporte, evocando a condição ambígua da presença do sujeito no mundo: ao mesmo tempo em que se afirma e sugere sua potência, também demonstra sua fragilidade e seu desamparo. De forma semelhante, os curadores compreenderam o trabalho de Leonilson como polissêmico ao enunciar um

“discurso amoroso” que expressava “sentidos cambiantes de angústia, carinho, ciúme, convivência, culpa, dependência, encontro, festa, lembrança, plenitude, sedução, mentira e verdade.” (CATÁLOGO DA 29ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2010: 256).

Embora os curadores tivessem afirmado que a ambivalência do trabalho de Almeida borrava “os limites entre o que é próprio do indivíduo, artista, e o que pertence ao ambiente social em que este encontra-se inscrito” (CATÁLOGO DA 29ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2010: 254), a aproximação entre as duas obras aciona em *Efrain Almeida* questões que Moacir dos Anjos havia considerado, em outra situação, como oblíquas, como é o caso da referência à AIDS e a aspectos relacionados ao universo LGBTQI+ (2010: 106). As recorrentes representações de santos no trabalho de Efrain Almeida, entre eles São Sebastião – cuja androginia e demais aspectos físicos levaram-no a ser assimilado em determinados contextos como um ícone gay – e São Lázaro – o qual, assim como os ex-votos, evoca pestes que acometem o corpo –, dialogam com a biografia de um aidético e com referências a outros grupos marginalizados¹⁶⁷ presentes em parte da obra de Leonilson. Aquilo identificado anteriormente como oblíquo ao trabalho de Efrain Almeida, a ambiguidade do corpo enquanto lugar de embate entre afirmação de força e de padecimento diante da doença, entre o erotismo e o sacrifício, torna-se protagonista nessa situação expositiva ao conviver com o trabalho de Leonilson.

O fato de ambos os artistas terem nascido no estado do Ceará e, supostamente, compartilharem questões identitárias de caráter geográfico, não parece reverberar nessa situação expositiva. Apesar de darem destaque para produções de artistas brasileiros realizadas entre as décadas de 1930 e 2000, os curadores ressaltaram que essa estratégia não estava vinculada a “dar destaque a particularidades ou a supostos traços identitários, pretensão inócua no contexto de incessantes trocas que caracteriza a contemporaneidade” (CATÁLOGO DA 29ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2010: 23). As interpelações aqui são de outra ordem.

¹⁶⁷ Segundo Carlos Eduardo Riccioppo, especialmente nos trabalhos realizados nos seus últimos anos de vida, Leonilson, por meio de inscrições textuais, fez referência a diferentes grupos marginalizados, entre eles aidéticos, ciganos, negros, mulheres, indígenas, homossexuais e nordestinos (2008: 131)

Ainda, outros agentes, entre eles os educativos de museus, podem se valer da promiscuidade das obras para disputar a produção de seus sentidos. Emerson Dioniso Gomes de Oliveira demonstrou o impacto do educativo do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães sobre a assimilação de um trabalho de Marcelo Silveira pertencente ao acervo daquela instituição. Desde 2001, o artista produz e exhibe, de diferentes modos, esferas esculpidas em madeira ou fundidas em aço. Uma dessas esferas, instalada nas ruas de Recife, foi fotografada e originou uma série em 2001, a qual registrava o estranhamento de pedestres diante do insólito objeto imóvel. A obra se abriu para novas relações e sentidos quando, dentro do projeto *Use seu Museu*, o educativo do MAMAM propôs, em 2010, que o público deslocasse uma dessas esferas, que havia sido doada ao museu anos antes pelo artista, pelas ruas do entorno da instituição (figura 28). A obra, então, “emancipava-se, estranhamente”, uma vez que o artista não havia previsto o deslocamento do objeto daquela forma (OLIVEIRA, 2016: 344-350).



Figura 49. Registro da equipe do educativo do MAMAM manipulando obra de Marcelo Silveira (*Sem título*, 2001, jaqueira, 100 cm diâmetro. Acervo MAMAM) dentro do projeto *Use seu museu*. Fonte: OLIVEIRA, 2016: 349.

O educativo, podemos dizer, transfigurou a esfera em “bola”, e foi com essa acepção que a obra foi absorvida em 2014 pela exposição *Tatu: futebol, adversidade e cultura da caatinga* (Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro), realizada pelos curadores Eduardo Frota e Paulo Herkenhoff no contexto da efeméride da Copa do Mundo de Futebol do Brasil (OLIVEIRA, 2016: 350). Ainda segundo Oliveira, a partir de uma obra colecionada, “a instituição valeu-se das diferentes frentes abertas pelo artista e pelas possibilidades ofertadas pelas obras para apropriar-se de fragmentos e recombina-los.” (2016: 351). O modo como o educativo explorou outros sentidos para o trabalho de Silveira demonstra como, uma vez institucionalizada, a obra não teve seus sentidos estabilizados.

Esses casos evidenciam a condição ativa e agentiva das obras de se prestarem a diferentes narrativas de diversos agentes, entre eles curadores. Retomando a discussão do início desse tópico, demonstramos como a disponibilidade “promíscua” dos trabalhos, tanto de agenciarem quanto de serem agenciados por narrativas diversas, não implicou na perda de centralidade da obra e da produção de sentidos, assim como não houve por parte dos artistas, curadores e do educativo a preocupação em manter sentidos íntegros ou inerentes aos trabalhos. A disponibilidade “promíscua” das obras dos “artistas nordestinos” aqui analisadas possibilitou que narrativas distintas reverberassem e sentidos fossem construídos para além dos identitários costumeiramente a elas associados.

3.6. Sentidos: curadoria e institucionalização

A análise desses eventos, sob a perspectiva de ações de agenciamento, nos informa sobre como sentidos são produzidos a partir das obras ao serem interpeladas por narrativas curatoriais em seus processos de institucionalização. A depender de escolhas curatoriais e do comportamento das obras, certas dimensões dos trabalhos artísticos são potencializadas, evidenciadas, em detrimento de outras. Após nossa análise sobre como narrativas curatoriais e

obras se comportam como agentes e, conseqüentemente, agenciam representações identitárias, retomamos outra afirmação corrente e que também merece reflexão: a de que curadorias constroem sentidos para as obras.

Sobre essa questão, o curador Cauê Alves fez a seguinte afirmação

Assim como o museu não poderá expor a história da arte num sentido objetivo e determinado, o curador não vai ter a visão definitiva de nenhum trabalho. Do curador se espera que abra um sentido possível no interior do trabalho de arte, de cada um exibido ou do conjunto deles e, ao mesmo tempo, que dê espaço para que outros sentidos possam surgir. Seria desnecessário escolher entre uma ou outra alternativa, uma vez que elas não são excludentes.” (ALVES, 2010: 46).

A possibilidade de obras reverberarem interpelações curatoriais, entre elas as de caráter identitário, sinaliza seu caráter polissêmico, sendo que este, segundo a citação acima, dificilmente é estabilizado e cristalizado pela ação institucional, compreendendo como parte desse *corpus* a curadoria e a narrativa curatorial. Ainda segundo Cauê Alves, “não seria possível pensar a produção artística como integrada à instituição tal como uma prática cultural, mas como algo instituinte. É da arte que a instituição cultural irá recolher sua inteligência e os sentidos de sua atuação” (2010: 46). Ou seja, no processo de construção de sentido a partir da obra, essa institui uma agência, o que significa afirmar que é a instituição que está à reboque da obra, e não o contrário.

Feitas essas considerações e voltando aos casos analisados nesse capítulo, percebemos que os sentidos das obras não estão dados desde sempre, cabendo às instituições dar a ver a eles, isto é, agenciá-los e publicizá-los. Esses sentidos, entre eles os identitários, foram construídos a partir de negociações entre as possibilidades oferecidas pelas obras e os interesses de atuação dos curadores e das instituições envolvidas. Nesse processo, as instituições também se remodelam. A cada produção de sentido de determinado caráter, em determinado evento expositivo, as instituições se associam a determinado perfil de atuação¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Como exemplo, mencionamos dois casos. Em entrevista concedida para essa tese, Cristiana Tejo afirmou que a decisão do MAMAM de deixar de ser um espaço que apenas recebia exposições itinerantes para ser um museu que propunha exposições que, por sua vez, passavam a itinerar para outros lugares,

Em outras palavras, e recorrendo aos casos analisados, poderíamos afirmar que a *Mostra Antártica Artes com a Folha* reivindicou para si certo caráter pretensamente “democrático” e “plural” ao agenciar determinada “nordestinidade” no trabalho de Martinho Patrício, cujas singularidades de matriz “popular” foram traduzidas para um público pretensamente não neófito para as artes. Cristiana Tejo, ao expor *Brincar com Lygia* no Observatório Cultural Malakoff, propunha outro agenciamento ao dar relevo para os diálogos da obra com produções e procedimentos canonizados pela nossa História da Arte oficial. Portanto, afirmava o quanto a instituição não se limitava a questões “locais” ao promover o intercâmbio entre artistas do Nordeste e artistas de outras partes do país interessados em linguagens associadas à arte contemporânea. Já Moacir dos Anjos no Panorama da Arte Brasileira, colocava a si e a instituição enquanto agentes interessados em debater, a partir do “local”, a obra de Martinho e de outros artistas da região Nordeste tomando como perspectiva um horizonte de dimensão nacional, e não mais uma concepção da região enquanto “área fechada”. Ao exibir *Expansão* no Panorama da Arte Brasileira, cujo público predominante estava localizado no eixo artístico hegemônico do país, Anjos questionava a vinculação compulsória de artistas do Nordeste a repertórios regionais ao mesmo tempo que, de forma ambígua, afirmava o “sotaque” e a “gambiarra” de determinada produção que expressaria certa “brasilidade”, sem portanto desconsiderar o insumo identitário desses trabalhos. Essas ações institucionais só foram possíveis graças a “inteligência” das obras.

Isso não significa afirmar uma “autonomia” ou uma condição despótica da obra. Existe certa ambiguidade no comportamento das obras quanto à produção de sentidos. “Nenhum trabalho de arte”, afirma Cauê Alves, “necessita de outro para que seja visto ou compreendido. É o curador que necessita dos trabalhos

foi uma decisão fundamental para que o museu se emancipasse de sua condição de subalternizado e passasse a ser compreendido como um agente institucional de importância não só local, mas também nacional, uma vez que se tornava um produtor de discursos, narrativas curatoriais e conhecimento de modo sistemático (2018). Outro caso que demonstra o modo como a realização de exposições altera o caráter de uma instituição é a série de *Histórias – Histórias da infância* (2016), *Histórias da sexualidade* (2017-2018), *Histórias Afro-Atlânticas* (2018) e *Histórias das mulheres: artistas até 1900* (2019) –, extenso projeto encabeçado por Adriano Pedrosa e Lília Schwarcz junto a outros curadores e pesquisadores realizado pelo MASP a partir de 2016. Se até 2014 “o Masp mantinha sua programação baseada em uma série de mostras pautadas em figuras autorais ou recortes geográficos e temporais que não só obedeciam, como também reforçavam cânones fortemente arraigados nas leituras da História da Arte” (SIMÕES, 2019: 168), as *Histórias* têm vinculado o museu a iniciativas de compreender obras de seu acervo junto a obras de outras instituições a partir de outras narrativas não hegemônicas e não canônicas e que, por isso, foram subalternizadas pela grande História da Arte que propunha uma narrativa total e universalizante.

para poder trabalhar, pensar e ver.” (2010: 55). Entretanto, sabemos que a obra solicita a aproximação de outros trabalhos artísticos, de modo a se vincular a uma cadeia interpretativa e institucional que em parte a legitime. Compreendemos que sua “promiscuidade”, isto é, essa capacidade de gerar vínculos com outras obras e de admitir, reverberar e negociar com diferentes perspectivas, narrativas e interpelações curatoriais e institucionais, influi de modo fundamental na sua capacidade de circulação e na sua vivacidade enquanto obra.

Essa constatação é fundamental para nossa tese, uma vez que questiona e complexifica a compreensão das interpelações identitárias às obras como meros “rótulos” que as envolveriam e nelas imprimiriam as marcas do “clichê” e do “estereótipo”. O modo problemático e ambíguo como narrativas curatoriais identitárias inventam, instituem e, ao mesmo tempo, questionam homogeneidades constitui estratégia de acionamento das obras, as quais utilizam e assumem temporariamente essa “espessura cultura” para navegarem, sem muito compromisso, por diferentes cadeias interpretativas e legitimadoras. Esse trânsito “promíscuo” é crucial para as obras pois as mantém em circulação, dialogando com diferentes agentes e narrativas. Parte da “inteligência” das obras está em saber usar, reverberar e coreografar com essas narrativas, nelas se filiando e desfiliando, uma vez que obras que não são narradas, não circulam¹⁶⁹.

Nossas análises demonstraram que a construção de certa “nordestinidade” para as obras é resultado de uma trama de relações entre diferentes agentes e instituições cujos contornos são de difícil delimitação, como é o caso da narrativa curatorial de Moacir dos Anjos construída em conjunto ao seu relacionamento com instituições como a FUNDAJ e o MAMAM. De acordo com Ricardo Basbaum, em uma exposição, de pouco vale tentar discernir “o que ali é de fato construção curatorial, expográfica, museográfica, influência do patrocinador corporativo ou estatal, em contraste (ou composição) com a ação contundente da proposição artística” (2015: 43). Ao invés de discerní-los e

¹⁶⁹ A acepção de curadoria enquanto cuidado e cura de obras é utilizada por Boris Groys enquanto estratégia para dar a ver obras. Segundo o autor, obras de arte, “parecem estar genuinamente doentes e desamparadas [...]. Curadoria é cura. O processo de curadoria cura a falta de poder da imagem, sua incapacidade de se apresentar. A obra de arte precisa de ajuda externa, precisa de uma exposição e de um curador para se tornar visível.” (2015: 65).

pensá-los em termos de oposição, devemos considerar que todos esses âmbitos não são exteriores aos sentidos construídos para as obras, uma vez que tanto instituem sentidos como também são instituídos a partir deles. Trata-se de mais uma contradição da arte. Segundo Marisa Flório Cesar, é “na tensão entre o anseio de não se deixar instrumentalizar e sua inevitável dependência aos sistemas, poderes, afetos, que circulam entre nós” que a arte “parece hoje sustentar o seu mais fecundo exercício” (2015: 62-63). Acrescentamos que saber operar essa tensão parece estar entre as propriedades mais fecundas das obras.

Afirmar o aspecto “promíscuo” da obra e seu trânsito entre diferentes cadeias legitimadoras e narrativas identitárias não é o mesmo que celebrar aquilo que é chamado de “pluralidade”, valor repetidamente afirmado por determinada doxa, insuficientemente crítica, sobre a “arte contemporânea”¹⁷⁰. Tal “pluralidade” se refere ao modo como a arte associa – ou, mais precisamente, subjuga – seus sentidos diversos à “rótulos” associados a homogeneidades multiculturalistas utópicas, os quais se apresentam como um outro compensatório do caráter universal das grandes narrativas modernistas. Diferentemente, a “promiscuidade” à qual nos referimos diz respeito a como a obra lida ativamente, temporariamente e estrategicamente com homogeneidades, por vezes apresentadas a elas como interpelações curatoriais, que, por sua vez, reconhecem seu caráter provisório e, em certa medida, iconoclasta. Citando novamente Cesar,

O que importa é talvez entender como a arte enfrenta e se coloca em meio às relações de poder que se perpetuam sob as falácias do mundo. Que outras homogeneidades se desenham por trás das celebrações do descentramento, da fragmentação e da diversidade na produção e na reflexão artísticas. (REZENDE; BUENO: 2013: 134).

¹⁷⁰ Para Boris Groys, as obras de arte moderna e contemporânea “podem criar a ilusão de que convidam o espectador para potencialmente infinitas interpretações, de que têm amplos significados e não impõem ao espectador qualquer ideologia, teoria ou fé.” Para o autor, esse discurso que reivindica uma pretensa “pluralidade” da obra, que tenta escapar a generalizações, deve ser superado “para que possamos ver a arte moderna e a arte contemporânea como realmente são, ou seja, local e revelação do paradoxo que administra o equilíbrio de poder. Na realidade, ser um objeto-paradoxo é exigência normativa implícita na execução de qualquer obra de arte contemporânea.” (2015: 14-15).

Demonstramos como obras de “artistas nordestinos” lidaram com homogeneidades relacionadas com determinada “nordestinidade” desdobradas em diferentes aspectos, entre eles cor, materiais considerados telúricos, práticas religiosas populares, representações sobre o sertão, entre outros. Enquanto no segundo capítulo discutimos como curadorias imaginam homogeneidades, nesse terceiro capítulo demonstramos como obras, por meio do seu aspecto agentivo, respondem e se posicionam diante dessas interpelações curatoriais identitárias, especialmente evidente, entre outros casos, nas trajetórias de artistas como Marepe, de obras como *Brincar com Lygia* de Martinho Patrício e nas diferentes configurações de *Ausente presença* de Marcone Moreira em diferentes situações. Expresso na ideia de “amolecimento” identitário de Moacir dos Anjos, identificamos também um posicionamento ambíguo por parte de ambos os agentes, curadoria e obra, frente a essas homogeneidades, as quais eram simultaneamente afirmadas e questionadas. Apesar de “amolecida”, a concepção identitária ainda pairava no horizonte enquanto um insumo importante para essas obras.

A curadora Clarissa Diniz, ao ser questionada sobre o sentido de se pensar em “arte brasileira”, “pernambucana” ou “nordestina”, afirmou:

A validade desse tipo de pensamento é quase dialética, ou seja, criamos um horizonte para negá-lo e a partir dessa negação continuamos pensando, não como categoria, mas como um *start point* para movimentar o pensamento. Se você tem uma ideia de arte brasileira, ela serve como uma questão mínima para você questionar, mexer, andar, jogar de lado, mas tentando evitar que isso vire uma camisa, uma identidade fechada. (REZENDE; BUENO, 2013: 112).

Para Diniz, “rótulos” enquanto “alteridades (auto)questionadoras” (DINIZ, 2014: 121) podem funcionar como acionadores para obras e seus mediadores, entre eles os curadores. Como afirma Kwame Anthony Appiah, os “rótulos”, ainda que “contestáveis em suas fronteiras”, não necessariamente promovem congelamentos. Pelo contrário, considerando que a dinâmica das identidades diz respeito a um aspecto nominalista, e não ontológico, eles podem promover dinâmicas – deslocamentos e transformações – associadas a como algo se compreende em relação ao outro (APPIAH, 2016: 18). A reflexão e discussão

sobre o uso dessas homogeneidades pelos circuitos da arte são fundamentais, portanto, para compreendermos o modo como obras circulam e são dadas a ver.

Retomando a comparação entre *Cinco pernambucanos*, de Frederico Morais, e as curadorias de Moacir dos Anjos – especialmente as coletivas *Ceará e Pernambuco – Dragões e leões, Nordeste* e o *Panorama da Arte Brasileira de 2007*, cujo título é *Contraditório* –, entendemos que enquanto o primeiro parece reiterar determinadas concepções identitárias sem questioná-las, o segundo parte da “nordestinidade” como “*start point*” e a opera em função de cada contexto expositivo. É nesse procedimento de simultaneamente afirmar, questionar e moldar homogeneidades que Anjos tensiona a produção de sentidos nas obras, explorando o confronto entre o visível e o dizível. Dito isso, compreendemos que o modo como Anjos opera a curadoria enquanto um dispositivo para o seu projeto dedicado aos “artistas nordestinos”, por meio das relações promíscuas que estabelece com as obras de modo a construir sentidos provisórios, é próximo do modo como as políticas das identidades operam, por meio de “ações afirmativas”, as representações identitárias, as quais, segundo Ella Shohat e Robert Stam (2006: 445), produzem representações de caráter provisório, ambivalente e paradoxal, simultaneamente afirmativas e questionadoras¹⁷¹. Ao se pautarem por noções de transitoriedade, tanto a curadoria quanto as políticas das identidades exploram as possibilidades dos entre-espacos em detrimento do comprometimento com uma única posição.

Nossa questão seguinte é questionar como são operadas politicamente essas homogeneidades, estrategicamente ambíguas quanto à afirmação e à negação de questões identitárias, na perspectiva de uma curadoria que parte do Nordeste, isto é, de uma posição considerada ex-cêntrica aos tradicionais eixos hegemônicos do país.

¹⁷¹ Para Ella Shohat e Robert Stam, as políticas das identidades “lutam pela ‘auto-representação’ de comunidades marginalizadas, pelo direito de ‘falar por si mesmo’. Se, por um lado, o feminismo pós-estruturalista e as teorias pós-coloniais (assim como aquelas ligadas às batalhas de gays e lésbicas) não apenas rejeitaram articulações essencialistas da identidade, mas também determinações biológicas e trans-históricas das questões de gênero, raça e orientação sexual, por outro lado eles apoiaram uma política de ‘ação afirmativa’ baseada implicitamente nas mesmas categorias rejeitadas como essencialistas; isso levou a uma situação paradoxal na qual a teoria desconstrói mitos totalizantes, enquanto os alimenta ativamente.” (2006: 445).

**Uso estratégico da “nordestinidade”
a partir do Nordeste**

Ao tratar de curadorias que exibem “alteridades ‘continentalizadas’”, Barriendos discute relações de poder verificadas quando contextos e agentes hegemônicos se detêm sobre produções “periféricas”. Apesar de tomarmos parte das formulações do autor para construirmos nossos modelos analíticos, elas se mostram insuficientes uma vez que as dinâmicas observadas em nosso objeto são distintas. Como já pontuamos, é notável entre as especificidades do nosso objeto o fato de que Moacir dos Anjos se inscreve na alteridade da qual ele trata, ainda que mantenha relações assimétricas de poder com a totalidade da alteridade “nordestina” ao enunciar a partir de determinada tradição artística, histórica e cultural engendrada a partir de Recife.

Nesse capítulo, ao tratarmos da dimensão política da curadoria de Anjos, discutiremos eventuais especificidades no que tange a como sua prática, e a de outros curadores que integram de modo fundamental uma cadeia de discussão sobre a “nordestinidade”, particularmente Cristiana Tejo e Clarissa Diniz, atuantes tanto dentro quanto fora do Nordeste, lidaram com a condição da região tida como periférica quando consideramos as perspectivas histórica e cultural. A justificativa para o foco dirigido a Tejo e Diniz supera aspectos sociológicos, espaciais e temporais. Além de serem atravessadas pela questão da “nordestinidade”, suas curadorias, pesquisas e produções acadêmicas também discutem hegemonia, legitimação, circulação e produção perspectivados a partir de dinâmicas que envolve valores relacionados às tensões entre “global” e “local”, “centro” e “periferia”, fundamentais para nossa discussão.

Esse posicionamento, como discutiremos a seguir, foi computado no modo como a curadoria se preocupou em descolar obras da região de narrativas e esquemas interpretativos baseados em concepções cristalizadas de identidade, lançando mão, para isso, de uma perspectiva “fora do eixo” associada a determinada História da Arte. Isso não significou a recusa da discussão identitária por parte de curadores e de artistas, como demonstram também exposições e produções artísticas realizadas na segunda década do século XXI, em um contexto pós-*Nordestes*, como *À Nordeste* (2019) – exposição curada por Bitu Cassundé, Clarissa Diniz e Marcelo Campos – e os trabalhos de Bárbara Wagner e Jonathas de Andrade. O que verificamos e

enfaticamos nesse capítulo é o uso estratégico de narrativas identitárias a partir, não só do Nordeste, como também de alteridades “nordestinas”.

4.1. Especificidades do curador a partir do Nordeste?

Iniciativas que se propuseram a fazer histórias da curadoria *no* Brasil não podem ser confundidas com uma história da curadoria *do* Brasil, dada as especificidades dos contextos regionais, particularmente a densidade institucional artística heterogênea verificada no país¹⁷². Enquanto a Bienal de São Paulo consagrava a chamada “era dos curadores” a partir da 16ª edição, realizada em 1981, quando Walter Zanini ocupou a posição de organizador geral¹⁷³, em Recife, de outro modo, o posto de curador seria ocupado por sujeitos especializados apenas no final dos anos 1990, como demonstra a entrevista concedida por Paulo Meira para essa tese. O artista deu detalhes sobre sua primeira exposição individual realizada em uma instituição pública em Recife, o Museu do Estado de Pernambuco, em 1993. Ao falar sobre a curadoria nesse episódio, o artista recorreu ao humor: “Em 1993, a gente pagava um salário mínimo, a curadoria era um salário mínimo para ocupar os porões do museu [Museu do Estado de Pernambuco]. Até então era isso a curadoria deles [risos].”. Ainda segundo Meira, o artista ficava responsável por “tudo”, do texto à montagem¹⁷⁴.

¹⁷² Trabalhos como os de Francisco Alambert e Polyana Canhête (2004) e a tese de Cristiana Tejo (2017) devem ser compreendidos como constituintes de uma história da curadoria *no* Brasil uma vez que tratam de um contexto específico – o paulista – que, como é sabido, recorrentemente é tomado, de modo natural, como representativo do nacional, escamoteando perspectivas que revelariam a parcialidade e localidade desse contexto.

