



Nordestes, curadoria e identidade: Moacir dos Anjos e o uso estratégico da “nordestinidade”

Nordestes, curatorship and identity: Moacir dos Anjos and the strategic use of “nordestinidade” (“northeasterness”)

Pedro Ernesto Freitas Lima

Como citar:

FREITAS LIMA, P. E. *Nordestes, curadoria e identidade: Moacir dos Anjos e o uso estratégico da “nordestinidade”*. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 33–52, jan.2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8663904. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663904>.

Imagem: Exposição “Armazém de tudo” de Marcelo Silveira, realizada em 2004, no MAMAM, em Recife, com curadoria de Moacir dos Anjos. Fonte: (Anjos, 2004: n.p.).

Nordestes, curadoria e identidade: Moacir dos Anjos e o uso estratégico da “nordestinidade”

Nordestes, curatorship and identity: Moacir dos Anjos and the strategic use of “nordestinidade” (“northeasternness”)

Pedro Ernesto Freitas Lima*

Resumo

O presente artigo, síntese da minha tese de doutorado, se detém sobre como obras de artistas contemporâneos do Nordeste têm sido interpeladas a partir de narrativas identitárias em uma série de curadorias de Moacir dos Anjos dedicadas à discussão de sua proposição sobre o “artista nordestino”, compreendendo eventos realizados entre os anos de 1998 e 2006 nas cidades de Fortaleza, Recife e São Paulo. Questionamos como os trabalhos desses artistas reverberam e lidam com essa interpelação identitária, atravessada por questões como a “invenção” do Nordeste e o “regionalismo” freyreano. Para isso, discutimos a trajetória de algumas obras recorrentes nesses eventos e o modo como foram interpeladas por outras narrativas propostas por diferentes curadores. Procuramos demonstrar como obras e curadorias se beneficiam de associações estratégicas e temporárias às identidades, complexificando noções como “rótulo” e representação.

Palavras-chave

Nordestinidade. Curadoria. Moacir dos Anjos. Identidade. Exposição.

Abstract

This article, a synthesis of my doctoral thesis, focuses on how works by contemporary artists from the Brazilian Northeast have been addressed through identity narratives in a series of curatorships by Moacir dos Anjos dedicated to the discussion of his proposition about the “Northeastern artist” (artista nordestino), comprising events held between 1998 and 2006 in the cities Fortaleza, Recife and São Paulo. We question how these works reverberate and deal with this identity challenge, crossed by others issues such as the “invention” of the Northeast and Gilberto Freyre’s “regionalism”. For that, we discuss the trajectories of some recurring works in these exhibitions and the way they were challenged by other narratives proposed by different curators. We seek to demonstrate how works and curators benefit from strategic and temporary associations to identities, complexing notions such as “label” and representation.

Keywords

Northeasternness. Curatorship. Moacir dos Anjos. Identity. Exhibition.

A presença de trabalhos de artistas oriundos da região Nordeste em espaços de legitimação da arte contemporânea recorrentemente é marcada pela diferença identitária. Entre inúmeros casos, a presença de *A bica* (1999) de Marepe no Instituto Inhotim pode ser compreendida como exemplar do convívio entre uma instituição consagrada à “*lingua franca* do mundo da arte internacional” (Ramírez, 2000: 13) e um trabalho de linguagem contemporânea costumeiramente narrado a partir de noções problemáticas como “local”, “regional” e de certa “nordestinidade”. Rejeitando atavismos e interessados no modo como narrativas identitárias operam, questionamos: como somos sugeridos a ver “nordestinidade” em trabalhos artísticos mesmo quando seus contextos e suas linguagens tensionam rumo à ideia de global e internacional? Como reconhecemos esse caráter identitário mesmo quando a obra, apesar de evocar um referente cultural associado a determinada geografia, assim o faz privilegiando a opacidade?