¹⁷³ Para Cristiana Tejo (2017), diferentemente de países europeus como a França, a curadoria no Brasil tem sua gênese não na figura do conservador de museu ou no campo da museologia, mas na do crítico de arte. Essa tese foi construída pela autora a partir da análise das trajetórias de Walter Zanini, Aracy Amaral e Frederico Morais. Segundo Tejo, no período entre 1940 e 1981 – respectivamente marcos da autonomização da arte moderna no país e do emprego inédito do termo “curador” para o organizador geral da 16ª Bienal de São Paulo –, embora o termo “curador” não fosse utilizado, já era possível identificar essa prática nas atuações dos mencionados agentes. Além disso, devido a não especialização do campo, em vias de institucionalização ainda, comumente alternavam-se os mesmos sujeitos nas funções de crítica, história da arte, diretoria de museu e organização de exposição (TEJO, 2017: 82).

¹⁷⁴ Paulo Meira em entrevista concedida para essa tese em 30 de agosto de 2018.

O depoimento de Meira demonstra que embora existissem demandas associadas à atividade do curador, não havia ainda agentes que ocupassem esse posto de modo exclusivo. Essa percepção é endossada ainda por Raul Córdula ao ressaltar a importância, para o desenvolvimento da área da curadoria na região, das atividades do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC/UFPB) de João Pessoa – cidade com a qual Recife mantinha intercâmbios a respeito da arte contemporânea –, como a montagem de exposições e a realização de palestras e seminários sobre arte contemporânea:

O conceito de curadoria de arte era desconhecido no Nordeste dos anos [19]80. As instituições culturais tinham como modelo instituições particulares. As galerias dos museus públicos, por exemplo, funcionavam como se fossem galerias comerciais que rejeitavam as manifestações artísticas de caráter questionador. A atividade da crítica de arte durante o regime militar era, na verdade, mais uma atividade coadjuvante do comércio de objetos de adorno do que uma forma inteligente de conhecimento voltado para a compreensão do fenômeno artístico. A figura do curador como defensor da ideia, advogado da causa criativa, especialista no fenômeno artístico, como conhecemos hoje, não existia no Nordeste e existia muito pouco nas regiões onde as instituições culturais já tinham alcançado estágios mais avançados. (GOMES, 2004: 16).

Nesse sentido, ao recusarmos uma história geral da curadoria enquanto referencial teórico para analisarmos a dimensão política do nosso objeto, referente a eventuais especificidades de uma curadoria que parte do Nordeste, é necessário recorrermos a perspectivas metodológicas “fora do eixo”¹⁷⁵ para nossa discussão. Esse diagnóstico nos leva a pensar nas singularidades de uma curadoria que não é “nordestina”, mas feita *no e a partir do* Nordeste. Para o nosso caso, não se trata de uma questão banal. Como ressalta Cristiana Tejo, entre as questões que a interessam enquanto curadora recifense está “como uma cena periférica se insere na questão global, pois esse é o tema que nos atravessa todos os dias no Recife, é nosso dia a dia na cidade” (REZENDE; BUENO, 2013: 266).

¹⁷⁵ Tomamos essa expressão de Joana D’Arc Lima (2012), a qual iremos nos dedicar adiante.

Em carta enviada em 2000 a Ivo Mesquita, diretor artístico da Fundação Bienal de São Paulo nos anos de 1999 e 2000 e que havia convidado curadores do continente africano apenas como “observadores” para a 25ª Bienal de São Paulo, o curador nigeriano Olu Oguibe, em protesto, afirmou:

É tática distorcida sustentar que não tem importância o fato de um curador ou curadora ser da Ásia ou da América Latina, sob o argumento de que suas origens ou sua bagagem não afetam de forma clara e imediata determinado tema ou conceito curatorial. Por conseguinte essa postura terá que ser evitada. Na condição de indivíduos, não somos unicamente o que nos sucedeu; somos também o que carregamos nas costas. (OGUIBE *apud* BARRIENDOS, 2013: 178).

Portanto, é insuficiente e cínico sugerir que questões identitárias e relações entre “global” e “local” são artificiais e que estão superadas, haja vista especificidades históricas, culturais e institucionais de determinados lugares e relações de poder que hierarquizam e instituem regiões centrais e periféricas. A reação fraturada e singular aos discursos hegemônicos por perspectivas subalternas só é possível devido a dessa diferença de poder e epistemológica (MIGNOLO, 2003: 11).

É possível apontar diferenças entre curadores não apenas naquilo que diz respeito a suas narrativas curatoriais, mas também aos seus contextos, interesses, posicionamentos políticos e ao modo como impactam instituições e a produção de conhecimento (metodológico, crítico, histórico, entre outros). Tomando aqueles que, para Tejo, foram os agentes da gênese da curadoria no país, é possível apontar interesses e impactos distintos entre eles. Aracy Amaral se interessou pela pesquisa histórica e pela gestão cultural, sem necessariamente privilegiar repertórios e linguagens específicas. Frederico Morais, nos anos 1970, promoveu a defesa de uma arte de caráter neovanguardista em projetos considerados radicais em relação aos processos modernos de institucionalização da arte. Walter Zanini, instrumentalizado com conhecimento formal em museologia, atuou como gestor interessado em constituir acervos de arte contemporânea – especialmente de trabalhos realizados em linguagens como a arte postal e novas mídias – em museus públicos (2017: 211).

Quanto a Moacir dos Anjos, podemos afirmar que foi um agente fundamental, na região Nordeste, para a institucionalização da arte contemporânea assim como também para a consolidação da curadoria e de seu aspecto crítico de proposição de sentidos e de produção de conhecimento, particularmente ao relacionar a arte à identidade e à política. É possível afirmar que nesse contexto, a consolidação da curadoria foi acompanhada do uso estratégico de narrativas identitárias que operaram não só a alteridade de obras e de artistas, como demonstramos, como também a alteridade do próprio curador. Nesse caso, devemos debater também como foi operada a condição identitária do curador a partir do Nordeste. Entre agentes curatoriais dessa região, recorrentemente encontramos apontamentos identitários sobre os próprios curadores e sobre eventuais especificidades de suas práticas. Em entrevista para essa tese, ao ser questionado sobre como compreendia o curador que atua em regiões não hegemônicas do país, Moacir dos Anjos afirmou

Considero alguém que, idealmente, pratica o que chamei, em um dos textos do meu livro *Contraditório*, de curadoria “menor” (alusão ao conceito de Deleuze e Guattari)¹⁷⁶. Como alguém que, por meio de justaposições, inclusões e exclusões determinadas, tenta torcer significados estanques ou dar visibilidade a sujeitos ou questões pouco levados em conta na produção artística dessas regiões. Como alguém que afirma, na sua prática, sotaques determinados, de modo a localizar (territorial, histórica e politicamente) a sua fala de subordinado que se insubordina. Que demanda uma reconfiguração de hierarquias ou uma explosão dos centros.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Gilles Deleuze e Félix Guattari propuseram o conceito *menor* em publicação de 1975 para abordar a produção de Franz Kafka, autor tcheco residente em Praga que, ao escrever em alemão, uma língua “maior”, imprimiu inflexões inéditas nesse idioma a partir de uma posição “minoritária”. Tal conceito é empregado por Moacir dos Anjos como modelo para compreender a “língua internacional da arte”. Para o curador, por meio do “crescente contágio com o centro, o ocidente e o norte, artistas que enunciam sua fala desde a periferia, o oriente ou o sul corroem, ampliam e alteram as convenções linguísticas que predominam em bienais, feiras de arte e catalogações discursivas da produção contemporânea. Introduzem, em uma língua que se quer segura, a hesitação e a dinâmica da mudança contínua, quebrando o consenso sobre a suposta homogeneidade da arte e forçando as instituições que a legitimam a adaptar-se a uma situação de indefinição e trânsito. Tais operações de desterritorialização possuem, além disso, um indissociável caráter político, posto que se o fruto desses embates é a recriação do sistema das formas que governam aquilo que pode ser *visto* e aquilo que pode ser *dito*, isso alarga e recompõe o mundo da percepção e o mundo do sensível, reconfigurando os temas e as atitudes passíveis de serem expressas e ouvidas.” (ANJOS, 2017: 117-118). Sobre a compreensão de Anjos acerca desse conceito de Deleuze e Guattari, cf. ANJOS, Moacir dos. *Arte menor* e sotaque. In: FIALHO, Ana Letícia *et al. Depois do muro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010d. p. 111-128.

¹⁷⁷ Moacir dos Anjos em entrevista concedida para essa tese em 15 de setembro de 2019.

Anjos enfatiza a dimensão política do curador que trabalha fora dos centros hegemônicos, o qual deveria atuar na reconfiguração – territorial, histórica e política – de regiões e no questionamento de hierarquias e de sentidos estanques. O curador faz alusão a duas de suas proposições que empregou em outras ocasiões para compreender as especificidades dessa situação: a “curadoria menor” e o “sotaque”.

Para Anjos, espaços não hegemônicos subvertem, “provincializam” e remodelam a chamada “língua internacional da arte”¹⁷⁸ ao inserir nos espaços institucionais – tais como “coleções, exposições e publicações de arte” – “elementos expressivos que pertencem a outros espaços e circunstâncias”, acionando um devir “menor” em espaços hegemônicos (2017: 89). Por meio de determinado “sotaque”, produções nacionais reinserem nos circuitos hegemônicos repertórios internacionais transformados, impregnando-os, de forma ativa, de inflexões. Por sua vez, o reconhecimento de um “sotaque” não equivale à adesão a uma concepção identitária essencialista, diferentemente, afirma a constituição de um espaço de recriação e reinscrição identitária do “local” (ANJOS, 2007: 24; 44-46).

Ainda segundo o curador, esse processo expõe a desigualdade de poder existente entre agentes como artistas, curadores e historiadores para estabelecerem seus próprios pontos de vista. De forma análoga, Anjos compreende que assim como é possível afirmar uma “arte menor”, também seria possível afirmar uma “curadoria menor”. Nesse caso, a curadoria seria responsável por essa força questionadora e transformadora de hegemonias, operando como uma “estratégia de resistência possível em um mundo globalizado” (ANJOS, 2017: 157).

Essa dimensão geopolítica e identitária da curadoria foi ressaltada por outros curadores da região. Em entrevista concedida a Sonia Salcedo del

¹⁷⁸ Para Moacir dos Anjos, a “língua internacional da arte” expressa “o processo de formação de um léxico artístico que combina ou descarta, de modo menos ou mais arbitrário, temas e invenções simbólicas oriundas majoritariamente de movimentos iniciados na Europa e nos Estados Unidos (arte pop, minimalismo, conceitualismo, entre outros), sendo no mais das vezes opaca a criação originadas de outros lugares do mundo.” Ainda segundo o curador, no início dos anos 1990, tal língua expressa na forma de instalações, ao articular diferentes mídias, suscitou um “gradual esgarçamento dos mecanismos de organização e de representação político-espacial que sustentaram longamente sua suposta universalidade.” (ANJOS, 2017: 88).

Castillo, Cristiana Tejo afirmou que “cada curador traz sua marca de distinção. A minha é informada por minhas origens e meu contexto, que são únicos e que alimentam minha visão de mundo e minha forma de estar no mundo.”. A curadora continua enumerando dados identitários e biográficos¹⁷⁹ que a fariam “ser única” e que a dotariam de uma “voz local que deseja se comunicar com o mundo”, isto é, “pensar e falar a partir de Pernambuco”, especialmente em seus projetos no início dos anos 2000 (CASTILLO, 2014: 216-218).

Quando entrevistamos Tejo anos depois, em 2018, a curadora pontuou ressalvas acerca do modo como sua condição identitária foi operada por determinados agentes e circuitos artísticos do país. Tejo nos afirmou reconhecer que, no momento em que havia iniciativas interessadas na descentralização da produção do país, na passagem dos anos 1990 para os 2000¹⁸⁰, era convidada a atuar em diversos projetos pelo fato de ser do Nordeste¹⁸¹. De certo modo, Tejo afirmou como esses eventos se legitimavam por meio de um multiculturalismo do tipo inclusivo, isto é, interessados por fenômenos fora do “centro” enquanto novidade, mas não enquanto agentes operadores de alterações estruturais nos circuitos artísticos do país.

Clarissa Diniz também afirmou ter se deparado com expectativas identitárias sobre seu trabalho devido sua origem recifense

eu experimento esse olhar feito fora do Nordeste sobre mim de ser uma curadora do Nordeste para artistas do Nordeste, existe essa pecha. Hoje menos porque atualmente circulo mais nacionalmente do que a alguns anos atrás. Isso não é um problema em si desde que a gente consiga tensionar esse lugar, que eu não gostaria de deixar de ocupar, com o nosso direito de não nos sentirmos presos a um lugar específico de atuação. Isso é uma conquista, uma luta, um processo de disputa simbólico, de poder, de lugar de fala, de escuta.¹⁸²

¹⁷⁹ Cristiana Tejo continua: “Acho que o fato de eu ser mulher, nordestina, mas ter morado toda minha infância em Brasília, ser filha de um poeta e conhecedor de cantoria e de literatura de cordel, de ter passado temporadas na Alemanha e Inglaterra, de ter feito graduação em Jornalismo e mestrado em Comunicação com ênfase em Estudos pós-coloniais, de ter militado no Nordeste para criar uma cena cultural dinâmica e oxigenada, e de ter trabalhado nos últimos 10 anos em vários estados brasileiros e países como Cuba, Holanda, Alemanha, Egito, China e Argentina, me fazem ser única. Acho que meu pensamento é atravessado pela experiência de trânsito e de respeito pela alteridade, além de estar sempre atenta às questões de visibilidade regional, universalidade e transposição de clichês.” (CASTILLO, 2014: 216).

¹⁸⁰ Ver nota 31 no capítulo 1 dessa tese.

¹⁸¹ Cristiana Tejo em entrevista concedida para essa tese em 7 de novembro de 2018.

¹⁸² Clarissa Diniz em entrevista concedida para essa tese em 1 de novembro de 2018.

Evidentemente que fazer curadoria a partir do Nordeste não é o mesmo que fazer curadoria sobre o Nordeste. Não se trata de uma questão de objeto, mas de implicações que possam existir na dimensão política das práticas curatoriais que partem dessa região. Esses apontamentos identitários discutidos acima demonstram certa ambiguidade estratégica no modo como esses curadores se posicionam em relação à alteridade “nordestina”, eventualmente representada em algumas de suas narrativas curatoriais, ora celebradas e ora questionadas, o que aponta para a complexidade da condição da curadoria sobre e a partir de “alteridades regionalizadas”.

Joaquín Barriendos no texto *O sistema internacional da arte contemporânea – universalismo, “colonialidade” e transculturalidade* (2013), questiona se as recentes práticas de assimilação de alteridade pelo Ocidente por meio do internacionalismo das artes não representaria o retorno de práticas do multiculturalismo do passado, na forma de concessão por parte do Ocidente enquanto paliativo diante do “desequilíbrio histórico de subjetividades e imaginários”, o que implicaria em uma neocolonização das subjetividades culturais¹⁸³. Para o autor, a representação da alteridade em um contexto de globalização oscilaria entre um uso político alienante e outro emancipatório de relações interculturais.

Ao final de seu texto, entre outros questionamentos, Barriendos pergunta: “Por quais vias essa alteridade se tornou acessível?”. Se considerarmos que o problema para o autor é a exibição de alteridades nos tradicionais centros, podemos avançar nessa questão se ressaltarmos a condição de posicionamento identitário estratégico não só por parte de obras e de artistas, mas também pelos próprios curadores, como verificamos nos depoimentos de Anjos, Tejo e Diniz. Isso porque nesses casos esses curadores não apenas operam alteridades “nordestinas”, como também se inscrevem nelas. Essa constatação evidencia a ficcionalidade e a não naturalidade de termos como arte ou cena “internacional” e “global”, uma vez que as chamadas “curadorias globais” são eventos geridos por sujeitos inscritos em alguma alteridade a partir de determinado local. Para

¹⁸³ Essa noção seria expressa por uma série de autores nos seguintes termos: etnização (Hal Foster), domesticação (Jean Baudrillard), estereotipificação (Michael Pickering) disjunção (Arjun Appadurai) e sincronização da alteridade (Homi Bhabha) (BARRIENDOS, 2013: 181).

efeito de discussão, esses termos devem ser “provincializados” e não tomados como universais. Portanto, nessa cena “internacional” e “global” da arte, ao exibir alteridades imaginadas, seus agentes curatoriais também negociam suas próprias identidades “regionalizadas”.

Outros aspectos políticos, além dos apontamentos identitários, são observados na discussão empreendida por Cristiana Tejo em seu texto *Não se nasce curador, torna-se curador* (2010):

o contexto brasileiro, composto por vários contextos regionais, pede uma análise diferenciada na leitura do surgimento de especializações, mestrados, seminários e *workshops* de curadoria. Em São Paulo, ser curador de arte contemporânea é alimentar um sistema minimamente estruturado que anda com certa desenvoltura à parte das pressões políticas e ainda buscando equilíbrio com a esfera econômica. No Nordeste, significa romper com estruturas arraigadas de clientelismo, paternalismo e coronelismo político, combater o arrefecimento da postura crítica de ponta, reverter o resultado da depauperação dos centros de pesquisa, ressignificar a relação com o passado e a tradição, fornecer novas linhas de força da história da arte local sem ser localista e contribuir para o suporte da criação artística experimental e o adensamento crítico local. (TEJO, 2010: 162).

Algumas das questões apontadas por Tejo são compartilhadas por Clarissa Diniz, a qual afirmou a necessidade de uma “missão ética” na prática curatorial a partir do Nordeste. Para Diniz a pesquisa sobre a produção artística no Nordeste é fundamental para o questionamento da construção de hegemonias e a disputa sobre narrativas que concebem o passado e o presente. Desse modo, seria possível questionar algumas das nossas narrativas canônicas, como, por exemplo,

desnaturalizar um pouco o porquê que o modernismo paulista é entendido como modernismo brasileiro, como podemos trazer à luz outros modernismos, outras modernidades, tudo tem um outro. Isso tem um papel muito concreto na criação de documentação, de pesquisa, na identificação de artistas, de ações, de esforços que foram esquecidos e que têm pouca visibilidade. [...] Se tem alguma coisa que eu pense sobre especificidade do trabalho do curador nordestino talvez seja

esse, você está atuando agora mas também precisa estar sempre sendo historiador.¹⁸⁴

Isso porque, diferentemente da atuação em lugares tradicionalmente compreendidos como centrais,

no Nordeste, mais ainda, a gente precisa fazer tudo ao mesmo tempo, precisa gerir as instituições, precisa fazer história, construir história, rever a história... pra gente esse peso de uma construção historiográfica, pelo menos para mim, é muito forte, eu sinto muito essa urgência e essa responsabilidade.¹⁸⁵

Esse tom revisionista e a atribuição de especificidades ao “local” de enunciação é compartilhado por outros agentes, como o artista e curador Carlos Mélo. Ao falar sobre seu projeto da *Bienal do Barro*, Mélo afirmou que “colocar o Agreste no lugar de fala é fazer da arte um corpo agenciador para criar conexões e articular ideias, negociações, discutindo tradição e ruptura, contemporaneidade, história, lugar, memória.” (2018: n.p.).

Percebemos que para esses curadores, a prática curatorial impacta de modo político na formulação e distribuição de narrativas legitimadoras, entre elas as identitárias, e de sentidos, sendo fundamental para isso operarem com outras práticas, como uma História da Arte “fora do eixo” que lide com certa fragilidade institucional, documental e de pesquisa. Conseqüentemente, é possível afirmar que a consolidação da função do curador no Nordeste está relacionada ao adensamento das instituições artísticas locais. Para isso, foi necessário romper com as lógicas de seleção, exibição e institucionalização associadas ao clientelismo, paternalismo e coronelismo, por vezes conflitantes com os interesses públicos, e que, na maioria das vezes, privilegiaram obras e artistas que se vinculavam a uma perspectiva regional e tradicional de “nordestinidade”. Casos como a aquisição da série *Cenas da vida brasileira 1930-54* de João Câmara pela Prefeitura de Recife em 1980 e a insatisfação de grupos, entre eles o *Camelo*, com o privilégio dado pelas instituições locais a trabalhos que se vinculavam a determinada “nordestinidade” regionalista, entre outros,

¹⁸⁴ Clarissa Diniz em entrevista concedida para essa tese em 1 de novembro de 2018.

¹⁸⁵ Clarissa Diniz em entrevista concedida para essa tese em 1 de novembro de 2018.

evidenciam que a consolidação da curadoria, enquanto atividade questionadora de práticas clientelistas e paternalistas, enfrentou problemas e resistências, entre outros, de caráter geracional¹⁸⁶. Isso porque colocou artistas em colisão com narrativas identitárias com as quais não se identificavam e com processos de seleção com os quais não concordavam.

De certa forma, as narrativas curatoriais visam a legitimação de processos – instituídos pela curadoria e dos quais tornam-se representantes – que compõem um contexto institucional aparentemente menos personalista, isto é, que emprega novos procedimentos – a seleção feita pelo curador, o fortalecimento de instituições museais, a figura do dirigente de museu que, eventualmente, pode atuar junto a uma política de formação de acervo, a participação em editais, entre outros – de modo a, supostamente, enfraquecer relações de compadrio e de favorecimentos pessoais entre seus agentes.

Isso não significa que essas relações personalistas deixam de existir, mas sim que elas são alteradas ou substituídas por outras. De certo modo, narrativas curatoriais são um meio de justificativa de escolhas, o que corrobora o fato de não serem neutras. Mari Carmen Ramírez afirmou que curadores dependem de uma ampla infraestrutura para viabilizar e legitimar seu trabalho, incluindo “redes institucionais, como aquelas fornecidas pelos museus, galerias, ou espaços alternativos; patrocinadores financeiros, públicos, privados ou corporativos; e equipes de profissionais técnicos especialistas” (1996: 22). A atividade curatorial, portanto,

é inerentemente restringida por interesses de grandes e cada vez mais poderosos grupos e seus constituintes. Alegar qualquer tipo de campo de ação alternativo existente fora do

¹⁸⁶ Compartilhamos com Clarissa Diniz a percepção de singularidades geracionais observadas em Recife no contexto de adensamento institucional dos anos 1990. Para a curadora, “com esse momento de entrada e de legitimação do que a gente chama de arte contemporânea, sobretudo a partir da década de [19]90, existe, no Nordeste, uma quebra entre gerações que é muito evidente – lá em Recife é muito –, que é uma quebra que vem com a evidência da arte contemporânea, existindo toda uma quantidade de novas políticas públicas voltadas para a cultura, que tem a ver com uma ideia mais empreendedora de cultura – os editais, projetos, leis de incentivo à cultura, a isenção fiscal –, tudo isso que é ainda muito novo e que vai determinar esse campo de institucionalização em [19]90, e que é alienígena aos artistas que se formaram nas décadas de [19]30, [19]40, [19]50, [19]60, mas que continuam trabalhando com mais ou com menos reconhecimento, a depender do artista ou da localidade.” (CASSUNDÉ, 2012: 54). Diniz afirma ainda que, a fim de evitar conflitos estimulados por preconceitos partindo mutuamente de distintas gerações, é necessário que instituições e universidades atuem na mediação desses conflitos de modo a fortalecer circuitos locais (*idem*, *ibidem*: 60).

domínio dos interesses das redes de mercado ou institucionalização é uma falácia. (RAMÍREZ, 1996: 22).

No nosso caso, a dimensão dramática desse embate entre práticas associadas a diferentes gerações foi potencializada devido as questões identitárias em disputa. Diante dessas questões, podemos afirmar que a assimilação do curador enquanto organizador de visibilidades e de narrativas não foi um processo consensual em Recife durante os anos 1990. Diferentemente de um curso ameno, no qual demandas seriam apresentadas e logo atendidas, a emergência de posições como as do curador e do diretor de museu fundou um campo de disputa com artistas pelo protagonismo da cena.

Segundo Tejo, habituados ao “protecionismo do Estado ou mesmo à ética da influência política ou das afinidades eletivas, os artistas que têm atuação apenas local ressentem-se de ter que passar pelo crivo de especialistas” (2005a: 100). Essa disputa adquire maior amplitude quando consideramos que a atuação de curadores e dirigentes de instituições museais, especialmente em projetos de mapeamento e exibição de obras a partir do critério geográfico, não só diz respeito à legitimação de produções artísticas, mas também implica em uma empreitada simbólica poderosa: a disputa pelo cânone sobre a “nordestinidade”, isto é, a reelaboração de discursos identitários sobre o que seria uma arte “nordestina” e “pernambucana”, legitimação essa que, muitas vezes, determinava a produção que seria institucionalizada e colecionada. Como debatemos ao longo da tese, narrativas curatoriais e obras empreenderam diálogos tensos a partir da perspectiva identitária, colocando em xeque construções narrativas de longa data cultivadas por intelectuais, artistas, colecionadores, curadores, agentes do ensino, do mercado, pelo senso comum, entre outros. Portanto, entre outras consequências, nesse caso a curadoria impactou na produção de uma História da Arte “fora do eixo” e no modo de circulação e legitimação de obras, questões que iremos discutir a seguir.