Tendo Marepe como referência, em nosso levantamento de obras e artistas contemporâneos oriundos do Nordeste e que costumeiramente eram interpelados de modo identitário, identificamos um conjunto recorrente de artistas¹ em exposições do curador recifense Moacir dos Anjos. Realizadas no final dos anos 1990 e início dos 2000, essas mostras propunham-se a discutir o sentido do termo “artista nordestino” frente a trabalhos inscritos em linguagens contemporâneas, por sua vez irredutíveis a procedimentos e repertórios considerados regionalistas. Compreendendo essas curadorias como um projeto interessado na discussão identitária e tomando-as como objeto de nossa pesquisa, interessamos pela tensão entre os espaços que elas (curadorias) instauram – enquanto produtoras de espaços identitários a partir do mencionado recorte geográfico – e aqueles instaurados pelas obras. Propomos discutir como a interpelação curatorial de Anjos, relativa ao escopo mencionado – assentado em categorias já dadas como as de “artista nordestino”, “invenção do Nordeste” (Albuquerque Júnior, 1999), 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 obras aderem a esse discurso curatorial? Como essas narrativas identitárias impactam na circulação dessas obras e como elas respondem, por meio de processos de agenciamento, a essas interpelações identitárias?

Para nossa discussão nos ativemos ao modo como foram narradas, em suas trajetórias, as obras e os artistas mais recorrentes nessas exposições de Anjos. Confrontamos as narrativas desse curador com aquelas propostas por outros agentes, cujas exposições discutiam questões diversas, e também com a fortuna crítica dessas obras.

Nordestes: “nordestino” a partir de Pernambuco

A produção artística do Nordeste, ao longo do século XX, foi atravessada de modo fundamental pela questão identitária. Parte desta produção participou do processo deliberado de “invenção” da região – assentado em aspectos não só físicos, mas também históricos, políticos e culturais –, caso daqueles artistas que se reuniram em torno do regionalismo freyreano², uma das redes de sociabilidade artística que propunha uma diferença estratégica em relação ao modernismo paulista do “sul” (Dimitrov, 2013). Aqui, a afirmação identitária implicava a sugestão de repertórios e linguagens, em sua maioria associadas ao nacional-popular e ao folclore, que definiriam uma arte “nordestina” representativa das especificidades da região, apontadas por Gilberto Freyre em textos como o “Manifesto Regionalista” – apresentado em 1926 no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, em Recife – entre outros.

Tais preocupações identitárias, além da produção em si, se estenderam também para a circulação e legitimação dessas obras, constituindo uma espécie de “régua” regionalista (Dimitrov, 2013: 16-17),

parâmetro incontornável na legitimação e mensuração de uma suposta qualidade das mesmas. Muitas vezes, essa “régua” tinha um efeito simplificador na recepção desses trabalhos artísticos, aprisionando-os a rótulos como “local”, “regional”, “nordestino”, entre outros. Esse modelo, sobretudo de recepção e legitimação, impactou fortemente o meio artístico local até pelo menos a década de 1980, momento em que coletivos de artistas interessados em linguagens contemporâneas e em repertórios não regionalista se avolumaram em Recife³ (Tejo, 2005: 80; Lima, 2011).

Não raro participando de coletivos, artistas de Recife presenciaram e atuaram em um contexto de adensamento de instituições artísticas que se acelerou na segunda metade dos anos 1990. Esse processo foi catalisado por fatores como a prática de mapeamentos nacionais e de políticas públicas que se pautaram pela descentralização do meio artístico⁴, historicamente protagonizado pelo eixo Rio-São Paulo; constituição e/ou alterações em instituições museológicas e de pesquisa locais, as quais passaram a expor, colecionar e pesquisar arte contemporânea⁵; realização de intercâmbios entre agentes do centro hegemônico e do Nordeste, e de eventos de discussão sobre a arte contemporânea (Tejo, 2005: 94-95); consolidação da figura do curador, o que representou uma alteração na estratégia de seleção e de dar a ver obras, antes geralmente realizada por meio de relações personalistas e compadrios; entre outros. Diante desse contexto, alguns artistas, entre eles aqueles que fundaram o grupo *Camelo* (1997)⁶, tensionaram as instituições e o meio local de modo a questionar os processos de legitimação e circulação que, muitas vezes, ainda operavam com a “régua” do regionalismo e sugeriam uma associação quase automática entre artistas da região e linguagens e repertórios regionalistas.

Foi nesse contexto que Moacir dos Anjos passou a atuar. Associado a duas instituições interessadas na arte contemporânea e na realização de mapeamentos e eventos descentralizadores – pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) desde 1990 e diretor do Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães entre 2001 e 2006 –, o curador propôs novas questões para organizar e abordar a produção local, sendo a mais flagrante naquele momento a discussão identitária a partir de uma perspectiva pós-colonial⁷, tendo como objeto de reflexão a expressão “artista nordestino” (Anjos, 1998, 1999, 2000, 2005c), definida pelo curador como referente àqueles 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).