4.2. Curadoria e História da Arte “fora do eixo”

Certa narrativa canônica localiza na exposição *Quando as atitudes se tornam forma* (Kunsthalle, Berna, Suíça, 1969) o “golpe de graça”¹⁸⁷ de seu organizador Harald Szeemann que, a partir dali, abandonou seu posto de curador institucional para se institucionalizar como um curador independente e se constituir como uma referência para a prática curatorial desenvolvida a partir daquele momento. Bettina Rupp compreende a conhecida exposição de Szeemann como um marco da transição de uma “curadoria ‘tradicional’” para uma “curadoria ‘contemporânea’”, ressaltando suas novidades metodológicas

Até então, elas [exposições] eram guiadas por afinidades formais, estilísticas, cronológicas ou por artistas que faziam parte de um mesmo movimento. Normalmente as obras de arte estavam prontas e eram escolhidas pelo curador, sendo posteriormente expostas. Harald Szeemann propôs aos artistas um desafio a ser efetuado. Aceitou que os artistas apresentassem conceitos e ações que poderiam ser realizados no próprio espaço expositivo, ou até fora dele, a partir do tema sugerido e não importando os riscos dessa decisão. (RUPP, 2010: 41).

Os critérios de seleção e exposição de obras da “curadoria ‘tradicional’” pontuados por Rupp – afinidades formais, estilísticas, cronológicas e sociológicas – são semelhantes aqueles adotados pelo que Hans Belting (2012: 17) denominou como “história da arte de velho tipo”, ou seja, uma disciplina comprometida em construir uma grande narrativa totalizante e teleológica, que excluía aquelas produções que não atendessem às expectativas dos seus critérios canônicos. A ênfase ao tema dada por Szeemann, como meio de interpelação de obras, sinaliza outras possibilidades para construção de narrativas assim como a História da Arte, após o “fim” daquela de “velho tipo”, tem procurado outros critérios e métodos para construir suas narrativas.

¹⁸⁷ O termo é do curador, crítico e historiador da arte Hans Ulrich Obrist, para quem a exposição *Quando as atitudes se tornam forma* marcou um momento decisivo não só da carreira de Szeemann como também da prática curatorial. Para Obrist, a exposição, pioneira na reunião de artistas pós-minimalistas e conceituais em uma instituição europeia, desencadeou pressões por parte da instituição para que Szeemann ajustasse seu posicionamento estético, considerado controverso, à programação e ao comitê diretor da Kunsthalle e ao governo municipal de Berna. Frente a essas pressões, o curador se demitiu e se estabeleceu como curador independente (OBRIST, 2010: 103-104).

Portanto, é possível afirmar que o trabalho de Szeemann representa uma articulação entre curadoria e uma outra História da Arte que não mais é aquela de “velho tipo”.

Recorremos ao caso de Szeemann para enfatizar a relação entre curadoria e História da Arte naquilo que se refere à construção de narrativas e à atividade de pesquisa assentadas em critérios alternativos às práticas totalizante e hegemônica vinculadas aos tradicionais centros. Sobre esse aspecto, Ivair Reinaldim afirma:

É inegável que a função curadoria, antes mesmo de sua emergência como atividade singular, aciona a pesquisa teórica, a gestão museológica, mas também a reflexão que ocorre no confronto direto com os objetos a serem expostos. [...] a prática da curadoria possibilita a aproximação corporal e a convivência continuada com objetos, indicando confrontos decorrentes dos modos de validação e reavaliação de discursos instituídos sobre os mesmos. Ou seja, entende-se que *a prática curatorial é também uma prática da história da arte*. (REINALDIM, 2019: 137, grifo nosso).

Como constatamos nos casos aqui discutidos e nos depoimentos tratados nesse capítulo, no caso da curadoria realizada a partir do Nordeste, há implicações metodológicas importantes nesse processo que nos levam a afirmar que o modelo de História da Arte operado por esses curadores é assentado em uma perspectiva que poderíamos denominar como “fora do eixo”, dado seu caráter geopolítico e ao modo como se vale de narrativas identitárias. Tomando a expressão de Joana D’Arc Lima (2012), pretendemos desenvolver o que está em questão quando afirmamos que curadores a partir do Nordeste operam uma História da Arte a partir de uma perspectiva “fora do eixo”.

Moacir dos Anjos, ao ser questionado sobre os interesses institucionais relacionados à realização de *Nordestes*, nos afirmou que tanto a Fundaj quanto o SESC São Paulo estavam preocupados com a “diversidade cultural e um novo modo de entender as produções artísticas num ambiente crescentemente globalizado”¹⁸⁸. Essas preocupações relativas ao multiculturalismo e às relações entre “global” e “local”, como vimos, nutriram a narrativa curatorial de Anjos.

¹⁸⁸ Moacir dos Anjos em entrevista concedida para essa tese em 15 de setembro de 2019.

Logo, podemos afirmar que estamos diante de uma situação em que a curadoria opera a História da Arte para construir uma narrativa “fora do eixo” a partir de pressupostos multiculturalistas e da relação entre “global” e “local”. Feita essa constatação, como podemos compreender uma História da Arte “fora do eixo” que subsidia os discursos curatoriais que nos interessam e que considere as especificidades do Nordeste enquanto “local” historicamente e culturalmente compreendido como “periférico” aos eixos hegemônicos do país sem, entretanto, incorrer em dois erros: de um lado, na mensuração da reverberação de eventos promovidos em espaços hegemônicos e, por outro, na exotização a partir de atavismos e naturalizações identitárias?

Como dissemos, com diferentes tônicas, debates realizados especialmente a partir dos anos 1980 contestaram a possibilidade das grandes narrativas nas artes e nas humanidades em geral¹⁸⁹. Nesse contexto, a curadoria é consolidada como prática fundamental na organização de novas narrativas, propondo novas possibilidades de aproximações entre trabalhos artísticos e antes inviabilizadas por concepções narrativas modernistas lineares e progressistas, comprometidas com um projeto. Como podemos considerar, a partir de perspectivas teóricas e metodológicas, as noções de multiculturalismo e de “fora do eixo” que são recorrentemente evocadas e operadas por narrativas pretensamente contra-hegemônicas e descentralizadoras?

Rodrigo Vivas, pesquisador que tem se dedicado à produção artística de Belo Horizonte, até certo ponto considerada como “periférica”, coloca as seguintes questões:

[...] como o historiador da arte seleciona os eventos que devem figurar na narrativa da história da arte? [...] Existe somente a possibilidade para uma única história da arte, que seria a brasileira, ou é também possível analisar inúmeras histórias como componentes relacionais? (VIVAS, 2016: 104).

Vivas questiona a própria ideia de *uma* história da arte brasileira e sugere como alternativa “inúmeras histórias” que se relacionam. O autor ainda alerta

¹⁸⁹ Aqui, nos referimos aos conhecidos trabalhos, alguns deles mencionados ao longo dessa tese, de Hans Belting (*O fim da história da arte*, 1983 e reescrito em 1995), Arthur Danto (*Após o fim da arte*, 1997) e a outros em ciências sociais, como, por exemplo, o de Edward Said (*Orientalismo*, 1978) e Gayatri Spivak (*Pode o subalterno falar?*, 1988).

para o fato de que é problemático quando pesquisadores da História da Arte de locais considerados não-hegemônicos buscam encontrar elementos de antecipação na produção local em relação a nacional para poder lhe atribuir valor de originalidade e, portanto, legitimá-la e vinculá-la a uma história da arte nacional. A esse modelo subjaz o que o autor chama de “mito da irradiação” ou “ressonância”, isto é, uma percepção de que modelos superiores e originais vinculados a uma história da arte europeia penetrariam no Brasil via Rio de Janeiro e São Paulo e se difundiria para outras capitais de forma escalonada, isto é, como se perdessem energia, cabendo ao historiador da arte identificar esses atrasos ou ressonâncias (2016: 104-105).

Quando consideramos a perspectiva identitária, evidencia-se ainda mais a necessidade de se pensar em múltiplas narrativas que considerem especificidades contextuais em detrimento de uma história da arte brasileira única. Segundo Almerinda da Silva Lopes (2002: 14), a maneira como nossos artistas (re)codificam repertórios, códigos e linguagens demonstra uma relação não estável com os símbolos, resultando em uma produção híbrida e fragmentada e, conseqüentemente, permitindo pensar em várias identidades artísticas brasileiras.

Isso não quer dizer que narrativas sobre o “periférico”, sob os auspícios da “pluralidade” e do multiculturalismo enquanto valores, sejam sempre de caráter emancipatório para as alteridades que estão sendo computadas nas narrativas. Como já dissemos, Joaquín Barriandos questiona se as recentes práticas de assimilação de alteridade pelo Ocidente por meio do internacionalismo das artes não repetiriam práticas do multiculturalismo do passado nos moldes de uma neocolonização das subjetividades culturais (2013: 177-178). Entretanto, o próprio conceito de multiculturalismo, cujo sentido polissêmico varia a depender do campo ideológico que o opera, é um fator de desestabilização ao não implicar necessariamente na emancipação de alteridades tradicionalmente subalternizadas.

Segundo Ella Shohat e Robert Stam, o termo “adquiriu um significado vazio sobre o qual diversos grupos projetam seus medos e esperanças”. Pode ser operado tanto como um mecanismo de cooptação como também de

“reestruturação de relações intercomunais”. No primeiro caso, significa um “pluralismo administrado pelo Estado e por corporações como a United Colors of Benetton”, que promovem a “moda étnica do mês” sem, no entanto, alterar as estruturas de desigualdade. No segundo caso, alteridades são encaradas “não como ‘grupos de interesse’ a serem ‘adicionados’ a um núcleo preexistente”, mas como “participantes ativos no centro de uma história comum de conflitos” (2006: 85-87)¹⁹⁰.

Como então, ao propor uma história da arte a partir da região Nordeste, tratar as especificidades da produção de artistas da região sem incorrer na armadilha do multiculturalismo no sentido de criar “parques temáticos essencialistas” (BOURRIAUD, 2011: 32-33)?

Antes de tudo, o fato de nosso objeto partir de um recorte geográfico e, portanto, associar obras a um lugar, já é problemático. Ao serem interpelados a partir do seu lugar de origem, Nicolas Bourriaud afirma que obras e artistas podem ser reificados, ou seja, alienados a partir de seu contexto. Para o autor, esse processo cria uma “oposição espontânea” entre artistas “periféricos”, dos quais espera-se apenas que mostrem sua diferença, e aqueles do “centro”, dos quais tem-se a expectativa de que manifestem uma distância crítica em relação às suas culturas (2011: 170). Portanto, o multiculturalismo pode incorrer em uma naturalização da cultura do Outro, isto é, “o Outro visto como ‘natureza’ presumida, como reserva de diferenças exóticas”, em oposição a culturas tidas como hegemônicas, “mudializadas” e universais (2011: 170).

Ainda segundo Bourriaud, os discursos do pós-modernismo e do pós-colonial mitificam as origens e os lugares de enunciação

“de onde você vem?” é sua pergunta primordial e o essencialismo, seu paradigma crítico. O pertencimento a um

¹⁹⁰ Stuart Hall enumera outras operações, de diferentes perspectivas e com outras nuances além daquelas até aqui mencionadas, associadas ao termo “multiculturalismo”: “O multiculturalismo liberal busca integrar os diferentes grupos culturais o mais rápido possível ao *mainstream*, ou sociedade majoritária, baseado em uma cidadania individual universal, tolerando certas práticas culturais particularistas apenas no domínio privado. O multiculturalismo pluralista, por sua vez, avaliza diferenças grupais em termos culturais e concede direitos de grupo distintos a diferentes comunidades dentro de uma ordem política comunitária ou mais comunal. O multiculturalismo comercial pressupõe que, se a diversidade dos indivíduos de distintas comunidades for publicamente reconhecida, então os problemas de diferença cultural serão resolvidos (e dissolvidos) no consumo privado, sem qualquer necessidade de redistribuição do poder e dos recursos. O multiculturalismo corporativo (público ou privado) busca ‘administrar’ as diferenças culturais da minoria, visando os interesses do centro. O multiculturalismo crítico ou ‘revolucionário’ enfoca o poder, o privilégio, a hierarquia das opressões e os movimentos de resistência” (2013: 58).

sexo, a uma etnia, a uma comunidade sexual ou a uma nação determina, assim, em última instância, a significação das obras; todos os signos são carimbados: o multiculturalismo, transformado em metodologia crítica, assemelha-se a um sistema de distribuição do sentido que rotula os indivíduos às suas reivindicações sociais, reduz seu ser e sua identidade e repatria todo sentido para uma origem considerada como um revelador político. (BOURRIAUD, 2011: 187-188).

Isso não significa que os contextos políticos das obras e dos agentes envolvidos em sua circulação, entre eles os curadores, devam ser pasteurizados, e muito menos desconsiderados, diante da ameaça do multiculturalismo mitificador de origens, interessado em buscar nas obras causas nacionais e identitárias. Acreditamos que um modo possível para os agentes narradores operarem essa tensão inevitável seria adotar uma perspectiva metodológica “fora do eixo” enquanto alternativa à perspectiva contra-hegemônica.

Um método contra-hegemônico organiza narrativas em pelo menos dois polos interdependentes: um hegemônico e outro que é seu contrário, em nosso caso representados respectivamente pelos âmbitos tidos como nacional e local/regional. Uma vez fixadas essas referências, essas posições partem de hegemonias e concepções identitárias monolíticas e podem reproduzir o modelo da “ressonância” e do “mito da irradiação” ao não considerar a historicidade das construções de hegemonias e de narrativas identitárias. Isto é, uma contra-hegemonia se define ao se posicionar contrariamente a uma hegemonia que, em parte, ela mesma concebe, o que pode incorrer em uma dupla exotização mitificadora de origens¹⁹¹.

Já a perspectiva “fora do eixo”, segundo Joana D’Arc Lima, se refere a

produção simbólica de um lugar, de uma experiência e de práticas que se desenvolvem fora, a parte, ao largo, de um determinado espaço que emana sentidos, referências,

¹⁹¹ Na conclusão do seu texto *Cêntricos e ex-cêntricos: que centro? onde está o centro?* (1990), Aracy Amaral conclui: “Até que ponto é nocivo à difusão de um verdadeiro retrato da arte brasileira que especialistas europeus ou norte-americanos busquem sempre aqui ‘o outro’ a espelhar como brasileira somente a manifestação artística ex-cêntrica, antagônica, portanto, àquela do ‘centro’ representado por eles e por sua arte culta e urbana de país desenvolvido? Mas a que centro estão eles se referindo? Quando assumimos nossa realidade como centro, só então poderemos ver com complacência os pontos de vista exóticos desses curadores tão ‘excêntricos’ em relação a nosso brutal cotidiano. Que centro? Onde está o centro?” (2006: 92).

experiências e uma forte relação de poder em relação a esta outra. (LIMA, 2012: 45).

Pontuando as consequências possíveis dessa perspectiva para se pensar em uma “história da arte pernambucana”, Lima adverte

Hierarquias são produzidas, hegemonias são difundidas. Relações de força são desencadeadas e noções estereotipadas são de ambas as partes constituídas: arte pernambucana, artista pernambucano, escola pernambucana de pintura, são categorias que falam do que mesmo? Para e sobre quem? (LIMA, 2012: 45).

A autora alerta para o fato de que a perspectiva “fora do eixo” pode induzir a invenção de estereótipos em todas as direções, não só daquele em via de descentramento, como também daquele que ocupa posição de hegemonia. Ao invés de subsídio para rotulagens, a condição “fora do eixo” deve ser compreendida como prática metodológica para a escrita historiográfica:

nos coloquemos no lugar do fora do eixo como aquele sujeito que está posicionado em um *lugar* que possibilita ter outra mirada, provocando deslocamentos, recuperando as trajetórias singulares, os percursos individuais e de grupos, seguindo desembaralhando as linhas, puxando os fios, construindo uma cartografia da microanálise. Fazer história é deslocar o olhar. Neste sentido estar fora do eixo adquire um significado construtivista de se fazer a história. (LIMA, 2012: 47).

Dito isso, reiteramos que é possível compreender a perspectiva “fora do eixo”, enquanto prática metodológica, como alternativa à contra-hegemônica. Essa última perspectiva pode ser limitante e simplificadora na medida em que, ao se organizar entre dois polos, elabora narrativas tendo como referência uma única narrativa hegemônica. Essa topografia escassa de complexidade pode incorrer na projeção de atavismos ou homogeneidades exotizantes sobre obras. Já a perspectiva “fora do eixo” implica em feixes de narrativas que mantêm distâncias variadas em relação a diferentes eixos tradicionalmente consagrados. Nesse caso, sua posição é intercambiável uma vez que sua concepção multiculturalista não é mistificadora e o que interessa é sua posição relativa em

relação a diversos eixos distintos, e não apenas a um único como na perspectiva contra-hegemônica.

As possibilidades de práticas que se pretendem “fora do eixo” se avolumam pelo fato de que elas escapam da lógica do “ou/ou”¹⁹², isto é, não tomam como referência apenas uma narrativa hegemônica contra a qual devem necessariamente se opor para, em seguida, tomar partido, seja entre a marginalidade e o *mainstream* ou entre outros pares de opostos. Diferentemente, a abordagem “fora do eixo” procura escapar dessas dicotomias ao considerar uma série de narrativas eventualmente também descentradas. Os vetores de sentido podem se multiplicar e se propagar em direções imprevisíveis, ampliando as possibilidades de cruzamentos e, conseqüentemente, podem se desviar da “gestão” da diferença – termo empregado por Barriendos (2013: 108) – a qual parte de um único polo de poder.

Vejamos o modo como curadores operaram esses métodos de narrativas na abordagem do trabalho de Gil Vicente, um dos “artistas nordestinos” de Anjos. Em 1999, desenhos do artista realizados em nanquim e carvão, entre eles a série *Sessenta cabeças* (1997) (figura 1), foram expostos em duas individuais no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães¹⁹³. Embora não afirmasse a autoria da curadoria, no catálogo dessas exposições estão publicados textos dos curadores Agnaldo Farias, Marcus Lontra e Moacir dos Anjos.

¹⁹² Stuart Hall expressa descontentamento pelas discussões que concebem dualidades para, em seguida, tomar partido confortavelmente de um desses polos. Se referindo à dicotomia entre marginalidade e *mainstream* que recorrentemente baliza discussões sobre diferença, o autor afirma, “estou cansado dessas duas grandes contranarrativas. Permanecer dentro delas é cair na armadilha da eterna divisão ou/ou, ou vitória total ou total cooptação, o que quase nunca acontece na política cultural, mas com o que os críticos culturais se reconfortam.” (2013: 376).

¹⁹³ Segundo o catálogo, de forma completa ou parcial, a exposição também itinerou entre 1997 e 2000 pelas seguintes instituições: Galeria Nara Roesler (São Paulo), Núcleo de Arte Contemporânea (João Pessoa), Museu de Arte Moderna da Bahia (Salvador) e Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (Porto Alegre).



Figura 50. Gil Vicente, desenhos da série *Sessenta cabeças*, 1997, nanquim sobre papel, 76 x 56 cm cada. Acervo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães. Fonte: FARIAS; LONTRA; ANJOS, 2000: 35.

Os curadores recorreram a diferentes estratégias para abordar o trabalho do artista. Farias e Lontra legitimaram Gil Vicente por meio da associação do artista a determinada tradição. O primeiro evoca certa produção figurativa do meio local para vinculá-lo a uma cadeia de artistas pernambucanos consagrados ao afirmar que sua pintura figurativa “colocou-o ao lado da tradição mais fértil do meio artístico pernambucano, representada por nomes como Francisco Brennand, João Câmara, Gilvan Samico e, principalmente, José Cláudio.” (FARIAS, 2000: 14). Os retratos de Vicente, distantes das “posições ordinárias”, o teriam colocado “numa posição única frente aos artistas da sua geração.” (*idem, ibidem*: 18). Ao inserir Vicente nessa cadeia e discutir seu trabalho a partir de um conjunto de artistas definidos por um recorte geográfico, podemos afirmar que Farias recorre à narrativa identitária e atribui ao artista certa “nordestinidade” ou “pernambucanidade”.

Farias afirmou ainda que levar o trabalho de Gil Vicente enquanto representante de “uma das tradições mais ricas e bem cultivadas do nosso meio artístico” para o MAM-RJ era uma forma de “garantir sua visibilidade, demonstrar a singularidade da sua contribuição” e “revel[á-lo] a um público mais amplo”. Desse modo, o curador afirma uma hierarquia entre os circuitos “local” e o

carioca, esse último “mais amplo”, o que de certa forma demonstra uma perspectiva natural e rígida do que seria “local”/“periférico” e “global”/“central” e uma dificuldade para inverter perspectivas, “provincializar”¹⁹⁴ o eixo Rio-São Paulo e compreendê-lo enquanto “local”.

Com uma narrativa mais codificada, Marcus Lontra evoca narrativas, quanto à escala, mais hegemônicas e discute o trabalho de Gil Vicente a partir das evocações da “ideologia modernista” pelo “pós-modernismo” do presente

O fracasso dessa ideologia modernista não significa, entretanto, que se vá passar uma borracha nas inegáveis contribuições do movimento e fantasiar-se de pequeno canibal histórico no carnaval autodenominado *pós-modernista*, espécie de marchar-rancho que busca afirmar-se através da negação e que sedimenta as suas bases num único acorde de elegia ao ego, o que resulta num subjetivismo estéril e redundante. O *kitsch* e a *pieguice* não são as armas mais adequadas para o gênero humano enfrentar os impasses do pensamento. (LONTRA, 2000: 22).

De modo distinto, Moacir dos Anjos se detém à dimensão narrativa dos trabalhos do artista

Após traçar, em dezenas de desenhos de cabeças, um esboço do rigoroso itinerário de investigação plástica, através da qual habita e vê o mundo, Gil Vicente introduz, nesses outros desenhos, o sentido da narração e do fato, quase nunca presente em sua obra. Valendo-se da grande extensão do suporte, constrói cenas em que figuras, feitas quase inteiras, são flagradas em momentos precisos de acontecimentos estranhos e densos [...]. (ANJOS, 2000: 28-30).

Anjos percebe determinado “passado” no trabalho do artista, o qual se refere a “cenas breves e incômodas de histórias não contadas, mas que, na mente de quem as observa, de pronto recuperam seu passado e se projetam no

¹⁹⁴ Referência à proposta epistemológica do historiador indiano Dipesh Chakrabarty para produzir uma História sobre os chamados “passados subalternos”. “Provincializar” a Europa consiste em um procedimento epistemológico que questiona o estabelecimento do eurocentrismo e de seus valores pretensamente universais e naturais, algo promovido pelo imperialismo moderno e pelas elites nacionalistas do chamado “Terceiro Mundo”. Para Chakrabarty, europeus “partiram frequentemente do pressuposto que as suas histórias continham os modelos majoritários para as normas a que qualquer outra sociedade humana deveria aspirar” (2005: 214). Como ressaltaram Antônio Manoel Elíbio Júnior *et al* (2015: 62), essa proposta epistemológica transcendeu a questão indiana e tem impactado na escrita da História e na crítica ao eurocentrismo, ao nacionalismo e ao orientalismo realizado pelas Humanidades de modo geral. Cf. CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press. 2000.

incerto do que ainda vem”. Em *A volta* (1998) (figura 2), a “escuridão opaca” que envolve a figura humana representada como se estivesse nadando “sugere o inevitável minguar das luzes e a impossibilidade de retorno a um lugar que não mais existe” (ANJOS, 2000: 30). Considerando outras narrativas do curador construídas para os demais “artistas nordestinos” em outros momentos, percebemos que a evocação ao “passado” e ao “retorno a um lugar que não mais existe” constitui estratégia recorrente para vincular trabalhos a determinado tipo de “nordestinidade” associada à região enquanto “espaço da saudade”. Portanto, nesse caso, a narrativa de Anjos visa legitimar o trabalho de Vicente a partir de determinada vinculação identitária.



Figura 51. Gil Vicente, *A volta*, 1998, nanquim sobre papel, 153 x 171 cm. Coleção particular.
Fonte: FARIAS; LONTRA; ANJOS, 2000: 62.

As mesmas extensas áreas negras do trabalho de Gil Vicente foram compreendidas por Marcio Doctors a partir de outra cadeia narrativa, como uma referência a questões soturnas, filiando-o a certa “tradição pictórica e não ilustrativa da arte”, figurativa e “com uma ligação com um Brasil menos solar, povoado de tristeza e solidão.” (2001: n.p.).

Percebemos, portanto, modos distintos de evocação da História da Arte por esses curadores. Agnaldo Farias e Marcus Lontra partem de uma perspectiva “contra-hegemônica” ao associarem o trabalho de Gil Vicente a cadeias narrativas canônicas e questionáveis da disciplina, como as noções de modernismo, pós-modernismo e arte pernambucana. Já Moacir dos Anjos e Marcio Doctors, ao discutirem questões poéticas de forma mais detida – o negro e a soturnidade dos trabalhos do artista –, partem de uma perspectiva “fora do eixo”, isto é, descentrada e transversal às grandes narrativas canônicas.

Entre as discussões realizadas ao longo dessa tese, podemos mencionar três exemplos em que verificamos essa operação “fora do eixo” por parte da curadoria. *Nordestes* propôs pensar a região não enquanto um outro do “sul” – e para isso evitou recorrer a uma adjetivação caracterizadora –, mas enquanto uma invenção cultural e simbólica a partir de produções artísticas que tensionam seus limites desde seu interior. Também ainda na exposição *Pernambuco experimental*, discutido no segundo capítulo dessa tese, na qual Clarissa Diniz recorreu ao “experimental” como narrativa alternativa à “regionalista” para a produção de Pernambuco ao longo do século XX. Finalmente, observamos essa operação no interesse de Tejo, enquanto curadora da Torre Malakoff, em promover estratégias de circulação e inserção de obras de artistas do Nordeste ao invés de afirmar discursos identitários, o que significou a tentativa de alterar as estruturas das instituições artísticas locais em detrimento da realização de exposições sobre o Nordeste¹⁹⁵.

4.3. Impacto de *Nordestes* na circulação dos “artistas nordestinos”

Ao afirmarmos a dimensão legitimadora do curador, nos referimos à sua capacidade de impactar na circulação de obras e de artistas por determinados circuitos. Além da discussão sobre como narrativas identitárias e outros sentidos

¹⁹⁵ Cristiana Tejo em entrevista concedida para essa tese em 7 de novembro de 2018.

se desdobraram nos trabalhos dos “artistas nordestinos” após *Nordestes* – o que fizemos ao longo dessa tese –, ao analisarmos trajetórias e depoimentos dos artistas que integraram a mencionada exposição, podemos formular hipóteses sobre o impacto desse evento na circulação dos trabalhos desses artistas.

Analisar trajetórias de artistas é uma empreitada complexa, dada a quantidade de variáveis, de diferentes ordens e de comportamento muitas vezes arbitrário, que podem interferir na circulação de seus trabalhos. Em linhas gerais, como afirma Ana Maria Maia Antunes, particularmente no contexto de expansão dos circuitos artísticos no país, a descentralização se firmava como uma prerrogativa a princípio legitimadora. Segundo a pesquisadora, um trabalho que atendia, de forma deliberada ou não, aos critérios ditados a partir do “centro” poderia ter seu valor potencializado pela origem periférica do artista. Esse valor deveria ser constantemente ativado através de vínculos do artista com as regiões centrais, seja por meio de disponibilidade para mudança ou de constantes trânsitos para regiões metropolitanas, ou ainda por meio da representação comercial de uma galeria situada em regiões centrais (2018: 200).

Diante desses parâmetros, propomos uma análise das trajetórias dos “artistas nordestinos” mais recorrentes em curadorias de Moacir dos Anjos, nos atendo à recorrência de exposições individuais realizadas fora do Nordeste e do país, a exposições coletivas internacionais e a participações em bienais antes e depois de *Nordestes*. Salvo exceções, consideramos o intervalo temporal compreendido entre o início das respectivas carreiras dos artistas, dado esse variável, e a 29ª Bienal de São Paulo realizada em 2010, com curadoria de Moacir dos Anjos em parceria com Agnaldo Farias, e que poderíamos considerar como um marco na alteração do projeto curatorial daquele¹⁹⁶. É importante ressaltar que não estamos atribuindo à participação em *Nordestes* a alteração na carreira desses artistas. A mencionada exposição é utilizada aqui como marco

¹⁹⁶ Podemos considerar que a 29ª Bienal de São Paulo, cuja proposta partiu de uma discussão sobre arte e política, consistiu em um marco da mudança dos interesses dos trabalhos curatoriais de Moacir dos Anjos. Após essa Bienal, sua pesquisa sobre arte, identidade e política se desvinculou de um recorte geográfico específico, como demonstram as curadorias, dentro do seu projeto *Política da arte*, de artistas e coletivos como Superflex (2009), Anri Sala (2010), Artur Zmijewski (2010), Regina José Galindo (2011), além das coletivas *Cães sem plumas* (exposta pela primeira vez em 2013), *A queda do céu* (exposta pela primeira vez em 2015) e *Arte, democracia, utopia: quem não luta tá morto* (2018). É importante ressaltar que a totalidade das curadorias de Anjos não pode ser balizada apenas por esses marcadores, sendo mais vasta que esses projetos indicados.

de referência para que possamos discutir possíveis impactos de narrativas identitárias na circulação desses “artistas nordestinos”.

Entre os artistas mais recorrentes em curadorias de Anjos, verificamos trajetórias de circulação distintas. Marcelo Silveira, o artista que lidera essa recorrência, antes de *Nordestes*, havia feito exposições individuais em capitais fora da região Nordeste, como Belo Horizonte (1990), Vitória (1993) e Goiânia (1998), além de Braga, Portugal (1991). A partir de 1999 a circulação nacional e internacional do artista intensificou-se, como comprovam as exposições na Galeria Nara Roesler, em São Paulo (2000, 2003, 2006, 2008) – galeria essa que passou a representar o artista –, em Curitiba (2001), Porto Alegre (2004), entre outras capitais. Participou de três bienais internacionais (Mercosul [2005], Valência [2007] e São Paulo [2010]) e do Panorama da Arte Brasileira (2007).

Alguns artistas já participavam de circuitos artísticos consideravelmente densos antes de *Nordestes*, tendo exposto fora do Nordeste e do país, como Efrain Almeida, Delson Uchôa, José Patrício, José Rufino e Eduardo Frota. Em 1999 Efrain Almeida tinha uma circulação nacional e internacional considerável, tendo exposto na Galeria Camargo Vilaça em São Paulo (1996 e 1997) – galeria que passou a representar o artista após a exposição *Antarctica Artes com a Folha* (1996) e que em 2016 passou a se chamar Fortes D’Aloia & Gabriel –, e na Canvas & Cia em Porto, Portugal (1998). Após 1999, sua circulação nacional e internacional continuou intensa. Expôs em galerias como a Camargo/Fortes Vilaça, em São Paulo (2000, 2001, 2004, 2007), Anna Maria Niemeyer, no Rio de Janeiro (2001, 2003, 2005, 2009), Carminha Macedo, em Belo Horizonte (2009), e em outras fora do país, em cidades como Porto (2000, 2002, 2009), Lisboa (2006), Seattle (2000, 2002, 2004), Santiago de Compostela (2001) e Orense (2004). Participou ainda das bienais do Mercosul (1997) e de São Paulo (2010).

Delson Uchôa, durante as décadas de 1980 e 1990, já havia realizado exposições individuais em importantes galerias do Rio de Janeiro como a Saramenha (1985, 1988) e a Thomas Cohn (1990, 1993), e em Berlim (1993). Participou da mostra *Como vai você, Geração 80?* (1984) e da Bienal de São Paulo de 1998. Após *Nordestes*, continuou a realizar exposições individuais em

galerias como a Brito Cimino / Luciana Brito em São Paulo (2007, 2009, 2010). Participou ainda do Panorama da Arte Brasileira (2007) e das bienais de Veneza (2009), Havana (2009) e do Cairo (2010).

José Patrício já havia participado de diversas exposições nacionais e internacionais antes de *Nordestes*. Além de exposição individual no Rio de Janeiro, havia participado também de mostras coletivas em Savannah, Estados Unidos (1990), França (1992, 1993, 1994, 1997), Portugal (1993, 1994), Alemanha (1997 e 1998) e da Bienal de São Paulo (1994). Após 1999, expôs nas galerias Nara Roesler (2003, 2008), Anna Maria Niemeyer (2004, 2008), e participou de exposições coletivas na Argentina (2001), Noruega (2004), França (2005), Espanha (2007), Chipre (2008), Estados Unidos (2006) e Colômbia (2008). Participou também do Panorama da Arte Brasileira (2005) e das bienais do Mercosul (2001) e de Havana (2003).

José Rufino, além de João Pessoa, morou em Recife e em São Paulo durante sua formação nos anos 1980. Já havia exposto, por meio de editais, em São Paulo (1992) e no Rio de Janeiro (1996). Também antes de *Nordestes*, participou do Panorama da Arte Brasileira (1997) e de mostras coletivas internacionais em Havana (1991), Marselha (1992) e Vila Nova de Gaia, Portugal (1994), além das bienais de Havana (1997) e da Bienal do Barro, na Venezuela (1998). Após 1999, expôs em capitais como Vila Velha (2001, 2003), Rio de Janeiro (2002) e São Paulo, na Galeria Virgílio (2008), e participou das bienais do Mercosul (1999), de São Paulo (2003), de Ushuaia (2007), além de coletivas em Paris (1999, 2000) e em Pittsburgh (2010). Atua também como professor da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Eduardo Frota, antes de *Nordestes*, expunha principalmente no Rio de Janeiro, cidade onde morava, e em São Paulo. Depois de 1999, o artista também expôs em Vitória (1999), Porto Alegre (2000), Vila Velha (2005), Belo Horizonte (2006) e Curitiba (2008). Participou de exposições internacionais coletivas em Chaco (1991) e Beirute (1997), e individual em Umbertide, Itália (2007). Ainda, integrou as bienais do Mercosul (2001) e de São Paulo (2002). Quanto às exposições internacionais desses artistas mencionados, com exceção de Efrain Almeida, elas foram majoritariamente coletivas, e não individuais.

Outro artista cuja internacionalização intensificou-se após 1999 foi Marepe. Apesar de já ter exposto em uma mostra coletiva na Alemanha, em 1992, resultado de um período de residência conquistado como prêmio na I Bienal do Recôncavo (1991), foi após 1999 que intensificou-se sua carreira internacional: Bienal de Pontevedra (Espanha, 2000), Reina Sofía (Espanha, 2000), Museo del Barrio (Nova Iorque, Estados Unidos, 2001) e Bienal de Veneza (2003). A partir de 1999 realizou exposições individuais na Galeria Luisa Strina, em São Paulo (2002, 2006, 2007, 2010, 2015) – galeria que o representa desde 1998 –, no Museu de Arte da Pampulha (2005), no MAM-SP (2007), e internacionais em Nova Iorque (2004, 2009, 2013), em Paris (2005, 2017), em Berlim (2006, 2008, 2014) e Londres (2007).

De modo semelhante, mas com uma frequência menor de exposições, Alice Vinagre, além de inúmeras exposições em João Pessoa e Recife, antes de *Nordestes* já havia exposto no Rio de Janeiro (1982), em Brasília (1998) e na galeria Adriana Penteado Arte Contemporânea, em São Paulo (1998). Nesse período, participou também do Panorama da Arte Brasileira (1989) e de mostras coletivas internacionais na Alemanha (1988, 1998) e na Bienal do Equador (1994). Após *Nordestes*, participou da Bienal do Mercosul (2001) e expôs na França (individual em 2003 e coletiva em 2005).

Entre os “artistas nordestinos”, podemos identificar nomes que intensificaram sua circulação nacional, mas não obtiveram o mesmo resultado quanto à internacional, como observamos entre os artistas mencionados anteriormente. São os casos de Alexandre Nóbrega e Gil Vicente. Antes de *Nordestes* Alexandre Nóbrega havia exposto em capitais como Belo Horizonte (1985), Rio de Janeiro (1992), São Paulo (1994, 1998), Curitiba (1995) e Salvador (1998), sendo que a maior parte dessas ocasiões se referiam a editais de projetos descentralizadores, como os da Funarte e do Itaú Cultural. Participou também de duas bienais internacionais (Marselha [1995] e Cuenca [1996]) e do Panorama da Arte Brasileira (1997). Em 1998 teve individual na Galeria Nara Roesler, em São Paulo. Após 1999, não notamos a dinamização da circulação da sua produção, destacando-se nesse período uma individual na Galeria Virgílio, em São Paulo (2005).

Gil Vicente, antes de *Nordestes*, circulava principalmente por capitais das regiões Norte e Nordeste como Recife, Belém, Fortaleza e Salvador, além de ter participado de uma exposição coletiva em Hamburgo, na Alemanha (1993). Em 1997 teve individual na Galeria Nara Roesler (São Paulo) e na Paulo Darzé (Salvador). Após 1999, teve individuais no Rio de Janeiro (1999), em Porto Alegre (2000), em Curitiba (2003) e na Galeria Nara Roesler, em São Paulo (2004), além de ter participado das bienais do Mercosul (2001) e de São Paulo (2002 e 2010).

Outros artistas continuaram, até 2010, a circular predominantemente na região Nordeste, como são os casos de Eudes Mota – artista que não participou de *Nordestes*, mas integrou *Ceará e Pernambuco – Dragões e Leões* – e Martinho Patrício. Exposições de Eudes Mota têm acontecido principalmente em cidades como Recife, Olinda e João Pessoa, além de outras capitais como Salvador e Belo Horizonte. Antes de *Ceará e Pernambuco*, o artista havia participado do Salão Nacional no Rio de Janeiro (1979, 1981) e do Panorama da Arte Brasileira em São Paulo (1993). Participou de exposições coletivas em Marie de Massy (França, 1991), Amarante (Portugal, 1994), Nova Iorque (1996), Santiago (1999), Paris (2005) e Bienal de Valência (2007), além de individual em Nova Iorque (1998). Após 1998, a maior parte de suas exposições individuais continuaram acontecendo em Recife.

Com a exceção de uma mostra coletiva em Serpa, Portugal (1994), Martinho Patrício circulou pouco fora do eixo Recife-Olinda-João Pessoa, inclusive a partir da exposição *Nordestes*, expondo individualmente no Rio de Janeiro (2000) e, mais tarde, em São Paulo, na Galeria Superfície (2016). Participou das bienais de Buenos Aires (2002), São Paulo (2006) do Mercosul (2009) e do Panorama da Arte Brasileira (2007). Em depoimento a Ana Maria Maia Antunes afirmou “não ter encontrado até hoje seu ‘lugar ao sol no mercado’”, uma vez que a maior parte de suas vendas ou doações foram para instituições (ANTUNES, 2018: 203).

Quanta à importância de *Nordestes* para os artistas e instituições locais, observamos diferentes impactos. Parte disso se deve ao fato de que as condições desses artistas antes da exposição eram distintas. Enquanto alguns

já estavam presentes em circuitos internacionais – como Efrain Almeida, Delson Uchôa – e nacionais – José Patrício, José Rufino, Eduardo Frota –, outros participaram predominantemente de circuitos locais. Após a exposição, as trajetórias de seus participantes continuam diversas e a percepção dos artistas sobre sua importância também é variada.

Marcelo Silveira atribui certa importância a esse evento não só para a recepção ao seu trabalho, como também para os demais artistas de seu contexto temporal e regional com os quais dividiu a exposição. Segundo o próprio artista, *Nordestes* representou um olhar para uma produção que apontava para “novos caminhos fora dos eixos oficiais”, se referindo à condição periférica da produção contemporânea de parte do Nordeste, que não circulava nos tradicionais centros hegemônicos e que era preterida por produções identificadas como “regionalistas” em processos de institucionalização local e nacional. Ainda, Silveira considera *Nordestes* como um “divisor de águas”, não só para a afirmação de sua própria carreira, que naquele momento começara a trabalhar com a galeria Nara Roesler em São Paulo, como também de todo “um grupo” e de “uma região”¹⁹⁷. Entretanto, essa percepção sobre a importância dessa exposição não é compartilhada por todos os artistas.

Questionado sobre a importância das exposições *Antartica Artes com a Folha* e *Nordestes*, Martinho Patrício afirmou

A mostra [*Antartica Artes com Folha*] nos deu a oportunidade de conhecer artistas de todas as regiões do Brasil, de ver o que eles estavam produzindo. Foi uma mostra muito importante e até hoje é uma referência. A mostra *Nordestes*, que teve a curadoria de Moacir dos Anjos, tem uma importância principalmente para Moacir, é sua primeira coletiva em São Paulo. É importante quando um grupo de curadores passa a visualizar e acompanhar seu trabalho.¹⁹⁸

Ao afirmar que *Nordestes* teve importância principalmente para Anjos, Martinho parece atribuir maior relevância, do ponto de vista dos artistas, à *Antartica Artes com a Folha*, uma vez que esse evento significou a possibilidade de conhecimento de trabalhos artísticos realizados em diferentes partes do país.

¹⁹⁷ Marcelo Silveira em entrevista concedida para essa tese em 20 de maio de 2019.

¹⁹⁸ Martinho Patrício em entrevista concedida para essa tese entre julho e agosto de 2018.

Desse modo, a afirmação de Martinho demonstra que, quando consideramos as perspectivas do artista e do curador, as percepções quanto à relevância das exposições podem ser divergentes. Algo parecido pôde ser percebido quando indagamos Alexandre Nóbrega sobre o impacto dessa exposição em sua carreira, ao que alegou que sequer recordava da exposição *Nordestes*¹⁹⁹. Nesse caso, poderíamos inferir sobre a relação de Nóbrega com as interpelações identitárias ao seu trabalho, o que, aparentemente, seria indesejável.

Interessados na perspectiva de outros agentes, questionamos ainda a curadora Cristiana Tejo sobre a relevância de *Nordestes*. Para a curadora, a exposição foi “fundamental” e “paradigmática” para artistas e curadores, e teria operado um debate junto às artes visuais semelhante ao que estava sendo proposto pelo *manguebeat* quanto às discussões sobre relações entre “global”/“modernidade e “local”/“tradição”. Ainda para a curadora, a proposta de Anjos de pesquisar a produção artística do Nordeste e a implicação da expressão “artista nordestino” sob a perspectiva pós-colonial pautou uma discussão que não estava sendo feita no país. Ressaltando a importância da bibliografia do texto de Anjos publicado no catálogo da exposição, Tejo afirmou ter conhecido trabalhos como *A invenção do Nordeste* por meio dessa publicação, o que nos chama a atenção para a dimensão de divulgação teórica que também teve o projeto de Anjos²⁰⁰.

Entendemos ainda que a consolidação da curadoria em Recife, que contou com participação fundamental de Moacir dos Anjos, possibilitou que novos anseios pudessem ser vislumbrados por curadores que se formaram nesse contexto, como aquele demonstrado por Clarissa Diniz em entrevista para essa tese. Ao abordar o aspecto político da prática curatorial, Diniz afirmou que ela geralmente está comprometida com seus lugares, se referindo tanto a curatorias que partem do Nordeste quanto aquelas que partem de lugares tradicionalmente hegemônicos, o que significa afirmar o desejo comum e recorrente de manutenção dos seus próprios *status quo*. Por isso, para a

¹⁹⁹ Alexandre Nóbrega em entrevista concedida para essa tese entre junho de 2018 e maio de 2019.

²⁰⁰ Cristiana Tejo em entrevista concedida para essa tese em 7 de novembro de 2018.

curadora, é insuficiente que curadores nordestinos se dediquem apenas à produção do Nordeste:

a hegemonia sempre torna o que está fora dela periférico, mais vulnerável [...] talvez o nosso comprometimento não deva ser só com a resistência do Nordeste, mas também disputar outra hegemonia. Até certo ponto é importante para um curador nordestino não falar apenas sobre o Nordeste, mas também sobre São Paulo.²⁰¹

Compreendemos que essa afirmação de Diniz e seu anseio por disputar, questionar e reconfigurar narrativas *dos* espaços hegemônicos – e não apenas disputar narrativas *com* espaços hegemônicos, o que é importante ressaltar –, pauta uma discussão viabilizada pelo adensamento das instituições artísticas em Recife e pela consolidação da posição do curador nessa região verificada após a segunda metade dos anos 1990. Para Diniz, a curadoria que parte do Nordeste deve também narrar a produção artística de espaços hegemônicos a partir de uma perspectiva “fora do eixo”.

Retomando a entrevista de Tejo para essa tese, a curadora demonstrou desejo por realizar uma versão de *Nordestes* vinte anos após o evento. Ressaltando que a produção discursiva e imagética sobre e a partir do Nordeste se alterou nesse período que separa *Nordestes* de nossa entrevista realizada em 2018 – em muito impactada, segundo a curadora, às políticas públicas dos governos Lula (2003-2010) e Dilma (2011-2016), que teriam contribuído para a alteração da imagem da região, recorrentemente associada à seca, à fome e ao precário, além de outros eventos e práticas culturais, sociais e religiosas pelos quais artistas passaram a ter interesse –, Tejo afirmou que as questões colocadas pela produção contemporânea dessa região seriam outras – as quais, por sua vez, não foram desenvolvidas na entrevista pela curadora –, e que seria importante uma nova exposição para discutí-las.

Esse desejo de investigar e discutir a produção recente do país que trata ou que parte do Nordeste foi compartilhado por Clarissa Diniz, Bitu Cassundé e Marcelo Campos, curadores da exposição *À Nordeste* (2019, SESC 24 de Maio,

²⁰¹ Clarissa Diniz em entrevista concedida para essa tese em 1 de novembro de 2018.

São Paulo). Podemos considerar essa exposição como interlocutora de *Nordestes*, o que nos exige sua análise.

4.4. *À Nordeste de Nordestes*: a necessidade da decepção

Quase 20 anos após *Nordestes*, Clarissa Diniz, Bitu Cassundé e Marcelo Campos lançaram um olhar sobre uma extensa produção não só realizada no Nordeste, como propôs *Anjos*, mas que também refletisse sobre a região a partir de outros lugares. Ainda que houvesse o interesse em um mapeamento parcial daquela produção, os curadores também se interessaram por aproximar trabalhos que diziam respeito a imaginários sobre Nordestes. Segundo Diniz, que nos concedeu uma entrevista meses antes da abertura da exposição, a curadoria propunha refletir sobre o Nordeste

como posição relativa que se altera, que se transforma e é usada estrategicamente como posição ou oposição a algo ou em aliança a algo, enfim, que isso seja bem móvel, como estratégia... de luta entre ser e não ser Nordeste, se apresentar como sendo do Nordeste, diluir essa ideia, porque isso é de fato estratégico pra certas inserções ou para certas retiradas, e a gente entende que a produção de arte também entende essas dimensões estratégicas de ser ou não ser Nordeste, [...] desse Nordeste que é sempre relativo... como as centralidades implicam em processos de nordestinização.²⁰²

Se *Anjos* propunha discutir o tensionamento das fronteiras simbólicas da região por meio daquilo que seria compreendido como identitário do “artista nordestino”, diferentemente *À Nordeste* não parte de fronteiras pré-estabelecidas, mas de narrativas hegemônicas sobre “nordestinidade” que são contingentemente ajustadas estrategicamente – contestando ou confirmando – por obras e artistas. Portanto, mais do que atacar a ideia de “local” ou “regional”, *À Nordeste* questiona sobretudo perspectivas compreendidas como “globais” ou “centrais”, responsáveis pela instauração de hegemonias pretensamente

²⁰² Clarissa Diniz em entrevista concedida para essa tese em 1 de novembro de 2018.

universais. Nesse sentido, a narrativa curatorial ecoa a crítica decolonial de Walter Mignolo, para quem os projetos globais são na realidade “fermentados” por histórias locais que se pretendem universais (2003: 99)²⁰³.

Partindo de uma “história social das identidades”, como colocam os curadores, a exposição considerava processos históricos e de disputa de poder implicados nas construções de hegemonias por meio da diferença, isto é, pela distinção em relação a um “outro”, ciente de que, conforme Diniz, o “regional é um problema de quem taxa alguém de ‘regional’”²⁰⁴.

Para isso, a curadoria reuniu uma grande quantidade de trabalhos – aproximadamente 300 produzidos por 160 artistas – em torno de eixos temáticos: insurgências, linguagem, desejo, cidade, futuro, (de)colonialidade, trabalho e natureza. De um modo geral, o convívio entre obras plurais quanto aos seus contextos, linguagens e repertórios produziu um espaço fértil em tensões e fricções entre os próprios trabalhos e entre eles e imaginários sobre Nordeste. Dividiam o mesmo espaço artistas canônicos segundo uma perspectiva nacional, como Portinari; artistas próximos da perspectiva regionalista freyreana dos anos 1930, como Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres; artistas associados ao nicho da chamada “arte popular”, como Mestre Vitalino, Véio e Espedito Seleiro; jovens artistas já celebrados por galerias no eixo Rio-São Paulo e com carreira consideravelmente internacionalizada, como Bárbara Wagner e Jonathas de Andrade; e aqueles interessados na exploração de recursos veiculados pelas redes sociais, como memes e gifs, caso da *digital influencer* Alcione Alves e do coletivo Saquinho de Lixo²⁰⁵ entre outros.

Destacamos dois aspectos dessa exposição que a diferenciam de *Nordestes* e que sinalizam algumas das novas questões suscitadas pelo nosso momento histórico. O primeiro deles é a compreensão da transsexualidade

²⁰³ Para Walter Mignolo, os projetos globais “são fermentados, por assim dizer, nas histórias locais dos países metropolitanos; são implementados, exportados e encenados de maneira diferente em locais particulares” (2003: 99). O encontro entre projetos globais e locais instauraria a “diferença colonial”, espaço onde “as histórias locais que estão inventando e implementando os projetos globais encontram aquelas histórias locais que os recebem; é o espaço onde os projetos globais são forçados a adaptar-se, integrar-se ou onde são adotados, rejeitados ou ignorados. A diferença colonial é, finalmente, o local ao mesmo tempo físico e imaginário onde atua a colonialidade do poder, no confronto de duas espécies de histórias locais visíveis em diferentes espaços e tempos do planeta.” (*idem, ibidem*: 10).

²⁰⁴ Clarissa Diniz em entrevista concedida para essa tese em 1 de novembro de 2018.