Suas primeiras curadorias – *Ceará e Pernambuco – Dragões e Leões* (1998, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza), na qual atuou como assistente de Agnaldo Farias; e *Nordestes* (1999, Sesc Pompeia, São Paulo) – discutem, de distintos modos, o problema da expectativa do senso comum sobre a “nordestinidade” e o “artista nordestino”. Nas aproximações entre obras em *Ceará e Pernambuco*, observamos a produção de contrastes que contestam a vinculação automática ao regionalismo de certas linguagens e repertórios, questão crucial em diversas narrativas artísticas produzidas para a região até então.

Uma série de agentes e narrativas contribuíram para aderir à ideia de “nordestinidade” expressões como a literatura de cordel e a xilogravura; a pintura figurativa; cores de paleta ocre; materiais considerados

“rústicos” e idílicos como a madeira e o couro; expressões religiosas vinculadas a certa noção de “popular”, como o *ex-voto*, entre outros (Ramos, 2010; Moraes, 1986; Lontra, 1999; Bonfim, 2007). Em *Ceará e Pernambuco*, xilogravuras de Eduardo Eloy, Hélio Rôla e Nauer Spíndola assumem um tom provocativo à expectativa do senso comum sobre o que seria “nordestino”. Isso porque combinam a linguagem marcada pela tradição e pela alteridade com a representação de assuntos e signos relacionados à cultura de massa e ao urbano, entre eles aviões, carros, prédios, alienígenas e o grafite. Efeito semelhante decorre da instalação apresentada por Ismael Portela, o qual lança mão de uma linguagem contemporânea para criar um trabalho com materiais orgânicos, entre eles a madeira, e cores terrosas, elementos recorrentemente associados ao regional [fig. 1].

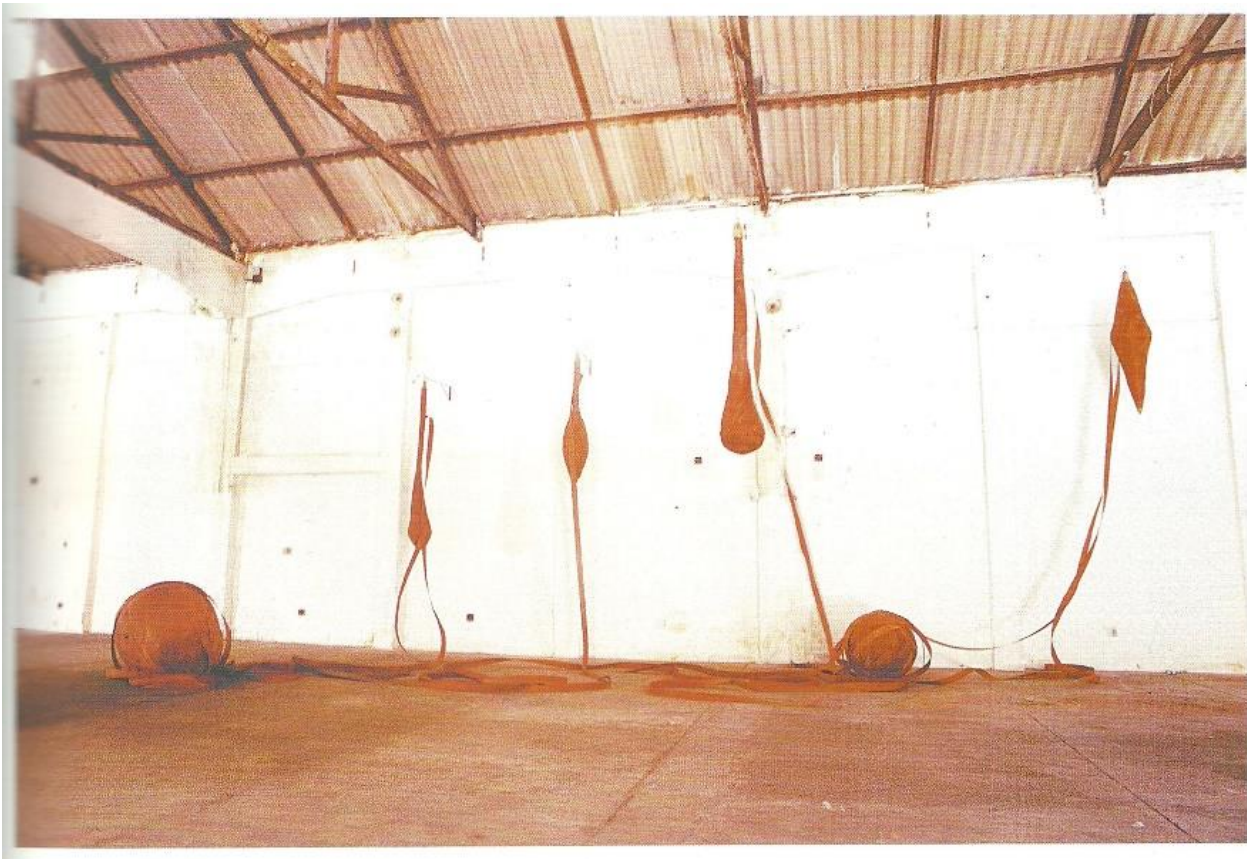


Fig. 1. Ismael Portela, *Sem título*, 1997, madeira e ferro, dimensões variadas, coleção do artista. Fonte: (Farias, 1998: n.p.).

Na exposição *Nordestes* [fig. 2], Anjos desenvolve o mencionado debate sobre o “artista nordestino” em um contexto distinto de *Ceará e Pernambuco*. Enquanto a exposição de 1998 parecia se preocupar em legitimar trabalhos realizados a partir de linguagens contemporâneas junto a um circuito que privilegiava, até então, visualidades regionalistas, *Nordestes* expõe trabalhos no contexto institucionalmente denso e hegemônico de São Paulo, lançando mão de uma ambiguidade: a afirmação identitária é acompanhada pelo seu questionamento promovido pelas perspectivas individuais das obras e dos artistas que, nos termos de Anjos, “amolecem” o regionalismo.

Assim, enquanto a curadoria de *Nordestes* selecionou e sugeriu quais eram os repertórios considerados regionalistas, as obras operavam esse referentes culturais de modo ambíguo e não transparente: a

religiosidade popular em Martinho Patrício, Efrain Almeida e José Guedes; a memória e o passado colonial em José Rufino e Alice Vinagre; a madeira enquanto elemento biográfico e telúrico em Marcelo Silveira, Eduardo Frota e Paulo Pereira; o cotidiano e o banal em José Patrício e Marepe; a cor supostamente “nordestina” em Delson Uchôa. A identificação desse conflito entre, de um lado, o “dito” pelas curadorias ao inventarem identidades e, do outro, o “visto” pelas obras ao tensionarem, “amolecerem” e questionarem essas homogeneidades, pautou a discussão central de nossa tese e o modo como confrontamos essas perspectivas.



Fig. 2. 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.

Nordeste “nordestino”: invenções curatoriais

Ao afirmarmos que curadorias inventam identidades, operamos com uma cadeia de exposições relacionadas de alguma forma com o *turning point* representado por *Magiciens de la terre* (1989, Centre Georges Pompidou, Paris, curadoria de Jean-Hubert Martin) (Yun, 2018: 365) e seu modo de representar “alteridades continentalizadas”, constructos geográficos “não-ocidentais” por meio de noções como “arte africana”, “arte latino-americana”, “arte asiática” e “arte oriental”, imaginados por

curadores “ocidentais” ao exporem a produção “não-ocidental” em eventos realizados nos tradicionais centros hegemônicos a partir de determinada concepção de multiculturalismo (Barriandos, 2015: 3-4).

Ao falarmos em invenção, não operamos em termos de verdade e falsidade, mas em como as representações, diferentemente de repetições, também produzem os objetos aos quais pretendem aludir (Said, 2007), processo esse que, em termos antropológicos, torna a cultura visível ao compreendê-la como não inata e não autoevidente (Wagner, 2010: 239).

A invenção de identidades a partir de trabalhos dos “artistas nordestinos” se estendeu para outras exposições além de *Nordestes*. Especialmente no período em que esteve como diretor do MAMAM, Anjos realizou exposições no museu, em sua maioria individuais, nas quais, ainda que algumas não partissem da interpelação identitária, propunha narrativas e sentidos associados à “nordestinidade”, muitos deles relacionados às biografias dos artistas.