²⁰⁵ Coletivo que atua na rede social Instagram formado por Douglas Layme, Davi Xavier, Isabelle Strobel, Sofia de Carvalho e Aslan Cabral.

enquanto possibilidade de questionamento e redefinição de lugares identitários, tensionando corpos como lugares geográficos e vice-versa. A presença considerável de artistas transsexuais ou não binários – entre elas Jota Mombaça, Sayara Elielson e Pêdra Costa – atravessa outros aspectos da exposição, como a opção por substituir os artigos e desinências indicadores dos gêneros feminino e masculino pelo “x” nos textos presentes no espaço expositivo, e na escolha da cor rosa para constituir a identidade visual da exposição.

Podemos compreender essas escolhas como questionadoras de um aspecto identitário fortemente arraigado na construção da própria ideia da “nordestinidade”, a saber, a invenção daquilo que Albuquerque Júnior denomina como “‘falo’ nordestino”. Tal concepção de masculinidade viril, inclusive atribuída às mulheres “macho” da região, engendrada pelas condições naturais adversas – o que justificaria o homem nordestino ser “cabra” e “de fibra”, por exemplo – e pelo patriarcalismo, muitas vezes fora operada como distintiva em relação à “feminização” e à “desvirilização” do “sul” por sua vez provocada pela urbanização e pela instrução dos sujeitos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b: 50-57). O rosa predominante na exposição é, para Diniz, uma provocação a esses valores machistas e patriarcais que ainda predominam na região, assim como em todo o país (NUNOMURA, 2019: n.p.).

É necessário fazer um parêntese para discutir outra presença importante de artistas trans no 36° Panorama da Arte Brasileira (2019), realizado no MAM-SP quase de forma simultânea a *À Nordeste*, com curadoria da sergipana Júlia Rebouças e cujo título foi *Sertão*. Apesar de não propor um recorte identitário geográfico, o tema da exposição referia-se a um aspecto integrante de certos imaginários sobre o Nordeste enquanto uma região interiorana e de fronteira a ser desbravada. Segundo a curadora, o termo “sertão” foi empregado para evocar a condição da arte de instaurar a luta, a diferença e o novo. O termo não pacificado em termos semânticos sinalizaria ambiguidades e apontaria para o “visível e o desconhecido, trata da aridez e da fertilidade, do inculto e do cultivado”. Ao questionar e reordenar ordens estabelecidas, a curadora atribuía ao termo qualidades que se oporiam ao colonialismo e ao patriarcalismo e que evocariam “afetos transformadores, formas políticas, ideais de criação,

memórias de luta, rituais de cura, ficções de futuro. Esta arte-*sertão* que aqui se apresenta está no deslizar das linguagens.” (REBOUÇAS, 2019: n.p.).

Entre os artistas participantes²⁰⁶, Vulcanica Pokaropa apresentou seu projeto *Desaquenda* (2016-2019), uma série de vídeos disponíveis na rede social YouTube com depoimentos de artistas transexuais, travestis e não binários²⁰⁷ sobre o impacto da transsexualidade nos seus trabalhos. Além da exibição de vídeos, uma série de estandartes exibiam palavras de ordem, como “preparem-se não acabaky / respeita as travesti / isso é só o começo”, “cisgeneridade, porem de nos matar!”, além de um grande letreiro “furya travesti contra o fascismo” à frente de uma parede coberta com as cores da bandeira símbolo do movimento organizado das pessoas trans (figura 3).



Figura 52. Vulcanica Pokaropa, *Desaquenda*, 2016-2019. Vista da exposição *Sertão: 36° Panorama da Arte Brasileira* (2019), Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo. Fonte: www.mam.org.br.

²⁰⁶ Participaram do 36° Panorama da Arte Brasileira Ana Lira (PE), Ana Pi (MG), Ana Vaz (DF), Antonio Obá (DF), Coletivo Fulni-Ô de cinema (PE), Cristiano Lenhardt (RS), Dalton Paula (DF), Daniel Albuquerque (RJ), Desali (MG), Gabi Bresola e Mariana Berta (SC), Gê Viana (MA), Gervane de Paula (MT), Lise Lobato (PA), Luciana Magno (PA), Mabe Bethônico (MG), Mariana de Matos (MG), Maxim Malhado (BA), Maxwell Alexandre (RJ), Michel Zózimo (RS), Paul Setúbal (GO), Rádio Yandê (RJ), Randolpho Lamonier (MG), Raphael Escobar (SP), Raquel Versieux (MG), Regina Parra (SP), Rosa Luz (DF), Santídio Pereira (PI), Vânia Medeiros (BA), Vulcanica Pokaropa (SP).

²⁰⁷ Participaram do projeto *Desaquenda* com depoimentos Vita Pereira, Dodi Leal, Rosa Luz, Lyz Parayzo, Bruna Kury, Carmen Laveau, Caio Jade, Leona Jhovs, Jota Mombaça, Rainha Favelada, Mogli Saura e Ventura Profana.

Podemos afirmar que são semelhantes os modos como a transsexualidade é acionada em *À Nordeste* e no 36° Panorama. Esses corpos são narrados como identidades subversivas, que questionam a naturalização de gênero da “nordestinidade” enquanto uma identidade masculina, expressa no “falo ‘nordestino’” e nos valores que a perpetuam, como o patriarcalismo e o colonialismo. Além disso, no caso do 36° Panorama, essa presença trans atravessada pelo sertão da narrativa curatorial inevitavelmente remete ao comportamento transsexual do personagem literário Diadorim de *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, associando a ambiguidade de gênero desses corpos à dubiedade atribuída a territórios desconhecidos. Em comum, são vinculados ao misterioso, ao desconhecido e ao perigoso que, de forma ambígua, pode tanto ser árido quanto fértil, tanto repelente quanto atraente.

Essa ambiguidade está expressa também no trabalho *Cuceta* (2017) (figura 4) da artista piauiense e trans Tertuliana Lustosa e da performer Saraelton Panamby, integrante do núcleo *Desejo* de *À Nordeste*. Segundo os curadores, esse núcleo expressava o fato de que “o desejo foge à norma. Um Nordeste desejanter perturba seu patriarcado e incomoda as viris nordestinidades.” (CASSUNDÉ, DINIZ, CAMPOS, 2019: n.p.). Ao ter seu ânus tatuado por Panamby, Lustosa mimetiza parte da região erógena da mulher cisgênero e hibridiza, em seu próprio corpo trans, configurações corporais de ambos os gêneros relacionadas ao desejo. Abordado também a partir do critério geográfico, *Cuceta* dialoga com *A coisa em si* de Oriana Duarte na medida em que ambos atravessam lugares identitários e redefinem fronteiras, respectivamente por meio da transsexualidade e da fagia, demonstrando “o desejo por um outro lugar [que] atravessa o Nordeste” (*idem, ibidem*). Aqui o corpo trans foi instruído a partir da “nordestinidade” ao ser incorporado às mencionadas narrativas curatoriais enquanto corpo-sertão – denominação que podemos utilizar para evocar a ambiguidade de Diadorim –, corpo que está posicionado à nordeste, subversivo da ordem.



Figura 53. Tertuliana Lustosa e Saraelton Panamby, *Cuceta*, 2017, vídeo, 11'12". Acervo da artista. Fonte: www.pipaprize.com.

O segundo aspecto que distancia as propostas de *Nordestes* e de *À Nordeste* se refere à expografia “confusa”, “labiríntica” e “saturada” dessa última, como observaram Aracy Amaral (2019: n.p.) e Tadeu Chiarelli (2019: n.p.), resultado da grande quantidade de obras selecionadas para a exposição, demonstrando “anseio” por “incluir tudo”, nos termos de Amaral (2019: n.p.). A grande quantidade de paredes provisórias e outros elementos construídos com madeira compensada, o uso das testeiras como suporte para trabalhos e a presença recorrente da cor referente à identidade visual da exposição demonstram que os curadores optaram por uma expografia cênica na qual recursos cenográficos, constituintes da narrativa curatorial, eram utilizados para aproximar obras e propor diálogos, o que pode ser observado nas imagens 5 e 6. Bitu Cassundé justificou essa opção curatorial da seguinte forma

A gente entende muito essa exposição como uma ocupação mesmo, porque é uma estratégia de colocar um número grande de artistas dentro de um espaço reduzido. Fugimos totalmente dessa ideia de cubo branco e de uma exposição silenciosa. Existe uma contaminação, uma polifonia muito forte dentro da exposição e é bastante ocupada por mais de 160 artistas, que estamos colocando para conviver nesse espaço expositivo. (NUNOMURA, 2019: n.p.).



Figura 54. Vista da exposição *À Nordeste* (2019), SESC 24 de Maio, São Paulo. Fonte: www.gazetajurema.com.br.



Figura 55. Vista da exposição *À Nordeste* (2019), SESC 24 de Maio, São Paulo. Fonte: CASSUNDÉ; DINIZ; CAMPOS, 2019: n.p..

Tal questionamento dos princípios expográficos tidos como padrão indica, de certo modo, a recusa por parte dos curadores de assumirem pontos de vista e escolhas e, conseqüentemente, de comprometimento. Ao considerarmos o aspecto identitário da exposição, essa opção expográfica pode se tornar

incômoda pelo fato de poder sinalizar um anseio dos curadores por representarem uma totalidade identitária “nordestina”, contradizendo o caráter relacional expresso pela narrativa curatorial, interessada no Nordeste enquanto uma posição.

A grande presença de artistas ainda não canônicos de determinada “nordestinidade” e a expografia cenográfica e saturada de obras foi objeto de embate entre Aracy Amaral e os curadores. Amaral protestou contra a montagem “labiríntica” da exposição, a qual teria dificultado sua experiência em localizar obras de artistas como Francisco Brennand, João Câmara e Miguel dos Santos (2019: n.p.). Diante do fato de que nenhum desses artistas estavam presentes na exposição, podemos entender a análise da crítica como uma provocação, à qual os curadores reagiram da seguinte forma

Guiada por uma individual e preexistente cartografia dxs artistxs da região (evidentemente constituída ao longo de sua histórica e admirável trajetória), a crítica [Aracy Amaral] nem mesmo questionou suas certezas em torno de quem viria a encontrar. Atendo-se a uma espécie de mapa ficcional da exposição, atribuiu ao “labirinto” a responsabilidade pela “dificuldade” em acessar as naturalmente espectrais obras de Brennand, Câmara e dos Santos, despistando-se, assim, da evidência de que os marcos de *À Nordeste* são outrxs: Elielson Sayara, Marie Carangi, Pêdra Costa, Alcione Alves, Ayrson Heráclito, Sara Elton Panamby & Naýra Albuquerque, @Saquinhodelixo, Nhô Cabolco, Goya Lopes, Zé de Chalé, Jota Mombaça, Jarid Arraes, Jayme Fygura, Zahy Guajajara, Mucambo Nuspano, Juliana Notari, Mestra Irineia, Romero Britto, Tertuliana Lustosa, Ana Lira, Gê Viana, Christina Machado, Michelle Mattiuzzi, Tadeu dos Bonecos, Marcelo d’Salete, Ramusyo Brasil, dentre muitxs. Passando ao largo desses marcos, não viu os corpos dançando agachadinhos, o carnaval da insurgência, a faca amolada, teile, zaga, o transe, o quilombo, a boneca, xs corpxs que geram, o kazumba, a cuceta, a moto-carranca, a siririca, a castração, os memes, Exu, Oxum, Solange, Tibira, Yolanda, não ouviu a rádio 97.5 FM nem percebeu que não “está tudo certo”: “quando eu acordei, havia 30 homens em cima de mim”. (CASUNDÉ; DINIZ; CAMPOS, 2019: n.p.)

Tomando a manifestação de Amaral como exemplo de apreensão limitada da narrativa curatorial, os curadores atribuíram às expectativas identitárias nutridas pelo senso-comum e às antiquadas dicotomias entre “arte erudita” e

“popular” a obstrução da percepção de outros nordestes encarnados em corpos negros, indígenas, trans e não binários. Nesse sentido, os dois aspectos que destacamos em *À Nordeste* questionam convenções: a expografia saturada tensiona os padrões da convenção do “cubo branco”, assim como os corpos trans subvertem e remodelam construções identitárias sobre “nordestinidade”. Tanto a expografia quanto os corpos trans desafiam a percepção da “nordestinidade” a partir do olhar forjado por determinado cânone estabelecido, o qual também é disputado pelo embate entre Amaral e os curadores.

Essa preocupação por parte dos curadores com a “representatividade” e a “pluralidade” traz à discussão algumas questões problemáticas. A aproximação entre as geometrias do Bordado Boa-Noite produzido pela Cooperativa de Bordadeiras da Ilha do Ferro (AL) e *Fitas* de Rogério Gomes (figura 7), a princípio problemática pelo fato de partir de um critério formal, também dá relevo para os diferentes circuitos e contextos institucionais que, por diferentes vias, legitimam e classificam esses objetos em categorias distintas.



Figura 56. Rogério Gomes, *Fitas*, 2018, nanquim e tinta acrílica sobre papel, 35 x 27 cm cada, acervo do artista; Cooperativa de Bordadeiras de Ilha do Ferro, *Bordados Boa-noite*, 2018-2019, tecido e linha, dimensões variadas. Vista da exposição *À Nordeste* (2019), SESC 24 de Maio, São Paulo. Fonte: www.artesol.org.br.

Entre os “artistas nordestinos” de Anjos²⁰⁸, destacamos a presença do trabalho de Delson Uchôa em *À Nordeste* como caso exemplar de como a obra foi agenciada a partir de questões diferentes em relação à *Nordestes*. O diálogo que *Pintura habitada* (2016) estabeleceu com obras próximas acionou questões de interesse dos curadores e presente em toda a exposição, particularmente a política dos corpos, a transsexualidade, o trabalho e a natureza (figura 8). Os grandes painéis translúcidos e coloridos de Uchôa foram aproximados de cartazes de Jean-Pierre Chabloz (1910-1984) realizados nos anos de 1943. Impressos com a mensagem “mais borracha para a vitória”, os cartazes de Chabloz faziam parte da campanha de apoio do Brasil aos países Aliados na Segunda Guerra Mundial, incentivando a migração de nordestinos para a Amazônia objetivando o fornecimento de mão de obra no extrativismo do látex a ser enviado para os Estados Unidos. Isso porque o país norte-americano perdera o acesso à matéria-prima da borracha do sudeste asiático que, naquele momento, estava sob o domínio do Japão, país pertencente ao Eixo. Nesse contexto, o trabalho de Uchôa parece evocar o mito do eldorado enquanto determinada natureza a ser explorada.



Figura 57. Vista da exposição *À Nordeste* (2019), SESC 24 de Maio, São Paulo. Fonte: www.arthe.com.br.

²⁰⁸ Participaram tanto de *Nordestes* (1999) quanto de *À Nordeste* (2019) os artistas – entre parênteses as obras apresentadas em *À Nordeste* – Delson Uchôa (*Pintura habitada*, 2016), Efraim Almeida (*Flock of hummingbirds*, 2019), José Rufino (*Tadius*, 2012 e *Sacer*, 2015), Marcelo Silveira (*Tudo certo [Momento II]*, 2017-2018) e Marepe (*Carrancaiaque*, 2015).

Simultaneamente, o trabalho de Uchôa também é aproximado de *TransBrasil* (2016) de Adler Murada (figura 9), uma bandeira que explora o humor a partir do anacronismo que vincula o nome e a identidade visual da empresa de transportes *TransBrasil* (1955-2002) – símbolo do anseio por integração nacional particularmente associado ao período de nossa ditadura militar chamado de “milagre econômico” (1969-1973) –, aos símbolos identificadores do movimento LGBTQI+. Nesse contexto, as cores identitárias do trabalho de Uchôa tornam-se também índice de visualidade *queer*.

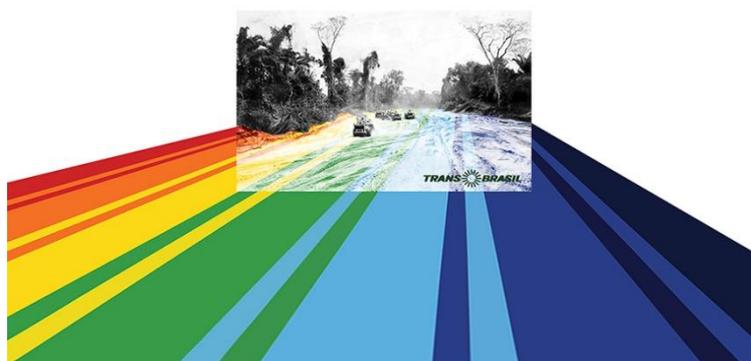


Figura 58. Adler Murada, *TransBrasil*, 2016. Fonte: www.cargocollective.com/adlermurada.

Pelo fato de serem eventos muito recentes em relação à escrita dessa tese, evidentemente ainda não é possível perceber os efeitos e a pregnância dessa aproximação entre transsexualidade e “nordestinidade” observadas em *À Nordeste* e no 36° Panorama da Arte Brasileira. Assim como observamos em outras exposições, nas quais a “nordestinidade” se associou recorrentemente a ideias de sertão, barro, “espaço da saudade”, telurismo e edenismo, as narrativas curatoriais vindouras determinarão o quanto a transsexualidade será absorvida ou não pela “nordestinidade”, fenômeno importante a ser observado enquanto caso de remodelação de cânone identitário.

À *Nordeste* é mais um exemplo do problema que atravessa e permanece em nosso objeto de discussão – curadorias que imaginam alteridades geográficas, isto é, que lidam com a dinâmica das “políticas da identidade”²⁰⁹ –, a saber, a concepção de homogeneidades, inevitável quando se parte de algum critério identitário. Seja de modo afirmativo e cristalizante ou de modo dialético na forma de “alteridades (auto)questionadoras” (DINIZ, 2014: 121), o curador se encontra diante de uma contradição apontada por Mari Carmen Ramírez: ao mesmo tempo em que democratiza aparentemente o espaço da arte ao representar identidades subalternizadas, também simplifica ao propor representações culturais “decepcionantes” (1996: 24). Esse seria o fardo do curador que Ramírez denomina como “cultural brokers” – que poderíamos traduzir para “mediadores” ou “árbitros culturais” – e que emprega para discutir o impacto das “políticas da identidade” na prática curatorial.

Para a autora, esse curador não mais preocupa-se em arbitrar o gosto, isto é, em abordar obras e artistas a partir de um cânone estético. Diferentemente, o curador enquanto “cultural broker” lança um olhar sobre produções “periféricas” a partir da perspectiva identitária, se valendo de uma rede institucional composta por museus, galerias, patrocinadores – privados e/ou públicos – e técnicos de diferentes formações para gerir o status da arte contemporânea por meio de aquisições, exposições e textos interpretativos.

Na perspectiva de Ramírez, a complexidade desse modelo curatorial se deve ao fato de que a delimitação de noções como “grupos” “subordinados”, “periféricos” e “emergentes” e do reconhecimento de unidades identitárias e culturais, resulta em “*constructos* redutivos” e em “empreitadas ilusórias”. A viabilização desses “grupos” acontece por meio de escolhas, em parte arbitrárias e artificiais, de modo a facilitar o comércio da “diferença” e de símbolos culturais a partir de uma lógica do “marketing da aparência” (RAMÍREZ, 1996: 23; 25).

Ao consagrar – e, de certa forma, conceber – esse tipo de produção, esses curadores deslocam, alteram e reorganizam as fronteiras da arte

²⁰⁹ Mari Carmen Ramírez afirma que a prática curatorial tem sido impactada pelas “políticas da identidade”. Esse termo se refere aos recentes “novos movimentos sociais” constituídos por aqueles que se encontram às margens dos centros hegemônicos de poder, tais como mulheres, negros, grupos étnicos e aqueles abarcados sobre a sigla LGBTQIA+. Em comum, manifestam-se ao empregar o discurso simbólico da cultura (RAMÍREZ, 1996: 35).

contemporânea e da cultura, construindo novas cartografias para identidades de grupos subalternizados. Considerando o poder de arbitragem do curador nos âmbitos simbólicos e econômicos, Ramírez adverte para o risco de que essas práticas expositivas e colecionistas de representação de complexidades sociais, étnicas e políticas de determinados grupos possam reduzi-los a estereótipos essencialistas (1996: 23).

Ainda que consideremos válido o diagnóstico de Ramírez, podemos, contudo, questionar suas conclusões nas quais sugere alternativas para enfrentar problemas de representação identitária em curadorias. Ao comparar exposições de “arte latino-americana” e de “arte latina”, a autora considera que enquanto os artistas “latino-americanos” teriam sido “presa fácil dos curadores do *mainstream*”, os artistas “latinos” – especialmente chicanos e porto-riquenhos –, ao tomarem frente da organização de suas próprias exposições, geralmente em espaços alternativos aos hegemônicos, teriam praticado um “modelo altamente exitoso de *autorepresentação*”. Por sua vez, ao ser incorporado às instituições hegemônicas, o modelo de *autorepresentação* teria se desgastado.

O problema dessa avaliação é que Ramírez pressupõe que determinadas representações identitárias seriam “mais verdadeiras” e transparentes do que outras, o que colocaria em descrédito certos trabalhos de curadores e instituições pelo fato de serem “*mainstream*” e, portanto, predadoras. Isso conflita com o fato de que, como já afirmamos, identidades são construções relativas, temporárias e da ordem da representação, escapando, portanto, dos parâmetros de verdade e falsidade. Ainda, a comparação entre exposições realizadas em diferentes espaços, alternativos ou hegemônicos, deve considerar o fato de que elas atendem a circuitos, mercados, públicos e expectativas distintos, o que não deveria implicar em um problema para suas ocorrências simultâneas.

Ainda em sua conclusão, Ramírez afirma que o curador deve dedicar-se à “diversidade de cada grupo, em suas instâncias de contradição e multiplicidade de abordagens através da arte” (1996: 34). Ainda que enfatize a diversidade, a autora continua partindo da noção de “grupos”, cuja delimitação *a priori* é um problema. Já discutimos alguns casos em que homogeneidades propostas por curadores tendem a eclipsar e se sobrepor às especificidades de obras. O ponto crítico está

no modo como essa noção de “grupo” é compreendida. Uma abordagem histórica, interessada em como narrativas sobre determinada identidade foram construídas ao longo do tempo, por distintos sujeitos, como propõe *À Nordeste*, possibilita desdobramentos e questionamentos que noções cristalizadas de grupo, definidas, entre outros, pelos critérios geográfico e biográfico, não possibilitam. O fato de as representações identitárias serem “decepcionantes”, contrariamente à conotação negativa atribuída por Ramírez, é uma possibilidade fértil a ser explorada, não só por curadores como também por artistas.

4.5. Homogeneidades após *Nordestes*

Da perspectiva dos artistas, construções e narrativas identitárias continuam sendo objeto de interesse daqueles que se formaram em um momento posterior ao dos artistas que participaram de *Ceará e Pernambuco* e de *Nordestes*, como por exemplo Bárbara Wagner e Jonathas de Andrade, que exploram a qualidade “decepcionante” das representações identitárias. Se na passagem dos anos 1990 para os 2000 a “régua” do regionalismo ainda ocupava certo protagonismo na legitimação da produção artística em Recife e as linguagens contemporâneas dependiam da mobilização de artistas e de outros agentes para serem institucionalizadas, a discussão identitária a partir da arte contemporânea continua se dando, mas com outras nuances.

A escolha de Bárbara Wagner e Jonathas de Andrade como parte da produção posterior a *Nordestes* se explica pela existência de questões semelhantes em suas trajetórias e pelo modo como seus trabalhos dialogam ao discutir construções identitárias associadas à “nordestinidade”. Essa aproximação se deu em diferentes eventos, como por exemplo nas exposições *Corpo a corpo: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo* (2017, Instituto Moreira Salles, São Paulo) e *À Nordeste*. Além disso, ambos já tiveram suas produções assimiladas por importantes galerias da região Sudeste do país. Ao discutir essa última exposição, Tadeu Chiarelli ressaltou que os trabalhos de

Wagner e Andrade se destacavam no conjunto não só pelo modo como discutiam as questões que propunham, mas também pelo fato de serem “estrelas de duas das mais prestigiadas galerias *mainstream* do Sudeste do país”, se referindo à Fortes D’Aloia & Gabriel e à Galeria Vermelho (2019: n.p.) e de, no caso de Wagner, representar o país na Bienal de Veneza de 2019.

Ainda, ambos se inseriram no circuito das artes visuais através de vias e de contextos semelhantes. Tanto Bárbara Wagner quanto Jonathas de Andrade estudaram comunicação social em Recife no início dos anos 2000 e trabalharam com fotografia publicitária e fotojornalismo antes de ingressarem propriamente no circuito das artes visuais²¹⁰. Quanto ao contexto, ao se mudarem para Recife nesse mesmo período²¹¹, ambos encontraram uma cena de arte contemporânea considerada fértil e dinâmica. Andrade afirmou que as exposições realizadas por Moacir dos Anjos e Cristiana Tejo no MAMAM e na Torre Malakoff foram importantes para a formação do seu repertório de referências, o que comprova a relevância do trabalho de Anjos, entre outros, na institucionalização da arte contemporânea na região, como discutimos no início desse capítulo.

Dando relevo para a produção de ambos, continuaremos nossa análise sobre o agenciamento identitário de *À Nordeste* a partir de trabalhos de Wagner e Andrade, por sua vez interessados não só na “nordestinidade”, como também em seu caráter “decepcionante”.

Entre as diversas exposições nas quais seus trabalhos foram aproximados, *Corpo a corpo*, curada por Thyago Nogueira, partia do pressuposto de que não há política sem imagens e propunha investigar como imagens fotográficas e audiovisuais produzidas por artistas e por coletivos²¹² poderiam “nos ajudar a enxergar melhor os conflitos sociais que emergiram no país nos

²¹⁰ Bárbara Wagner afirma ter demorado a compreender sua própria pesquisa fotojornalística, iniciada com *Brasília teimosa* (2005-2007), como arte contemporânea. A artista considera que sua assimilação pelos circuitos da arte contemporânea só ocorreu a partir de 2015. Jonathas de Andrade realizou sua primeira exposição como artista em 2008, em Recife, pelo programa de Artistas Jovens da FUNDAJ, que teve Moacir dos Anjos em seu júri de seleção. Bárbara Wagner e Jonathas de Andrade em entrevista concedida para essa tese em 31 de outubro de 2019 e 19 de novembro de 2019, respectivamente.

²¹¹ Bárbara Wagner, originária do Distrito Federal, e Jonathas de Andrade, nascido em Maceió, se mudaram para Recife respectivamente nos anos de 1998 e 2002. Andrade afirmou em entrevista concedida para essa tese que o ensino e a compreensão sobre arte em Maceió era muito distinta do modo como artistas e instituições compreendiam a arte contemporânea em Recife, o que tornava essa cidade atraente para quem tinha interesse em estudar e trabalhar com arte contemporânea.

²¹² Além de Bárbara Wagner e Jonathas de Andrade, participaram ainda de *Corpo a corpo* Leticia Ramos, Sofia Rodrigues e os coletivos Garapa e Mídia Ninja.

últimos anos” (NOGUEIRA, 2017: 4-5), se referindo a questões como racismo, linchamentos, as indústrias do entretenimento do funk ostentação e da música gospel, a transmissão ao vivo de protestos de rua notabilizados a partir das manifestações de junho de 2013 e a política institucional de Brasília no pós-golpe de 2016.

De distintos modos, Wagner e Andrade se interessam por investigar como o corpo é atravessado por valores identitários que amalgamam história, tradição e o presente. Em *Corpo a corpo*, Wagner expôs a série fotográfica *À procura do 5º elemento* (2017) (figura 10) e o conjunto de videoclipes *Terremoto santo* (2017) (figura 11), esse último em parceria com Benjamin de Burca. Os trabalhos registram bastidores de diferentes segmentos da indústria musical. Respectivamente, o concurso da KL, produtora de MCs localizada na Zona Leste de São Paulo e responsável pela carreira de MCs notórios nesse meio; e a produção de videoclipes de música gospel junto a uma gravadora da cidade de Palmares (PE).



Figura 59. Bárbara Wagner, *À procura do 5º elemento*, 2017, pigmento mineral sobre papel de algodão. Vista da exposição *Corpo a corpo* (2017), Instituto Moreira Salles, São Paulo. Fonte: www.barbarawagner.com.br.



Figura 60. Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, *Terremoto santo (still)*, 2017, vídeo, 19 min.
Fonte: www.barbarawagner.com.br.

Podemos afirmar que eles dão continuidade a outros trabalhos em que Wagner investiga questões identitárias que não são delimitadas, a princípio, pelo critério geográfico regional. Diferentemente, partem de fenômenos associados a determinados segmentos musicais e religiosos ocorridos em regiões costumeiramente consideradas como periféricas, como *Crentes e pregadores* (2014), *Faz que vai* (2015) e *Mestres de cerimônias* (2016), entre outros. Mesmo assim, pode-se considerar que esses trabalhos representam certa “nordestinidade”.

Os retratos posados dos candidatos a MC de *À procura do 5º elemento* produzidas em estúdio remetem a *Crentes e pregadores* (2014), série anterior da artista na qual fotografou praticantes de religiões evangélicas neopentecostais em áreas suburbanas de Recife. De modo geral, o interesse de Bárbara Wagner está naquilo que ela chama de “corpo popular”²¹³, isto é, nas visualidades produzidas por segmentos sociais, geralmente de caráter cultural e religioso, e que instituem uma diferença, ou seja, que tornam identificável um determinado corpo coletivo, devido às suas especificidades manifestadas e reiteradas. Esse interesse pelo coletivo e pelo estereótipo, ressaltado pelo modo como expõe as fotografias acumuladas em uma mesma parede expositiva à guisa de um inventário, como podemos ver na figura 10, é tensionado pela busca

²¹³ Termo proferido por Bárbara Wagner na palestra *Arte e cotidiano*, parte do evento *Semana Pensamento Criativo*, realizado na Caixa Cultural, em Brasília, no dia 25 de julho de 2017. Esse termo é empregado recorrentemente pela própria artista para designar seu objeto de interesse.

da singularidade dos retratados, evidenciado tanto pelo emprego de nomes próprios nos títulos das fotografias – provavelmente os nomes dos retratados –, como também de recursos técnicos como o flash e o enquadramento, total ou parcial, dos corpos posados.



Figura 61. Bárbara Wagner, *MC Kim Blue* (série *À procura do 5º elemento*), 2017, pigmento mineral sobre papel de algodão, 62 x 50 cm. Fonte: www.barbarawagner.com.br.



Figura 62. Bárbara Wagner, *Juliana* (série *Crentes e pregadores*), 2014, jato de tinta sobre papel de algodão, 80 x 120 cm. Fonte: www.barbarawagner.com.br.

Notamos essas características em *MC Kim Blue* (2017) (figura 12) e *Juliana* (2014) (figura 13). Ao recorrer ao flash mesmo em ambientes já muito iluminados, Wagner produz uma iluminação homogênea e artificial de modo a ressaltar com nitidez detalhes dos corpos, vestimentas e acessórios dos retratados. O resultado são imagens à primeira vista banais e convencionais pelo fato de se assemelharem com imagens publicitárias recorrentes em produtos da cultura de massa. Além disso, o conjunto acomoda esses corpos em um segmento tipológico e evidencia recorrências que permitem depreender uma origem semelhante entre os retratados. Ao mesmo tempo, a marcação de subjetividades específicas, daquilo que é particular, singular e variável em cada retrato dificulta a redução do grupo a uma unidade, pressionando seu trabalho em sentido oposto à fixação característica do estereótipo²¹⁴.

Também em *Corpo a corpo*, Jonathas de Andrade expôs *Eu, mestiço* (2017) (figura 14), trabalho concebido tendo como referência uma pesquisa financiada pela Columbia University em parceria com a Unesco e que resultou na publicação do livro *Race and class in rural Brazil* em 1952. A pesquisa reverberava valores racistas ao solicitar que seus participantes associassem imagens de negros, brancos e mestiços a atributos diversos, como riqueza, beleza, inteligência, religiosidade, honestidade e aptidão para o trabalho. Diante da ausência das imagens utilizadas na pesquisa na mencionada publicação, Andrade produziu fotografias em estúdio que representassem os atributos em questão. Tendo anônimos como modelos, os ensaios foram produzidos em cidades do Nordeste – São Luis (MA), Imperatriz (MA), Ilheus (BA) – e em São Paulo²¹⁵.

²¹⁴ Para uma análise mais detida de *Crentes e pregadores*, cf. LIMA, Pedro Ernesto Freitas. *Crentes, pregadores, funkeiros e drags: o baile da diferença nas convenções de Bárbara Wagner*. *Visualidades*, Goiânia, v. 16, n. 1, jan. / abr. 2018, p. 119-140.

²¹⁵ Informações obtidas no site do artista. Cf. <<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/eu-mestico>> Acessado em outubro de 2019.



Figura 63. Jonathas de Andrade, *Eu, mestiço*, 2017, impressão UV sobre placas de papelão tipo falconboard 16mm, tamanhos variados. Vista da exposição *Corpo a corpo* (2017), Instituto Moreira Salles, São Paulo. Fonte: www.fundacaoschmidt.org.br.

As fotografias de *Eu, mestiço* ironizam métodos da fotografia antropológica e pretensamente científica do século XIX uma vez que seus modelos encenam, às vezes com excessiva ênfase, as categorias mencionadas acima. Soma-se a esse fato a presença de vocábulos extraídos da publicação de 1952 entre as fotografias, os quais ora amplificam, ora contradizem as imagens. O incômodo do trabalho, segundo o curador Thyago Nogueira, está no modo como o artista

nos obriga a enfrentar preconceitos, desconfiar de clichês visuais e duvidar das interpretações de Brasil. Para nos fazer encarar o racismo histórico e presente, mina as certezas que depositávamos nas imagens e põe a todos nós na berlinda. (NOGUEIRA, 2017: 21).

Essas tensões entre particular e coletivo percebidos nos trabalhos mencionados de Wagner e Andrade podem ser compreendidas como uma discussão sobre as convenções da fotografia antropológica e sua tipologia etnográfica, associada à produção de artistas viajantes e fotógrafos sobretudo do século XIX, que integraram um conjunto de práticas denominadas por Achille

Mbembe como “ciência colonial”²¹⁶, isto é, uma documentação da diferença que aparentemente é um reconhecimento mas que, de fato, a cerca e a fixa em um cânone em parte de caráter moral (2014: 153). Considerando essa perspectiva, esses trabalhos atrimam imagens que pretendem interpretar o país, eventualmente por meio da linguagem publicitária, com a fotografia antropológica e insinuam a permanência, na representação dos corpos, de valores racistas da “ciência colonial”, que vinculam etnia e moralidade.

Enquanto Bárbara Wagner se dedica a fenômenos associados à cultura de massa de matriz urbana, Jonathas de Andrade, discute determinada tradição de Nordeste assentada no cruzamento entre questões raciais, de gênero, de trabalho e de classe enredados em valores identitários de perspectiva freyreana, evidente em trabalhos como *40 nego bom é 1 real* (2013), *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* (2013) e *O caseiro* (2016). Na exposição *À Nordeste* essas duas perspectivas se evidenciaram nos trabalhos *Faz que vai* (2015) de Wagner em parceria com Benjamin de Burca, e *O caseiro* (2016) de Andrade.

Faz que vai (figura 15) consiste em um vídeo de quatro partes, cada uma protagonizada por jovens dançarinos que executam passos do tradicional frevo hibridizado com outras tipologias de danças mais recentes, como o vogue, a swingueira, o funk e o electro. O frevo da trilha sonora²¹⁷ aparece como índice da tradição e do discurso oficial que o tornou elemento identitário fundamental do estado de Pernambuco e contrasta com corpos e coreografias não usuais para sua execução tradicional considerada padrão.

²¹⁶ Para Achille Mbembe, “o Estado colonial utilizaria os costumes, isto é, o princípio da diferença e da desigualdade, para fins de segregação. Seriam produzidas formas de saber específicas (a ciência colonial) com o objetivo de documentar a diferença, de eliminar a pluralidade e a ambivalência, e de fixá-la num cânone. O paradoxo deste processo de abstração e de reificação é o seguinte: por um lado, aparenta reconhecimento; por outro constitui por si um juízo moral, uma vez que, por fim, o costume é apenas singularizado para melhor indicar a que ponto o mundo do indígena, na sua naturalidade, em nada coincide com o nosso; isto é, não faz parte do nosso mundo e não poderia, desde logo, servir de base à experiência de uma cidadania comum.” (2014: 153).

²¹⁷ Em *Faz que vai*, o frevo é executado pela Orquestra Popular da Bomba do Hemetério, grupo musical fundado em 2002, idealizada pelo trompetista Maestro Forró. Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, o grupo tem a intenção de “pesquisa, manter e reler as expressões musicais pernambucanas” por meio de apresentações “caracterizadas pela teatralização e pela diversidade de ritmos, como frevo, samba, caboclinho, maracatu, coco, baião e blues”. Cf. <<http://dicionariompb.com.br/orquestra-popular-da-bomba-do-hemeterio/dados-artisticos>> Acessado em: abr. 2020.

A parte I (*Ryan, frevo/electro*) (figura 15) é protagonizada por Ryan, dançarino que se apresenta na noite recifense como a drag queen Alice cuja caracterização remete a uma heroína. Assim como nas fotografias analisadas acima, a identificação do corpo singular retratado no vídeo é fundamental para que Wagner tensione o coletivo e o particular. Dotada de poderes especiais, com o seu bastão Alice faz aparecer e desaparecer seu duplo encarnando outros papéis. Numa primeira aparição, executa uma coreografia de “bate cabelo”, popular entre drags e travestis em festas gays. Na aparição seguinte, usando a mesma roupa de drag, dança o frevo em sua forma padrão. Em seguida a mais uma desapareição e reaparição, executa novamente o “bate cabelo”, mas dessa vez com roupa de passista de frevo. Finalmente, o dançarino reaparece e dança o frevo vestido de passista e com sombrinha na mão.



Figura 64. Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, *Faz que vai (stills)* – Parte I (*Ryan, frevo/electro*), 2015, vídeo, 12min. Fonte: perfil de Bárbara Wagner na rede social vimeo.

Faz que vai é o nome de um passo de frevo no qual é simulado um momento de instabilidade. O vídeo embaralha e mistura representações identitárias de corpos e performances: a drag também dança frevo, o passista também executa o “bate cabelo”. Estamos diante do que Homi Bhabha denomina como “figuras complexas de diferença e identidade” (2013: 19). O que se verifica em nossos dias, segundo Bhabha, é o afastamento das singularidades de “classe” ou de “gênero” “como categorias conceituais e organizacionais básicas” em direção a uma consciência – “de raça, gênero, geração, local institucional,

localidade geopolítica, orientação sexual” – que subsidia suas *pretensões à identidade* (grifo nosso), seja ela qual for.

Em *À Nordeste, Faz que vai* integrou o núcleo *Cidade*. O contexto urbano e seus aspectos associados à globalização era compreendido pelos curadores como um vetor de reformulação da identidade “nordestina” ao, de modo simultâneo, evidenciar contrastes e embaralhamentos:

a desigualdade social traduzida em uma arquitetura da violência, num urbanismo racista e em formas de organização social que distanciam e que separam, cada vez mais, aqueles que nunca cessaram de borrar as margens que os centros insistem em fortificar. (CASSUNDÉ; DINIZ; CAMPOS, 2019: n.p.).

O vídeo de Wagner estava aproximado de trabalhos dos pernambucanos Romero Britto e Catarina Dee Jah (figura 16). Do primeiro estavam expostos uma videoinstalação intitulada *Snake – Big Temptation* (2019) – um objeto representava uma serpente encimada por uma maçã sobre o qual eram projetados elementos presentes nas pinturas de Britto – e artigos diversos, patenteados ou não, recobertos pelo seu característico padrão colorido. Enquanto o primeiro dialogava com um tema recorrente na História da Arte – a passagem bíblica sobre o pecado e a expulsão de Adão e Eva do Paraíso – o segundo remetia ao interesse de Britto de associar seu trabalho e sua assinatura a objetos utilitários domésticos, como canecas, bules, toalhas, entre outros. Ambos demonstravam uma tensão recorrentemente apontada em seus trabalhos referente a como atravessam e confundem aquilo que é considerado artístico e extra-artístico, evocando as problemáticas dicotomias entre “erudito” e “popular” e entre “arte” e “kitsch”.



Figura 65. Vista da exposição *À Nordeste* (2019), SESC 24 de Maio, São Paulo. Fonte: CASSUNDÉ; DINIZ; CAMPOS, 2019: n.p..



Figura 66. Catarina Dee Jah, *Catarina Jah!*, 2019, instalação (intervenção em utensílios domésticos, serigrafia), dimensões variadas. Vista da exposição *À Nordeste* (2019), SESC 24 de Maio, São Paulo. Fonte: rede social Flickr.

O trabalho de Dee Jah – *Catarina Jah!* (2019) – consistia em uma instalação constituída por panos de prato cujas estampas parodiavam as costumeiras mensagens otimistas e religiosas vinculadas à tradição cristã presentes nesse tipo de utensílio (figura 17). Nas versões da artista, era possível

ler mensagens que questionavam hegemonias religiosas e de gênero, como “vulvas em fúria”, “jesus não vem relaxa”, “satan te ama”, “em caso de dor dance!”, “marielle presente”, nomes de orixás e suas respectivas saudações, entre outras.

As tensões identitárias provocadas pelas obras remetem àquelas suscitadas pela proposta topográfica de Homi Bhabha para pensar identidades. Segundo o autor, ao nos distanciarmos de um centro no qual a tradição é constantemente reperformada no sentido de perpetuar uma singularidade identitária, nos aproximamos da fronteira onde “algo começa a se fazer presente” (BHABHA, 2013: 25). Esses espaços intersticiais de articulação entre diferenças culturais, os “entre-lugares”, “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade” (*idem, ibidem*: 20). Os constantes trânsitos e negociações que se verifica nesses espaços intersticiais evita que as identidades se estabeleçam em polaridades primordiais, dando margem para hibridismos culturais que não impõem hierarquias a diferenças. De modo semelhante, os trabalhos de Wagner, Britto e Dee Jah instauram espaços distantes das singularidades dos centros hegemônicos relacionadas a diferentes convenções, entre elas de gênero, da denominada “arte erudita”, da tradição, e de representações religiosas de matriz judaico-cristã.

Ao investigar a permanência e a transformação da tradição em corpos jovens, interessados no hibridismo com novos fenômenos de dança, Wagner demonstra o esgarçamento de singularidades identitárias por meio de corpos singulares. Ou seja, a ênfase é deslocada da singularidade da tradição e da invenção identitária para a singularidade enquanto estratégia de corpos que agenciam e remodelam determinados aspectos identitários.

Estratégia semelhante é empregada por Jonathas de Andrade em *O caseiro* (figura 18). Também utilizando a linguagem do vídeo, o artista propõe em uma tela dividida ao meio um paralelo entre o filme *O Mestre de Apipucos* (1959) de Joaquim Pedro de Andrade, documentário sobre o cotidiano de Gilberto Freyre em sua casa, com outro filme gravado em 2016 que registra um caseiro trabalhando e vivendo na mesma casa.



Figura 67. Jonathas de Andrade, *O caseiro*, 2016, vídeo, 8 min. Fonte: www.cargocollective.com/jonathasdeandrade.

Os paralelos suscitados entre Freyre e o caseiro evidenciam não só contrastes raciais e de classe, como também modos de invenção e agenciamento identitário. A dimensão social da ensaística de Freyre ao associar o corpo masculino ao trabalho, muitas vezes representado com evidente erotismo²¹⁸, colide com a presença singular do caseiro. O trabalho promove uma disputa pelo agenciamento identitário ao contrastar aquele que imagina, de modo geral, com aquele que executa, de modo particular.

Disputas entre modos de agenciamento de narrativas sobre masculinidade e trabalho nordestinos também se dão em *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* (figura 19). Ao convocar, por meio de classificados em jornais, sujeitos que se considerassem representativos do “homem nordestino” para sessões de fotografias, o artista promove um embate entre um “falo” imaginado e corpos singulares que, podemos dizer, testam e colocam à prova certa expectativa identitária sobre o nordestino “inventado como o macho por

²¹⁸ Gilberto Freyre, ao sugerir que a produção de açúcar era de tal modo plástica que poderia subsidiar referências para uma pintura caracteristicamente “nordestina”, sugere imagens de evidente erotismo a partir da associação entre corpo masculino e trabalho: “nós que conhecemos o processo de fabrico de açúcar nos ‘banguês’, sabemos como se sucede em verdadeiro ritmo a elegância de efeitos plásticos. Não é só a entrega da cana à boca da moenda: há ainda as figuras de homens que se debruçam sobre os tachos de cobre onde se coze o mel para o agitar com as enormes colheres para o baldear com as ‘gingas’; e ante as fornalhas onde arde a lenha para avivar o fogo cor de sangue. E esses corpos meio nus em movimento, dorsos pardos e roxos, oleosos de suor, todos se doiram ou se avermelham à luz das fornalhas; e assumem na tensão dalgumas atitudes relevos estatuescos.” (FREYRE *apud* DIMITROV, 2013: 24).

excelência, a encarnação do falo” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b: 151), sintetizadas por Albuquerque Júnior da seguinte forma

um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histórica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos. O nordestino é definido como um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise, um ser viril capaz de retirar sua região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b: 150).

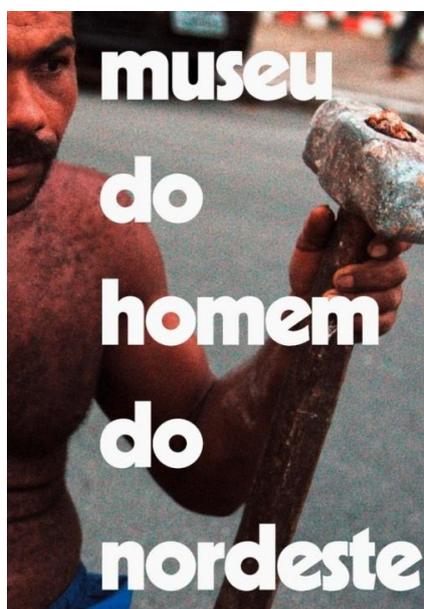


Figura 68. Jonathas de Andrade, *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste*, 2013.
Fonte: www.anf.org.br.

Em *À Nordeste*, O caseiro integrou o núcleo *(De)colonialidade*, interessado em discutir processos violentos e subalternizantes produzidos pelos sistemas socioeconômicos constituintes do processo de colonização do país e da região, como a escravidão e a monocultura. O trabalho de Andrade foi aproximado do vídeo *Café colonial* (2014) da artista cearense Naiana Magalhães (figura 20). O trabalho de Magalhães exhibe braços de pele branca sobre os quais são pingadas gotas de café e leite (figura 21). A ação produz uma escala de cores que varia entre o preto do café, o branco do leite e cores intermediárias resultantes da mistura das duas bebidas. Em determinado momento do vídeo, o

braço é inclinado e as gotas misturam-se, o que permite, diante do contexto, aproximá-lo do mito da miscigenação racial.



Figura 69. Vista da exposição *À Nordeste* (2019), SESC 24 de Maio, São Paulo. Fonte: CASSUNDÉ; DINIZ; CAMPOS, 2019: n.p..



Figura 70. Naiana Magalhães, *Café colonial*, 2014, vídeo. Fonte: www.pipaprize.com.

A aproximação entre os dois trabalhos enfatiza a dimensão racial de ambos. Tanto o café quanto o leite, índices de nossa economia historicamente baseada na monocultura, evocam as relações de trabalho que geralmente tem o negro como protagonista de funções precárias e de baixa remuneração, relação essa também indicada em outras obras de Andrade como *40 nego bom é 1 real*. Aqui, ambas são agenciadas a partir de determinada “nordestinidade” que está desdobrada em outras nuances identitárias, nesse caso, a racial e a de classe.

Ao compararmos os trabalhos de Bárbara Wagner e de Jonathas de Andrade com aqueles que integraram *Nordestes* e que, da perspectiva dos artistas e da curadoria, deliberadamente tratavam de questões identitárias, percebemos uma diferença no modo de produzir homogeneidades “decepcionantes”. O critério geográfico evidencia-se nos trabalhos analisados de Wagner e Andrade, mas é operado de modo distinto uma vez que parte de determinada periferia, mais do que de determinada concepção geográfica de Nordeste. Essa periferia representada, diferentemente do “espaço da saudade” arcaizado, é inventada enquanto fenômeno urbano, isto é, aparece em consonância com as recentes tecnologias empregadas pela cultura de massa, o que, entretanto, não a transforma necessariamente em espaços centrais e hegemônicos. Ainda paira sobre essa periferia a distância da alteridade, por sua vez marcada particularmente por questões raciais e de classe, o que difere da ênfase telúrica e edênica de *Nordestes* ao tratar aspectos relativos à religião, memória, cotidiano, entre outros.

Tomando novamente a perspectiva das narrativas curatoriais de *Nordestes* e de *À Nordeste*, identificamos modos distintos de agenciamento identitário das obras. Enquanto na primeira a “nordestinidade” é tensionada internamente a partir de seus *topoi*, que se materializam de forma ambígua na dimensão sensível das obras, na segunda a “nordestinidade” se desdobra em outras construções identitárias ao se associar a outros critérios. Em *Nordestes*, os diferentes *topoi* identificados constroem a “nordestinidade” a partir da síntese, enquanto que em *À Nordeste*, o “nordestino” se desdobra e também passa a ser agenciado como “negro”, “indígena”, “gay”, “pobre”, entre outros.

Em comum, sinalizando que suas estratégias são simultâneas e não excludentes, ambos os agenciamentos curatoriais localizam as obras a partir de alguma alteridade, seja espacial e temporal – caso do caráter arcaizante do “espaço da saudade” – seja a partir de uma perspectiva decolonial, ao desdobrar representações sobre “nordestinidade” em outras “figuras complexas”. A disputa pelo cânone identitário acerca da “nordestinidade” a partir da tensão entre curadoria e obra segue.

Nesse capítulo, ao discutirmos a dimensão política de curadorias que partem de Nordeste, interessadas em questões identitárias, e ao tentarmos apontar suas eventuais especificidades, ressaltamos a importância do agenciamento identitário estratégico de obras. Observamos que essa operação, que evidentemente não é uma exclusividade de curadores nordestinos, foi e continua sendo fundamental para que a institucionalização e legitimação de produções que partem de espaços “fora do eixo” não se tornem reféns de regionalismos e de interpelações identitárias cristalizantes.