Os trabalhos de Marcelo Silveira realizados com fragmentos de madeira cajacatinga foram aproximados de elementos tidos como característicos do entorno do artista. Para Anjos, seus trabalhos seriam “gastos e agrestes”, “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; 2005a: n.p.). As pinturas coloridas e não figurativas de Delson Uchôa representariam o interesse do artista por “ver o mundo através das cores” a partir de “memórias, materiais e procedimentos fincados em suas experiências reais e imaginadas de Nordeste” (Anjos, 2005b: 2-3). Para Anjos, trabalhos como *Descampado* (s.d.) evocam “as paisagens abertas da beira-mar ou do sertão nordestinos” (2005b: 3).

Já as obras de Martinho Patrício e Efrain Almeida, para o curador, são mais ambíguas em relação aos seus referentes. Os trabalhos escultóricos de Patrício, realizados com tecidos diversos, remetem 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, 2002: n.p.). As pequenas esculturas em madeira umburana de Almeida, ainda segundo o curador, dão relevo para uma ambiguidade do *ex-voto* ao se localizarem 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, 2010a: 106-107).

Ainda que Anjos também ressalte como esses trabalhos mobilizam referências da História da Arte e operam valores que não se restringem aos identitários, suas narrativas – muitas delas ecoadas por outros curadores e pelos próprios artistas –, de modo geral, inventam “Nordestes” a partir de elementos telúricos, cromáticos, religiosos e cotidianos, por vezes arcaizados, isto é, compreendidos como pertencentes ao temporalmente e espacialmente distante. Isso demonstra como a produção de sentido para as obras está entremeada às construções da figura pública do artista e de sua singularidade (Heinich, 2005: 139).

Nas narrativas analisadas sobre os “artistas nordestinos” verificamos certa 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 a ele atribuída. 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 Miwon Kwon (2008: 179). O espectro da

“régua” regionalista, ainda ronda os trabalhos desses artistas, o que não necessariamente é um problema. Devemos questionar a qualidade desse espectro uma vez que curadorias e obras, imbuídas de uma propriedade que poderíamos denominar como “promíscua”, lidam com ele de modo estratégico.

Proposições temporárias: curadoria e promiscuidade

Há semelhanças no modo como narrativas curatoriais e obras operam sentidos. A depender das narrativas curatoriais e dos circuitos de exibição, alteram-se os sentidos da obra e, conseqüentemente, seu eventual vínculo identitário. De modo a investigarmos como as obras dos “artistas nordestinos” respondem às interpelações identitárias, nos detemos sobre suas trajetórias em diferentes exposições, realizadas por outros curadores a partir de outras narrativas. Notamos a construção de sentidos provisórios por meio de interações agentivas entre obras e narrativas curatoriais assentadas em relações “promíscuas” recíprocas, que servem tanto às obras quanto aos curadores. Curadorias propõem “molduras de inscrição efêmera para as obras”, “pequenas hipóteses de aproximação e acesso” e “campos provisórios de significação” (Cesar, 2015: 59). Por sua vez, para transitarem por diferentes circuitos, obras aderem circunstancialmente – acoplam e desacoplam – a essas inscrições efêmeras e às cadeias de sentido.

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 (2010: 53), a curadoria como “historicidade viva” aciona a “fecundidade” da arte de modo a lançá-la a outros tempos e lugares. Essa constatação evidencia o modo potente e, ao mesmo tempo, frágil e precário como operam as narrativas curatoriais identitárias – o dito – a partir das obras – o visto.