Em parte, o caráter da interpelação identitária – crítico ou exotizante – está vinculado ao modo como a curadoria opera com critérios interpretativos e críticos ao construir suas narrativas. Ao abordar fenômenos artísticos fora dos tradicionais eixos hegemônicos, identificamos uma preocupação comum entre os curadores pesquisados com a pesquisa histórica, com a crítica e com a documentação. Ao se preocuparem com a produção de sentidos para os trabalhos, questionando abordagens regionalistas, e com a constituição e pesquisa de arquivos e acervos, esses curadores atuavam em uma perspectiva “fora do eixo” – isto é, além de uma operação contra-hegemônica –, fundamental para a consolidação institucional e política de circuitos artísticos em regiões tradicionalmente compreendidas como periféricas. Desse modo, esses tensionamentos regionais podem reconfigurar a dinâmica de distribuição de poder entre circuitos artísticos no país.

As várias instâncias de revisionismo dessas curadorias e o modo como disputam e remodelam o cânone da “nordestinidade” são possíveis porque as representações identitárias são provisórias e “decepcionantes”. Discordando de Ramírez, demonstramos que curadorias como *Nordestes* e *À Nordeste* não tutelam obras e não arbitram sobre quais seriam as narrativas mais falsas ou verdadeiras. A questão avançou no sentido de como curadores poderiam tirar proveito do fato de representações identitárias serem provisórias e “decepcionantes” e, conseqüentemente, propor abordagens que enfatizassem a ambigüidade do posicionamento das obras em relação a essas representações identitárias, com isso contribuindo para a inserção de obras em diferentes circuitos, mercados e cadeias de sentido.

A divisão que propomos nesses dois últimos capítulos acerca das dimensões da curadoria, uma relativa à produção de sentidos e outra à política, é didática, uma vez que as ações culturais resultam da interação entre elas. Nossas análises demonstraram que a ênfase em determinado sentido de uma obra em detrimento de outros constitui estratégias políticas de dar a ver que são negociadas e atravessadas pelas expectativas institucionais de cada situação expositiva. Mesmo assim, essa divisão nos possibilita observar como a questão identitária é utilizada por curadores, artistas e obras. Enquanto na dimensão dos sentidos parece prevalecer a ambigüidade e o deslizamento, na dimensão política os posicionamentos afirmativos, seja de aderência ou recusa, parecem ser mais definidos. Dito de outro modo, enquanto as obras lançavam mão da promiscuidade de modo a se associarem e dissociarem de cadeias de sentidos, artistas e curadores apresentaram discursos mais enfáticos, seja na afirmação identitária e na defesa da visibilidade de uma produção “fora do eixo” e de suas especificidades, seja na recusa do rótulo. Suas manifestações não são simples. Cálculos e composições complexas desses posicionamentos constituem estratégias relacionadas aos anseios desses agentes quanto ao alcance – regional, nacional ou internacional – e quanto à “nordestinidade” de seus trabalhos.

considerações finais

Não raro, durante a realização dessa pesquisa, nos deparamos com análises – em congressos, seminários e sala de aula – que davam como resolvidos os debates relacionados à interpelação identitária a trabalhos artísticos. Nesses casos, o debate era interdito por afirmações que consideravam como óbvio o fato de que obras não estariam condicionadas às identidades associadas à biografia de artistas, seja de caráter geográfico ou de outro tipo. Também percebemos a recorrência de argumentos que compreendiam narrativas identitárias como um artifício negativo por parte de curadores e instituições “suspeitas” que, de modo a serem percebidos envernizados de um multiculturalismo do tipo “inclusivo”, davam a ver determinadas obras de modo oportunista, favorecendo esses agentes em detrimento dos trabalhos e dos artistas, cujas complexidades poéticas ficariam à sombra de rótulos identitários. Essas perspectivas, além de arrastarem a discussão para o campo da moral, partem de uma compreensão parcial sobre poder e sobre o papel das instituições artísticas ao subestimarem obras e artistas, os quais passam a ser compreendidos como à deriva da legitimação de curadores e instituições.

Outras perspectivas demonstram certa nostalgia pela previsibilidade do posicionamento de alteridades – o que pode ser compreendido como exotismo –, caso do alemão Robert Kudielka ao defender a distância como condição fecunda para a produção artística²¹⁹. Em texto publicado em 2000, o autor demonstrou incômodo com a passagem daquilo que ele denominou como “arte do mundo” para uma “arte de todo o mundo”. Com esses termos Kudielka se referia a certa atenuação da diferença entre trabalhos artísticos de diferentes partes do mundo promovida pelas frequentes trocas de informações e referências entre artistas no contexto da globalização. Nessas circunstâncias, as noções de “encontro” e “diálogo”, na perspectiva do autor, perdem seu vigor e fecundidade para a arte na medida em que os sentidos dos vetores das relações de intercâmbio cultural, entre os espaços outrora tidos como centros e periferias,

²¹⁹ O autor afirma que a arte não tira proveito da superação de limites e distâncias, uma vez que “a arte de nível jamais se pautou pela adesão ao mais próximo, pela estreiteza local e pelos temores de contato cultural. Muito pelo contrário: nela, a extensão entre o próximo e o distante é diretamente proporcional à imaginação criadora, e quanto mais estreita e firmemente se retesa esse arco, tanto mais livre e libertador o resultado. Isso não se aplica apenas à recepção das culturas não-européias pela arte moderna dos séculos XIX e XX.” (KUDIELKA, 2003: 134).

não são mais os mesmos, o que promoveria certa homogeneização de linguagens entre artistas. Ao final do texto, o autor questiona

Como proceder ante um processo que não pode ser detido e ao mesmo tempo ameaça enfraquecer a tensão da imaginação entre o próximo e o distante, entre o próprio e o outro, tão necessária à arte como a toda cultura viva? (KUDIELKA, 2003: 140).

Se as trocas entre distâncias são problemáticas apenas no contexto atual, evidentemente que a preocupação de Kudielka não é com a arte em geral, mas com a arte produzida nos tradicionais centros hegemônicos. A argumentação problemática do autor, ao mesmo tempo em que identifica como ameaça a essa última a perda de suas referências exóticas, demonstra incômodo com a possibilidade de outros centros também produzirem arte contemporânea. Nesse caso, a inversão de perspectiva não esconde o etnocentrismo do autor: a fertilidade de antes passa a ser homogeneização e empobrecimento agora.

Nossa tese propôs questionar aquelas conclusões que consideramos limitantes e essas avaliações nostálgicas e exotizantes oriundas do confronto entre produções artísticas oriundas de distintos centros. A partir do estudo do modo como obras de “artistas nordestinos” lidaram com interpelações curatoriais identitárias, concluímos que a posição da alteridade – no nosso caso, da “nordestinidade” – não é previsível. Além de não ser fixa, a alteridade não está onde acreditamos ser o reverso do mesmo. O pensamento pretensamente hegemônico, ao acreditar identificar a origem dos vetores de determinada contra-hegemonia, produz um erro de paralaxe ao imaginar sua posição, e vice-versa. Diferentemente, as representações identitárias sinalizam construções da qual tomam parte diferentes agentes que, por sua vez, as operam de modo estratégico em função de temporalidades e espacialidades específicos. Daí seu posicionamento complexo, provisório e histórico, de difícil apreensão.

Alternativamente à coreografia da “hegemonia” *versus* “contra-hegemonia”, cujas posições estão pré-estabelecidas, partindo de discussões apresentadas por Joana D’Arc Lima, propomos uma abordagem “fora do eixo”, a qual não está balizada pela mencionada dicotomia, mas descentrada em relação a feixes constituídos por diferentes critérios. Apesar de termos pautado

nossa tese a partir dessa abordagem, ainda estamos longe de conclusões acerca de sua compreensão, do modo como pode ser operada pela História da Arte, bem como da reflexão sobre os pressupostos envolvidos na escolha de parâmetros e paradigmas teóricos e metodológicos para a pesquisa de objetos artísticos “ex-cêntricos”. Antes de tudo, essa abordagem deve desviar de práticas voluntaristas que procuram escamotear nossa formação institucional baseada, em parte, em perspectivas hegemônicas e centrais. O que está em questão não é a negação e recusa dessas perspectivas, mas a exposição e reflexão sobre suas dinâmicas formativas e operativas.

Soma-se a isso a questão da representação e da representatividade. Belting apontou que as minorias que não se reconheciam na História da Arte e na cultura que ela representava passaram a exigir outras narrativas com as quais pudessem se identificar, uma “história da arte em que se quer reconhecer a própria identidade” (2012: 117). Porém, se a representação nunca será transparente e satisfatória, é ela que devemos perseguir? Ainda, não devemos nos contentar com a representatividade multiculturalista de caráter meramente inclusivo: é necessário indagar, tensionar e complexificar essas homogeneidades identitárias. A abordagem “fora do eixo” é uma tentativa de desvio, de não reduzir o problema ao déficit de representação e representatividade. Tal abordagem continuará em nosso horizonte de interesse, para além desse trabalho, demandando discussões e desdobramentos futuros.

Para chegarmos a essas considerações, partimos das mencionadas compreensões insatisfatórias sobre relações entre arte e identidade e de eventos que continuam colidindo obras com a “régua do regionalismo”. Consideramos necessário questionar como, em nossos dias, a arte é associada com identidades e geografias. Para isso, tomamos obras a partir do modo como elas são dadas a ver, isto é, a partir da perspectiva das narrativas identitárias que as acompanham, particularmente aquelas propostas pela curadoria. Nosso ponto de partida foi o projeto curatorial de Moacir dos Anjos interessado nos “artistas nordestinos”, inaugurado pelas exposições *Ceará e Pernambuco* e *Nordestes*, o qual ganhou nova dimensão com a realização, vinte anos depois, de *À Nordeste* por curadores formados em um contexto posterior ao de Anjos. Esse constante tensionamento da “nordestinidade” nos evidenciou que, além de ser uma

questão de forte poder simbólico que continua atravessando o debate artístico da região e apresentando novos desdobramentos – nas instâncias da produção, circulação e recepção –, o debate identitário não constitui um fenômeno de extensão temporal limitada e, portanto, suas implicações não estão resolvidas e nem são óbvias. Sua condição diacrônica demanda abordagens interessadas em como se dão seus agenciamentos e usos estratégicos considerando sua historicidade e espacialidade.

Uma das principais questões colocadas por esse trabalho se refere à capacidade da curadoria de Moacir dos Anjos em legitimar a identidade “nordestina” nas obras dos artistas integrantes de suas exposições. Como dissemos na introdução dessa tese, tal questão foi formulada a partir da compreensão de Mari Carmen Ramírez sobre o processo de legitimação identitária, o qual, segundo a autora, estaria condicionado à anuência da entidade que detivesse poder em relação ao “postulante à identidade” (2000: 16-17). Demonstramos ao longo da tese que, diferentemente do que propõe Ramírez, no processo de legitimação identitária a desigualdade de poder entre um mesmo e um outro não estabelece um sentido único para o vetor da legitimação. Afirmar que as curatorias de Anjos legitimariam a “nordestinidade” seria o mesmo que afirmar a possibilidade de apreensão da identidade em questão, dado que seus contornos seriam delimitáveis, estáveis e apreensíveis, o que não é verificado quando consideramos a capacidade das obras de reverberarem distintas narrativas e quando consideramos a perspectiva identitária de Hall, Bhabha e de outros pesquisadores vinculados ao pós-colonial.

De outro modo, o vetor da legitimação é de duplo sentido: o outro não hegemônico é, da mesma forma, agente nesse processo. Daí a necessidade de também considerarmos a perspectiva das obras e a confrontarmos com a da curadoria. O reconhecimento da promiscuidade enquanto propriedade comum aos envolvidos nessa relação produz um deslocamento: de uma perspectiva na qual um desnível de poder determinaria uma atribuição identitária, para outra que localiza no entre-espço o intervalo onde se dá o agenciamento, no qual todos os envolvidos negociam e compartilham a responsabilidade sobre a atribuição identitária. Não verificamos uma operação baseada na diferença de poder entre esses agentes, mas sim uma negociação na qual narrativas

curatoriais e obras se comportam de modo ativo. A alteração na compreensão de que curadorias não legitimam, mas participam da legitimação de identidades, não é trivial: sinaliza um intervalo vasto e complexo que essa tese pretende, se não ocupar, evidenciar.

Diante disso, ao questionarmos como obras dos “artistas nordestinos” respondiam às interpelações identitárias de Moacir dos Anjos, posicionamos nossa discussão para além não só do julgamento moral, como também da dicotomia baseada na exclusão, expressa na afirmação ou negação de pertencimento identitário. Quanto a essa última, verificamos em nosso caso tratar-se não de uma dicotomia, mas de uma ambiguidade constituinte tanto das narrativas identitárias quanto das obras. Seria pouco afirmar a ambiguidade se não fosse o contexto, nesse caso, que atravessa obras, agentes e instituições artísticas do Nordeste, confrontadas constantemente com a “régua” do regionalismo e com narrativas sobre “local” *versus* “global” e “periferia” *versus* “centro”. Tendo isso em vista, nosso interesse recaiu sobre o uso estratégico dessas narrativas, da perspectiva tanto de curadores quanto de artistas.

Na análise de *Ceará e Pernambuco e Nordestes*, ao identificarmos algumas estratégias das narrativas curatoriais de interpelação identitária às obras, verificamos modos de aproximação da “nordestinidade”, alguns deles recorrentes, que, embora não visassem uma definição, revelavam um olhar, um ponto de vista do curador e de instituições, a partir de Recife, sobre essa identidade. De modo geral, a escolha de obras e de artistas apontava para um interesse em discutir a “nordestinidade” a partir do diálogo entre linguagens contemporâneas e repertórios que remetiam ao regionalismo freyreano.

Desse modo, em parte os trabalhos foram acionados a partir de suas ambiguidades, expressas em tensões como aquela entre “local” e “global”. Recorrentemente, procedimentos contemporâneos foram arcaizados por um olhar curatorial que atribuía às obras determinada alteridade geográfica e, por vezes, temporalmente localizáveis. Considerando trabalhos de Marcelo Silveira, Martinho Patrício, Efrain Almeida e Marepe, aspectos como o uso da madeira, as referências à religiosidade – particularmente aos ex-votos – e à biografia dos artistas, respectivamente, foram regionalizados por meio da narrativa do arcaico,

do passado e do telúrico. Nesse caso, a “nordestinidade” enquanto alteridade espacial e temporal remetia às representações de Nordeste compreendidas por Albuquerque Júnior como “espaço da saudade”, isto é, representações cujo presente remente constantemente a um passado lírico, rural e artesanal.

Essa operação não foi a única no trabalho do curador. Mesmo em exposições que consideramos predominantemente associadas ao “espaço da saudade”, como *Nordestes*, algumas obras foram expostas distantes dessa concepção, caso do trabalho de Alice Vinagre, desvinculado dos azulejos do Convento de Santo Antônio como havia sido proposto em exposição anterior àquela. Em sentido contrário, o trabalho de Efrain Almeida, arcaizado em *Nordestes*, se prestou a narrativas não regionalistas em outras ocasiões, como o foi em sua participação na 29ª Bienal de São Paulo. A partir dessas constatações, é possível afirmar que os rótulos não se comportam da mesma maneira. Verificamos que o uso estratégico da “nordestinidade” se deu de modo menos aprisionador e reducionista do que outros, entre eles “arte popular”, “regional” e “regionalista”.

A estratégia de Anjos de ressaltar a ambiguidade de obras ao questionar e discutir a “nordestinidade” – empregada especialmente para trabalhos de Marcelo Silveira, Martinho Patrício, Efrain Almeida e José Paulo –, não ocorreu em detrimento da invenção de alteridades. Em suas curadorias, foi possível perceber o privilégio dado a certos materiais, matizes, memórias e referentes culturais que, assim como outros eventos e narrativas verificadas ao longo do século XX, entre elas aquelas de caráter regionalista, participaram da construção da “nordestinidade”.

De uma perspectiva institucional, verificamos que essas narrativas operaram como facilitadoras, especialmente quando ocorreram fora do Nordeste, ao se aproveitarem da malha institucional consideravelmente densa e consolidada do tradicional eixo Rio-São Paulo, ampliando a circulação dos “artistas nordestinos” para além de circuitos locais. A frequência da circulação dessas obras por circuitos nacionais e internacionais, em parte, está associada com sua capacidade promíscua de reverberar essas e outras interpelações. Admitir esse funcionamento da interpelação identitária não é ser

condescendente com abordagens eventualmente superficiais e insuficientemente críticas, mas reconhecer que pesquisas e abordagens apropriadas, que afirmem o caráter escorregadio e provisório dos sentidos das obras, vinculam-se à circulação das mesmas.

Verificamos, portanto, que o projeto curatorial de Anjos de discussão do “artista nordestino”, ao partir do critério geográfico, representava – com acepção de produção e invenção – certa alteridade “regionalizada” referente à “nordestinidade”. Sabemos que essa reificação identitária, na qual obras e artistas, nesse caso compartilhando da alteridade do curador, oscilam entre a “outridade” e a “mesmidade” – diferentemente do que observamos em casos canônicos de exposição de alteridades realizadas em espaços considerados centrais e hegemônicos, caso de *Magiciens de la terre* –, não significa a impossibilidade do questionamento da alteridade “nordestina” das obras. Cientes disso, partimos para o estudo das trajetórias de obras de alguns dos “artistas nordestinos”. Discutimos as tensões entre o “dito” e o “visto” acarretadas pelo conflito entre as interpelações das narrativas curatoriais e as obras. Para observarmos como as obras reagiam à interpelação de Anjos, elas foram colocadas em perspectiva de modo a percebermos como elas reverberavam narrativas de outros curadores em outras situações expositivas, muitas delas não associadas a questões identitárias.

O estudo das trajetórias das obras mais recorrentes evidenciou dois aspectos da curadoria fundamentais que, relacionados, compõem cálculos estratégicos de obras, artistas e curadores quanto à adesão ou não à “nordestinidade”: a possibilidade de produção de sentidos temporários para os trabalhos; e a dimensão política, no caso de uma curadoria *a partir* do Nordeste, no modo de dar a ver produções “periféricas” junto à prática de uma História da Arte “fora do eixo”. Ambos os aspectos foram considerados em nossas discussões sobre as narrativas curatoriais, tanto de Anjos como também de outros curadores que foram seus interlocutores, que se preocuparam com os usos da questão identitária na produção, legitimação e circulação de obras produzidas na região.

Em relação às interpelações identitárias à produção artística contemporânea do Nordeste, identificamos as curadoras Cristiana Tejo e Clarissa Diniz não só como interlocutoras de Anjos, como também agentes fundamentais na invenção identitária e na discussão acerca da “nordestinidade”. Em comum com Anjos, suas ações estratégicas para lidar com identidades partem de curadorias entremeadas às atividades de gestão museal e acadêmica, as quais passam a constituir a espessura daquilo que pode ser associado à representação identitária em questão.

Apontamos algumas dessas estratégias. Atuando no contexto local e considerando que a ênfase no critério identitário poderia reiterar estereótipos, Tejo enfatizou a dimensão contemporânea dessa produção e questionou, em suas curadorias, a aparente supremacia de repertórios regionalistas verificada em outros momentos. De uma perspectiva política, participou de um projeto para que instituições de Recife, como a Torre Malakoff e o MAMAM, passassem da condição de reverberação para a de enunciação de discursos. Reconhecendo a espessura simbólica e cultural implicada na “nordestinidade”, Tejo procurou, de certo modo, tensionar a alteridade em direção à mesmidade.

Diniz, de outro modo, atuando especialmente no circuito Rio-São Paulo, enfatizou a diferença ao tratar das possibilidades de reformulação do cânone dessa alteridade ao desdobrá-la em corpos até então pouco percebidos como índice de “nordestinidade”, caso do “experimental” em *Pernambuco experimental* e do transsexual, do negro, do indígena, entre outros, em *À Nordeste*. Essa última exposição foi fundamental para a compreensão em perspectiva do projeto de Anjos na medida em que propôs desdobramentos identitários que, dado seu caráter recente, configuram-se como novos vértices do processo de modelagem cultural que, provavelmente de modo ambíguo, serão tanto afirmados como também questionados. Falamos aqui em vértice de modo a ecoar a afirmação de Albuquerque Júnior sobre a impossibilidade de identificação da origem da “cultura nordestina”, para o qual somente é possível “mapear a dispersão de um começo” (2013a: 32). A tentativa de identificação de um começo, de um ponto de origem, é, ao mesmo tempo, também a sua dispersão em direção a inúmeros vértices.

O projeto curatorial de Anjos, por sua vez, torna-se então um dos vértices de uma questão maior que diz respeito a constantes modelagens e refundações do cânone da “nordestinidade”, da qual também são vértices as narrativas de Tejo e Diniz, assim como Gilberto Freyre, Frederico Morais, José Hermano, entre inúmeros outros discutidos nessa tese. Se antes a afirmação identitária de caráter regionalista implicava na cristalização, no engessamento e no exotismo, a afirmação de Anjos do “artista nordestino”, simultaneamente ao seu questionamento, não é uma contradição. Trata-se do reconhecimento de sua situação complexa e de que a questão identitária se constitui a partir dessa contradição estratégica e “decepcionante”. Quando das identidades nos aproximamos, de forma simultânea, delas nos afastamos. Apurando o olhar, seus contornos se tornam menos nítidos. Similar ao modo como produzimos sentidos a partir das obras – avesso à instituição de certezas –, a discussão identitária aqui dificilmente deixará de ser pertinente.

bibliografia

27ª BIENAL DE SÃO PAULO: Como viver junto. [editores Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa]. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

_____. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1650)*. São Paulo: Intermeios, 2013a.

_____. *Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940)*. São Paulo: Intermeios, 2013b.

ALCANTARA, Andréia de. *A persistência da imagem, entre os ex-votos e as xilogravuras: a constituição de uma tradição*. Orientador: Dr. André Luiz Tavares Pereira. 2018. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 43-57.

AMARAL, Aracy. Cêntricos e ex-cêntricos: que centro? onde está o centro? In: AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) - Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006. p.83-92.

_____. Uma curadoria. *ARTE!Brasileiros*. São Paulo: 2 jul., 2019. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/uma-curadoria/>> Acessado em: ago. 2019.

ANJOS, Moacir. Quinze notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil globalizado. *Cadernos de Estudos Sociais*, Recife: v. 14, n. 1, jan./jun. 1998. p.5-16.

_____. Arte em trânsito. In: ANJOS, Moacir dos *et al. Nordeste[s]* [catálogo de exposição]. São Paulo: Sesc Pompeia, Fundação Joaquim Nabuco, 1999.

_____. Desmanche de bordas: notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque; RESENDE, Beatriz (orgs.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p.45-59.

_____. *Alice Vinagre* [folheto de exposição]. Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 2002a.

_____. *Martinho Patrício* [folheto de exposição]. Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 2002b.

_____. *José Paulo: Quimera* [folheto de exposição]. Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 2003a.

_____. *José Rufino* [catálogo de exposição]. Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 2003b.

_____. *Alice Vinagre*. Texto de exposição. Galeria Dumaresq, Recife, 2004. Disponível em: <<http://www.alicevinagre.com.br/>> Acessado em: jan. 2019.

_____. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005a.

_____. *et al. Gilvan Samico*. Recife: Prefeitura do Recife, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), 2005b. (coleção artistas do MAMAM).

_____. (org.). *Armazém de tudo*. Marcelo Silveira. Recife: Prefeitura do Recife, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), 2005c.

_____. *Coleção Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães: Doações 2001-2004* [catálogo de exposição]. Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 2005d.

_____. *Delson Uchôa* [catálogo de exposição]. Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 2005e.

_____. O caminho que o artista inventa e segue. In: *Repetir, repetir, repetir* [catálogo de exposição]. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2005f. p. 7-8.

_____. *Panorama da Arte Brasileira: Contraditório*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.

_____. *Alice Vinagre Azul* [catálogo de exposição]. João Pessoa: Centro Cultural de São Francisco, 2008.

_____. Do que no corpo é falta, pedaço ou desaparecimento. In: ANJOS, Moacir dos. *Crítica, Moacir dos Anjos*. Rio de Janeiro: Automatica, 2010a. p.105-113.

_____. A espessura da coleta. In: ANJOS, Moacir dos. *Crítica, Moacir dos Anjos*. Rio de Janeiro: Automatica, 2010b. p.39-41.

_____. Longe ou perto demais para saber do que se trata. In: *Crítica, Moacir dos Anjos*. Rio de Janeiro: Automatica, 2010c. p.183-197.

_____. *Arte menor e sotaque*. In: FIALHO, Ana Letícia *et al. Depois do muro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010d. p. 111-128.

_____. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

Antarctica Artes com a Folha [catálogo de exposição]. São Paulo: Cia Antarctica Paulista e Folha de S. Paulo, Cosac & Naify, 1998.

ANTUNES, Ana Maria Maia. *Jovens artistas segundo o tempo, os agentes e marcos de um circuito: As narrativas do Antarctica Artes com a Folha para uma “geração 90” brasileira*. Orientador: Tadeu Chiarelli. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo, 2018.

APPIAH, Kwame Anthony. Identidade como problema. In: SALLUM JR., Brasílio. *et al. (orgs.). Identidades*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 17-32.

ARTISTAS pernambucanos na mostra Dragões e Leões. *Jornal do Commercio*, Recife: 13 jun. 1998.