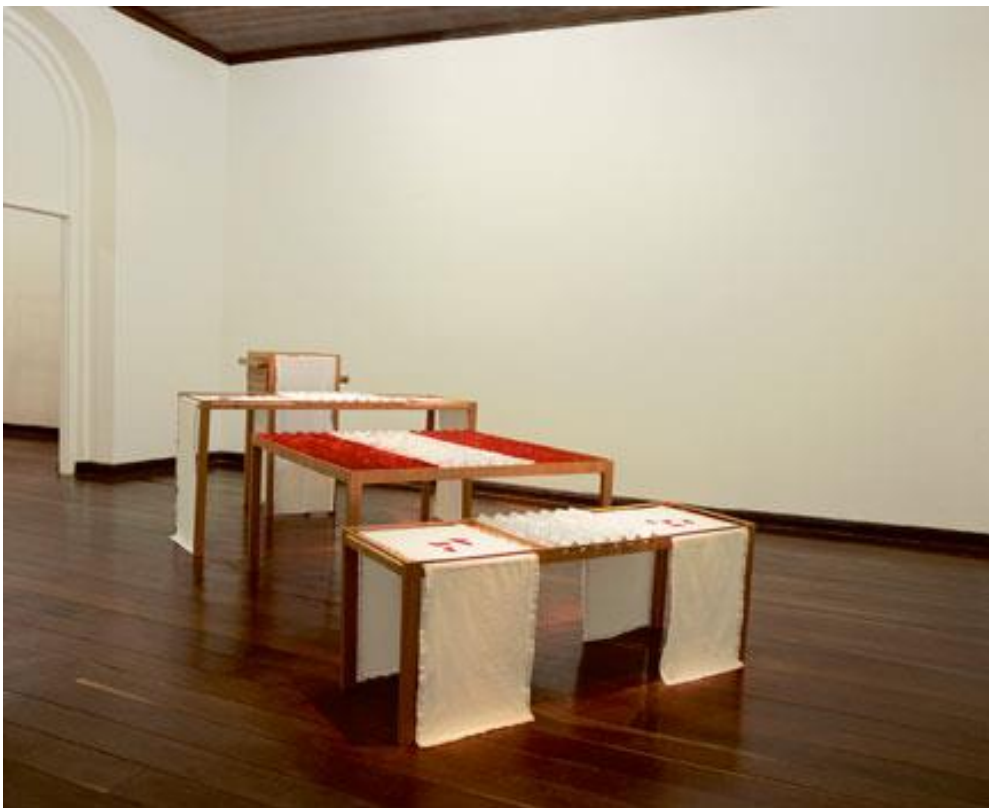


Fig. 3. Martinho Patrício, *Brincar com Lygia*, 2005, vista da exposição *Brincar com Lygia* (2005), Observatório Cultural Malakoff, Recife. Fonte: (Tejo, 2011b: 98-99).

Entre os “artistas nordestinos”, algumas trajetórias são exemplares de como obras e curadores acionaram estrategicamente distintas dimensões e aspectos de sentido, oscilando entre o identitário e o contemporâneo. Ao expor em 2005 *Brincar com Lygia* (2005), de Martinho Patrício, no Observatório Cultural Torre Malakoff, em Recife [fig. 3], Cristiana Tejo deu ênfase para os diálogos que o trabalho mantinha com expressões e operações relacionadas à arte contemporânea, entre elas as produções de matriz construtiva, a possibilidade de participação do espectador na obra e as provocações às instituições da arte, em especial o mercado, uma vez que parte do trabalho consistia na venda de múltiplos – pequenos sacos de plástico contendo papeis laminados vermelhos, dobrados em forma triangular – a um preço simbólico. Segundo a curadora, sua preocupação naquela ocasião não era ressaltar a dimensão identitária do trabalho, mas 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 estereótipos⁸.

De modo distinto, *Brincar com Lygia* integrou a 27ª Bienal de São Paulo de 2006, que teve curadoria de Lisette Lagnado. Intitulada *Como viver junto*, a exposição interpelava obras a partir de noções como dissenso e alteridade. Apesar de o trabalho de Patrício 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”⁹. Tal ambiguidade não deve ser compreendida como um problema, uma vez que ela está presente no próprio trabalho. Segundo o artista, os papeis dobrados que compõem o trabalho remetem não só à arte de matriz construtiva, mas também ao modo caseiro de dobrar e armazenar sacolas plásticas de supermercado observado em seu entorno (Tejo, 2011: 97).