ASBURY, Michael. Contaminação e Quarentena: Curadoria para inglês ver. *Vis Revista do Programa em Pós-Graduação em Arte da UnB*. Brasília, v.15, n.2, jul. / dez., 2016. p.254-266.

AUGUSTO, Fernando. *Entrevista com Marepe*. Projeto Depoimentos de artistas: arte contemporânea brasileira. Residência artística em Faxinal do Céu, 2002. Disponível em: <http://muvi.advant.com.br/artistas/f/fernando_augusto/marepe.htm> Acessado em: set. 2019.

AZAMBUJA, Renata. A curadoria em artes visuais e a produção de conhecimento artístico em sociedade: o caso das residências de arte. *Arquivos do CMD*, v. 5, n. 1, jan. / jul., 2017.

BARATA, Danillo. Fábulas e o mito de baianidade na poética videográfica de Marcondes Dourado. *Anais do 19º Encontro Nacional da ANPAP*. Cachoeira: ANPAP, EDUFBA, 2010. p. 1160-1172.

BARBOSA, Diana Moura. Mamam, Fundaj e IAC trazem mais arte para o Recife em 99. *Jornal do Commercio*. Recife: 1 jan., 1999.

BARRIENDOS, Joaquín. O sistema internacional da arte contemporânea: universalismo, 'colonialidade' e transculturalidade". *Arte & ensaios*, n. 25, mai. 2013, p.176-183.

_____. Confluência esférica: curadoria global após 'Magiciens de la Terre'. *Art Research Journal*, v. 2, n. 2, jul. / dez. 2015. p. 1-14.

BASBAUM, Ricardo. Trabalho de arte / Evento curatorial. *Poiésis*, n. 26, dez. 2015. p. 41-50.

BASUALDO, Carlos (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. O lugar das imagens. In: BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014. p.79-116.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BONFIM, Luís Américo Silva. *O signo votivo católico no Nordeste oriental do Brasil: mapeamento e atualidade*. Orientador: Dr. Ordep José Trindade Serra. 2007. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras: 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante – por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOVISIO, María Alba. El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. n.3, 2013. p.1-10.

CAMPOS, Marcelo Gustavo Lima de. *Brasilidades Contemporâneas: hibridismos culturais na arte brasileira*. Orientador: Helio Viana. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, 2005.

_____. *Dupla Herança* [catálogo exposição]. Fortaleza: Centro Cultural Banco do Nordeste, 2006. Disponível em: <<http://www.martinhopatricio.com/>> Acessado em: jun. 2018.

_____. *Sertão contemporâneo* [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2008.

_____. *Sertão contemporâneo* [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Caixa Cultural Salvador, 2009.

_____. *Para nunca mais esquecer* [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2012.

_____. Corpo narrativo: um lugar que me atravessa. *Poiésis*, n. 21-22, jul. / dez., 2013. p. 45-52.

_____. Efrain Almeida por Marcelo Campos. *Revista Binômios*, n.4, dez., 2014a. Disponível em: <<http://fdag.com.br/app/uploads/2017/03/campos->

marcelo-efrain-almeida-por-marcelo-campos-revista-binomios-n-4-dez-2014.pdf> Acessado em: jul. 2018.

_____. *Efrain Almeida: a proclamação da beleza*. Texto de exposição. Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://fdag.com.br/app/uploads/2014/09/texto-curatorial-efrain-almeida-a-proclamacao-da-beleza.pdf>> Acessado em: jul. 2018.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: Antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CANDAU, Joël. *Antropologia da memória*. Lisboa: Instituto Piaget, 2013.

_____. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2016.

CANONGIA, Ligia. *Correcaminhos*. Texto de exposição. Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://marcelosilveira.art.br/>> Acessado em: jul. 2018.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. A exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. I, n. 2, jul./dez., 2012. p. 47-58.

CASSUNDÉ, Bitu (coord.). *A arquitetura de um circuito em construção – Nordeste*. Fortaleza, 18 e 19 ago., 2008 [seminário transcrito]. Fortaleza: Centro Cultural Banco do Nordeste do Brasil. 2012.

CASSUNDÉ, Bitu; DINIZ, Clarissa; CAMPOS, Marcelo. *À Nordeste* [catálogo de exposição]. São Paulo: SESC 24 de Maio, 2019. Disponível em: <https://viewer.aemmobile.adobe.com/index.html#project/a74a5c10-e5ec-4958-9f98-62ababda2de3/view/anordeste_tablet/article/anordeste_tablet_rosto> Acessado em: out. 2019.

_____. Uma crítica. *ARTE!Brasileiros*. São Paulo: 1 jul., 2019. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/uma-critica/>> Acessado em: ago. 2019.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Arte de expor: curadoria como expoesis*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2014.

CATÁLOGO DA 29ª BIENAL DE SÃO PAULO: Há sempre um copo de mar para um homem navegar / curadores Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

CATTANI, Icleia Borsa (org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERVIÑO, Mariana. El circuito internacional del arte contemporáneo em los primeros noventa: una descripción del llamado “arte global”. *Documento de Jóvenes Investigadores*, n. 32, dez. 2011. p. 1-63. Disponível em <<http://lanic.utexas.edu/project/laoap/iigg/dji32.pdf>> Acessado em: abr. 2019.

CESAR, Marisa Flório. Curadoria: deslocamentos, impasses, possibilidades. *Poiésis*, n. 26, dez. 2015. p. 41-50.

CHAGAS, Mario; HEITOR, Gleyce Kelly (orgs.). *O pensamento museológico de Gilberto Freyre*. Recife: Editora Massangana, 2017.

CHAKRABARTY, Dipesh. Histórias de minorias, passados subalternos. In SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *Deslocalizar a Europa: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. A fotografia contaminada. In: CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002. p.115-120.

_____. Apesar da montagem confusa, “À Nordeste” aponta para questões urgentes. *ARTE!Brasileiros*. São Paulo: 10 jul., 2019. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/opiniao/conversa-de-barr/apesar-de-montagem-confusa-a-nordeste-aponta-para-questoes-urgentes/>> Acessado em: ago. 2019.

CLAUDIO, José. Não há Nordeste. In: DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes (orgs.). *Crítica de arte em Pernambuco: escritos do século XX*. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2012. p. 155-156.

COCCHIARALE, Fernando. *Anotações sobre a pintura de Alice Vinagre*. Texto de exposição. Galeria Marcantonio Vilaça, Santander Cultural, Recife, 2011. Disponível em: <<http://www.alicevinagre.com.br/>> Acessado em: jan. 2019.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

COLI, Jorge. Prólogo. In: COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 9-17.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. História e imagem: João Câmara e a Era Vargas. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 2, n. 11, jan./mar., 2005. p. 1-14.

COSTA, Gil Vieira. O local entre estética e política: arte contemporânea e Amazônia em debate. *Anais do XXVI Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: memórias e inventações*. Campinas: ANPAP, PUC, 2017. p. 1224-1239.

CYPRIANO, Fabio. Documenta 13 tem recorde de organizadores em 2012. *Folha de S. Paulo*. São Paulo: 2 nov., 2010. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0211201013.htm>> Acessado em: set. 2019.

DANZIGER, Leila. Ato de desejo: Um Golem para Caruaru. In: *Água mole, pedra dura* [catálogo de exposição]. Caruaru: I Bienal do Barro, 2014. p.24-25.

Delson Uchôa. Sim Galeria, 2016. Disponível em: <<https://www.simgaléria.com/arquivos/1496681907-delson-uchoa.pdf>> Acessado em: jun. 2018.

DELSON UCHÔA. Disponível em: <<https://www.delsonuchoa.com/biografia>> Acessado em: abr. 2019.

DIMITROV, Eduardo. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. Orientadora: Lilia K. M. Schwarcz.

2013. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, São Paulo, 2013.

DINIZ, Clarissa. *Crachá: aspectos da legitimação artística* (Recife – Olinda, 1970 a 2000). Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008.

_____. Da necessidade à demanda? Questionamentos de uma juventude institucionalizada. *ReviSPA*, Abreu e Lima, 2009. p. 65-67.

_____. Pernambuco experimental. In: DINIZ, Clarissa (org.). *Pernambuco experimental* [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014. p. 14-121.

DOCTORS, Marcio. *Artista da figura*. Publicado originalmente no catálogo Gil Vicente. 25ª Bienal de São Paulo 2002. São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://www.gilvicente.com.br/25bienal.html>> Acessado em: out. 2019.

DOSSIN, Francielly Rocha. *Magiciens de la terre* (1989) e *Africa remix* (2005): dois momentos da arte africana no Ocidente, ou como as exposições escrevem a História. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, jan./jun., 2013. p. 47-57.

ELÍBIO JÚNIOR, Antônio Manoel; LIMA, Marcos Costa; ALMEIDA, Carolina Soccio Di Manno. Provincializar a Europa: a proposta epistemológica de Dipesh Chakrabarty. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, v. 7, n. 13, jul., 2015. p. 61-79.

FARIAS, Agnaldo. Dragões e leões. In: *Ceará e Pernambuco – Dragões e leões* [catálogo de exposição]. Fortaleza: Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, 1998.

_____. *Marcelo Silveira, o forjador de formas*. Texto de exposição. Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://marcelosilveira.art.br/>> Acessado em: jul. 2018.

_____. Cildo Meireles: o lugar do artista, da obra, do público. In: JAREMTCHUK, Dária; RUFINONI, Priscila (orgs.). *Arte e política: situações*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 37-45.

_____. *Tempos sensíveis*: mostra do acervo Museu de Arte Contemporânea do Paraná [folheto de exposição]. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea do Paraná; Museu Oscar Niemeyer, 2018.

FARIAS, Agnaldo; LONTRA, Marcus; ANJOS, Moacir dos. *Gil Vicente*: desenhos [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 2000.

FARIAS, Valquíria. *O espaço de infinitas possibilidades*. Texto de exposição. Casa da Ribeira, Natal, 2002. Disponível em: <<http://www.alicevinagre.com.br/>> Acessado em: jan. 2019.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. Tropicália: a explosão do óbvio. In: BASUALDO, Carlos (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 81-96.

FONSECA, Raphael. I Bienal do Barro. Água mole, pedra dura. In: *Água mole, pedra dura*. Catálogo da exposição. Caruaru: I Bienal do Barro, 2014. p.7-9.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.159-186.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. Disponível em: < <https://www.fundaj.gov.br/>> Acessado em: jun. 2019.

FRANÇA, Marília Paes de Andrade. *Aspectos da mediação cultural como ação politizadora na Galeria Vicente do Rego Monteiro*. Orientadora: Renata Wilner. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Recife, 2014.

FREYRE, Gilberto. A propósito de Francisco Brennand, pintor, e do seu modo de ser do trópico. In: FREYRE, Gilberto. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: Record, 1987. p. 179-186.

_____. Manifesto regionalista. In: FREYRE, Gilberto; QUINTAS, Fátima; DIMAS, Antônio (orgs.). *Manifesto regionalista*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana 1996. p.47-75.

_____. Ciência do homem e museologia: sugestões em torno do Museu do Homem do Nordeste do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. 1979 In: CHAGAS, Mario; HEITOR, Gleyce Kelly (orgs.). *O pensamento museológico de Gilberto Freyre*. Recife: Editora Massangana, 2017. p. 43-73.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte & Ensaios*, ano 8, n. 8, 2001. p. 174-191.

_____. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GIBBONS, Joan. *Contemporary Art and Memory: images of recollection and remembrance*. Londres, Nova York: I. B. Tauris, 2007.

GILBERT, Zanna. Recife como centro do mundo: repensando o regionalismo através das performances de longa distância da rede de arte postal. In: DINIZ, Clarissa (org.). *Pernambuco experimental* [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014. p. 156-175.

GOMES, Dyógenes Chaves (org.). *Núcleo de arte contemporânea da Paraíba/NAC*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

GOMES, Lilian Alves. *A peregrinação das coisas: trajetórias de imagens de santos, ex-votos e outros objetos de devoção*. Orientadora: Renata Castro Menezes. Coorientador: Edmundo Marcelo Mendes Pereira. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2017.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: EdUSP, 2004.

GRAW, Isabelle. Arte boa, mercado mau? Sobre falsas polaridades e subtextos econômicos. *OuvirOuver*, v.13, n. 2, dez., 2017. p.397-401.

GROYS, Boris. *Arte, Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Identidades negras no Brasil: ideologia e retóricas. In: SALLUM JR., Bráilio *et al.* (orgs.). *Identidades*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 49-64.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomas Tadeu (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

_____. SOVIK, Liv (org.). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 13, n. 22, mai., 2005. p. 137-147.

HEITOR, Gleyce Kelly Maciel. *Museu a seu modo: o museu como dispositivo de validação da teoria social de Gilberto Freyre*. Orientador: Mário de Souza Chagas. 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2013.

HERKENHOFF, Paulo. A cor no modernismo brasileiro – a navegação com muitas bússolas. *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*, v. 1. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 336-345.

_____.; *et al.* *Emmanuel Nassar – a poesia da gambiarra*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

HERMANO, José. *Expressão de uma cultura*. [folheto de exposição] João Pessoa: Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba, 1991.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWN, Eric; Ranger Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.

HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

JOSÉ, Hermano. *Alice Vinagre*. Texto de exposição. Galeria Gamela, João Pessoa, 1987. Disponível em: <<http://www.alicevinagre.com.br/>> Acessado em: jan. 2019.

JUCÁ, Joselice. *Joaquim Nabuco: uma instituição de pesquisa e cultura na perspectiva do tempo*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1991.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 17, 2008. p. 166-187.

LAGNADO, Lisette. *Marepe* [catálogo de exposição]. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 2002.

LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LEILA DANZIGER – VÍDEO DEPOIMENTO – EDUCATIVO BIENAL DO BARRO. Caruaru: 2014. 3'59". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C6npswB9dLI>> Acessado em nov. 2016.

LIMA, Joana D'Arc. Cronologia. In: ANJOS, Moacir dos (org.). *Armazém de tudo*. Marcelo Silveira. Recife: Prefeitura do Recife, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), 2005.

_____. *Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos entre as tradições e o novo*. Orientador: Antônio Paulo Rezende. 2011. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2011.

_____. Fora do eixo? Eixo, eixo, eixo... Situações, experiências e movimentos nas artes plásticas no Recife dos anos 80. In: TEJO, Cristiana *et al.* *Uma história*

da arte? Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2012. p. 43-65.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. A travessia de Marcone Moreira por estradas, rios e memórias marabaenses. *Poiésis*, n. 28, dez. 2016. p. 161-178.

_____. Crentes, pregadores, funkeiros e drags: o baile da diferença nas convenções de Bárbara Wagner. *Visualidades*, Goiânia, v. 16, n. 1, jan. / abr. 2018, p. 119-140.

_____.; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Curadoria e rótulos identitários: a madeira em certa arte contemporânea do Nordeste. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, jan. / jun. 2020. p. 279-296.

_____. “Nordestinidade”: narrativas de circulação, legitimação e institucionalização na arte. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. No prelo.

LONTRA, Marcus. *O luar do sertão* [catálogo de exposição]. São Paulo, Recife: Galeria Nara Roesler, Amparo 60, 1999.

_____. *As estruturas da beleza*. Texto de exposição. 1998 Disponível em: <<http://marcelosilveira.art.br/>> Acessado em: jul. 2018.

LOPES, Almerinda da Silva. Identidade ou identidades artísticas brasileiras? *Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte*, Porto Alegre, 2002. p. 1-14. p. 13.

MADZOSKI, Vesna. A invenção dos curadores. *Arte & Ensaios*, n. 28, dez., 2014. p.145-165.

MAIA, Ana Maria. O regresso de não mais voltar. *Revista Select*. São Paulo: edição 16, fev. 2014. Disponível em: <http://www.select.art.br/article/reportagens_e_artigos/o-regresso-de-nao-mais-voltar>. Acesso em: jan. 2015.

Mapeamento Nacional da Produção Emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000. São Paulo: Itaú Cultural: Imprensa Oficial do Estado: Editora da Unesp, 2000.

MARCONE MOREIRA – VÍDEO DEPOIMENTO – EDUCATIVO BIENAL DO BARRO. Caruaru: 2014. 9'06". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=axMjYzpE37E&t=2s>> Acessado em nov. 2016.

MASCELANI, Maria Angela. A Casa do Pontal e suas coleções de arte popular brasileira. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.28, 1999. p. 121-155.

MAZZUCHELLI, Kiki. Sobre centros e periferias. *ReviSPA*, Abreu e Lima, 2009. p. 43-45.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

MCEVILLEY, Thomas. Abertura da cilada: a exposição pós-moderna e *Magiciens de la terre*. *Artes & Ensaio*s, n. 13, 2006. p. 177-183.

MÉLO, Carlos. O corpo barroco. In: *Água mole, pedra dura*. Catálogo da exposição. Caruaru: I Bienal do Barro, 2014. p.5.

_____. *Residência Belo Jardim*. Rio de Janeiro: Automatica, 2018.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista*, n. 1, 1993. p. 207-222.

MENKE, Christoph. La fuerza del arte. Siete tesis. *Índex*. Museu de Arte Contemporânea de Barcelona: n. 0, 2010. p. 8-9. Disponível em: <https://www.macba.cat/uploads/20111122/00_cas.pdf> Acessado em: set. 2019.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MORAIS, Frederico. *Cinco pernambucanos* [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Galeria de Arte IBEU Copacabana, 1986.

MOURA, Sabrina. Perspectivas críticas da curadoria. *Periódico Permanente*. v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/perspectivas-criticas-da-curadoria>> Acessado em: set. 2019.

NAVAS, Adolfo Montejo. Uma poética de sinais (o outro mapa da impureza). In: DINIZ, Clarissa (org.). *Pernambuco experimental* [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014. p. 124-151.

NERY, Pedro. *Marepe: estranhamente comum* [texto expográfico]. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2019.

NÓBREGA, Gustavo. *A matriz afro e os elementos formais*. Galeria Superfície, 2016. Disponível em: <<http://www.galeriasuperficie.com.br/exposicoes/a-matriz-afro-e-os-elementos-formais/>> Acessado em: jul. 2018.

NOGUEIRA, Thyago (org.). *Corpo a corpo: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo* [catálogo de exposição]. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2017.

NUNOMURA, Eduardo. A eterna luta da cultura nordestina. *Farofafá*. 17 mai., 2019. Disponível em: <<https://farofafa.cartacapital.com.br/2019/05/17/a-eterna-luta-da-cultura-nordestina/>> Acessado em: out. 2019.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEÏ Comunicação, 2010.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube – The ideology of the gallery space*. São Francisco: The Lapis Press, 1986.

OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. *Concinnitas*, ano 5, n. 6, jul., 2004. p. 7-17.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. O popular e o contemporâneo no museu de arte: coleções e narrativas. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.11, n.1, mai. 2014. p. 129-141.

_____. Há uma esfera no meio do caminho: registro e apropriação como estratégia da rerepresentação. *Vis*, v. 15, n. 2, jul./dez., 2016. p. 340-352.

_____. A coleção de Abelardo Rodrigues: entre acervos, disputas e representações. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 7, n.13, mai. 2017. p. 80-100.

_____. Na fronteira entre dois mundos: a relação entre museus e galerias de arte. *Anais do 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018. p. 161-169.

OLIVEIRA, Leonor de.; BAIÃO, Joana. Exposições como patrimônio. Preservar e divulgar a memória expositiva da Fundação Calouste Gulbenkian. *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v.7, n.13, jul./dez., 2015. p. 192-206.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e Rococó no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2014.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino: Identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina*. São Paulo: Cortez, 1992.

PEQUENO, Paula. Curadoria: ensaios & experiências. *Concinnitas*, v. 02, n. 21, dez., 2012. p. 16-36.

PINHEIRO, Jane. *Arte contemporânea no Recife dos anos 90: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Luna*. Orientadora: Danielle Perin Rocha Pitta. 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife, 1999.

POINSOT, Jean-Marc. A arte exposta. O advento da obra. In: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 141-184.

_____. A exposição como máquina interpretativa. In: CAVALCATI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (orgs.). *Histórias da Arte em Exposições: Modos de ver e exibir no Brasil*. Rio Books / Fapesp, 2016. p. 9-26.

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.

_____. Brokering identities – Art curators and the politics of cultural representation. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (orgs.). *Thinking about exhibitions*. Nova York: Routledge, 2010. p. 21-38.

RAMOS, Everardo. Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular. *Visualidades*. Goiânia, v. 8, n. 1, jan./jun. 2010. p. 38-57.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REBOUÇAS, Júlia. *Sertão: 36° Panorama da Arte Brasileira* [folheto de exposição]. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2019.

REINALDIM, Ivair. Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC / Funarte. *Arte & Ensaios*, n. 20, jul. 2010. p.113-139.

_____. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus enunciados (parte I – *Alegria de Viver, Alegria de Criar*). *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, set. 2019. p. 135-151.

REZENDE, Renato; BUENO, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

RICCIOPPO, Carlos Eduardo. Leonilson – uma questão de escala. *ARS*, São Paulo, v. 6, n. 12, jul./dez., 2008.

RODRIGUES, Mayra. *Exposições de Lina Bo Bardi*. Orientador: Luciano Migliaccio. 2008. Trabalho Final (Graduação) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2008.

RUPP, Bettina. *Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e campo artístico*. Orientadora: Maria Amélia Bulhões Garcia. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2010.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIMÕES, Igor Moraes. *Montagem fílmica e exposição: Vozes negras no cubo branco da arte brasileira*. Orientadora: Blanca Luz Brites. 2019. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2019.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Curadoria como tarefa crítica. *Anais do 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Santa Maria: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. p. 3896-3902.

SMITH, Terry. *Thinking contemporary curating*. Nova Iorque: Independent Curators International, 2012.

TEJO, Cristiana Santiago. *Made in Pernambuco: Arte contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado*. Orientadora: Ângela Freire Prysthon. 2005a. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Recife, 2005a.

_____. *Brincar com Lygia* [folder exposição]. Recife: Observatório Cultural Malakoff, 2005b. Disponível em: <<http://www.martinhopatricio.com/>> Acessado em: jun. 2018.

_____. Não se nasce curador, torna-se curador. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 149-163.

_____. (coord.). *Panorama do pensamento emergente*. Porto Alegre: Zouk, 2011a.

_____. *Salto no escuro: curadoria de arte como experimento*. Recife: Funcultura, 2011b.

_____. *A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil*. Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini. Orientador: Paulo Marcondes Ferreira Soares.

2017. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Recife, 2017.

TRABA, Marta. *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950-1970*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

TUTTOILMONDO, Joana. *Presente nos museus: processos de formação de acervos de arte contemporânea brasileira*. Orientadora: Maria Cecília França Lourenço. 2010. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2010.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Ex-votos do sertão*. 1973. Disponível em: <<http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=84>>. Acessado em abr. 2019.

VERGARA, Luiz Guilherme. Escultura-caminho e os caminhos da escultura contemporânea para a arte ação ambiental: arte, corpo e geografia. In: *Repetir, repetir, repetir* [catálogo de exposição]. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2005. p. 3-6.

Ver & Verso Pernambuco [catálogo de exposição]. Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 1997.

VICTOR, Fábio. Exposição leva o tropicalismo a Londres. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 22 fev. 2006. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2202200623.htm>> Acessado em: set. 2019.

VIVAS, Rodrigo. 1944. Do pincel à gilete: a arte moderna em Belo Horizonte. In: CAVALCATI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (orgs.). *Histórias da Arte em Exposições: Modos de ver e exibir no Brasil*. Rio Books / Fapesp, 2016. p. 97-112.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WALDECK, Guacira. Exibindo o povo: invenção ou documento? *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.28, 1999. p.83-99.

WECHSLER, Diana Beatriz. Relatos curatoriais, relatos políticos. In: JAREMTCHUK, Dária; RUFINONI, Priscila (orgs.). *Arte e política: situações*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 69-86.

YUN, Kusak. The role of exoticism in international contemporary art in the era of globalization – an empirical study of international art magazines from 1971 to 2010. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 69, abr. 2018. p. 362-388.

ZACCARA, Madalena de F. P. Texto e imagem, memória e ficção na obra de Alice Vinagre. *Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Salvador: ANPAP, 2009. p. 2213-2226.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76*. Orientadora: Maria de Fátima Morethy Couto. 2013. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Campinas, 2013.

ZOLLNER JÚNIOR, Ricardo de Lima. *Caranguejos com cérebro: análise dos hibridismos musicais realizados pelo movimento manguebeat*. Orientador: José Eduardo Ribeiro Paiva. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Artes, Campinas, 2010.

entrevistas

Alexandre Nóbrega, junho de 2018 a maio de 2019.

Alice Vinagre, 13 de setembro de 2018.

Amélia Campelo, 28 de março de 2019.

Bárbara Wagner, 31 de outubro de 2019.

Clarissa Diniz, 1 de novembro de 2018.

Cristiana Tejo, 7 de novembro de 2018.

Eudes Mota, 29 de setembro de 2018.

Jonathas de Andrade, 19 de novembro de 2019.

Marcelo Silveira, 20 de maio de 2019.

Marcondes Dourado, 13 de novembro de 2019.

Marcos Moreira, 10 de setembro de 2018.

Martinho Patrício, julho e agosto de 2018.

Moacir dos Anjos, 15 de setembro de 2019.

Paulo Meira, 30 de agosto de 2018.

Pedro Nery, 3 de setembro de 2019.