A série de trabalhos realizada com tecidos dobrados de Patrício também foi interpelada de distintos modos. Esses trabalhos integraram a exposição individual do artista realizada em 2002 no MAMAM, sob curadoria de Anjos. Nessa ocasião, como já mencionado anteriormente, a narrativa curatorial discutiu a ambiguidade dos trabalhos ao representar referentes associados ao meio de origem do artista. Anos depois, em 2018, trabalhos dessa série realizados em tecido negro integraram a exposição coletiva *Tempos sensíveis*, apresentada no Museu Oscar Niemeyer com obras do acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná¹⁰. Distante de questões identitárias e geográficas, nessa ocasião a curadoria de Agnaldo Farias mostrava-se impactada 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. 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: n.p.). A seleção de obras privilegiava “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” (*Ibidem*). A narrativa curatorial e a expografia de *Tempos sensíveis* – ao colocar a obra de Patrício sobre uma parede vermelha – reverberaram em seu trabalho sentidos distintos dos verificados até então, como violência, soturnidade, morbidez e luto.

Marepe é outro “artista nordestino” que geralmente têm seu trabalho abordado a partir do modo como supostamente representaria seu entorno, especialmente a cidade de Santo Antônio de Jesus, localizada no Recôncavo da Bahia. No texto curatorial da exposição *Nordestes*, Anjos se referiu ao trabalho do artista da seguinte forma: “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” (1999: n.p.). Enquanto Anjos reconheceu a relação opaca que esses trabalhos têm com seus referentes geográficos e culturais – ao afirmar que diante deles “parece estar-se sempre longe ou perto demais daquilo que, supostamente, os explicaria de modo acurado” (2010b: 188) –, Lisette Lagnado propôs uma abordagem problemática ao afirmar, no início do texto curatorial de caráter epistolar escrito para exposição individual do artista em 2002, na Galeria Luisa Strina: “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 Bhabha¹¹, o temor de Lagnado, nesse caso, significaria um receio de aprisionar o trabalho de Marepe em determinada alteridade, o que parece pressupor a impossibilidade de abordá-lo dissociado do lugar de origem do artista.

Diferentemente da abordagem de Lagnado, Carlos Basualdo aproximou o trabalho de Marepe do tropicalismo na exposição itinerante *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, cuja última parada foi no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2007. Entre os vários núcleos dessa exposição, um conjunto de obras contemporâneas, entre elas *A mudança* (2005) de Marepe, expressava, segundo o curador, uma “herança possível do tropicalismo” (2007). Outra abordagem que não privilegiou o lugar de origem do artista foi proposta por Pedro Nery, curador da exposição *Marepe: estranhamente comum* (2019, Estação Pinacoteca, São Paulo). Sem desconsiderar o impacto da “memória” e da “experiência social” na produção do artista, Nery enfatizou seus procedimentos poéticos que exploram as dimensões “lírica”, “fantástica” e “lúdica” de objetos banais, propondo para isso três noções interpretativas para se aproximar do trabalho de Marepe: “mover”, “transformar” e “condensar” (2019). Essas noções foram empregadas pelo curador para discutir como o artista se insere em cadeias de narrativas da História da Arte ao operar com metáforas, deslocamentos e jogos de linguagem, aproximando-o mais dos surrealistas franceses do que do Recôncavo da Bahia.

Os casos mencionados acima questionam e complexificam o modo como obras operam e reverberam as interpelações identitárias, desviando-se de cristalizações que nelas imprimiriam as marcas do “clichê” e do “estereótipo”. O modo problemático e ambíguo como narrativas curatoriais identitárias inventam, afirmam e ao mesmo tempo questionam homogeneidades constitui estratégia de acionamento das obras, as quais utilizam e assumem temporariamente essa “espessura cultural” para navegarem por diferentes cadeias interpretativas e legitimadoras. Esse trânsito “promíscuo” é crucial para as obras pois as mantém em circulação, dialogando com diversos agentes, narrativas e espaços. Parte da inteligência das obras está em saber usar, reverberar e coreografar essas narrativas, nelas se filiando e desfiliando, uma vez que obras que não são narradas terminam por não circular¹².

Esse comportamento “promíscuo” não implica a subjugação dos sentidos da obra a “rótulos” associados a homogeneidades cristalizadas por narrativas multiculturalistas conciliatórias e de caráter neoliberal (Shohat, Stam, 2006; Hall, 2013), homogeneidades essas que se apresentam como um outro compensatório do caráter universal das grandes narrativas modernistas. Diferentemente, a “promiscuidade” a qual nos referimos diz respeito a como obras lidam ativamente, temporariamente e estrategicamente com homogeneidades, por vezes apresentadas a elas como interpelações curatoriais.

Essas interpelações, ao operarem 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 (2016: 18), 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. 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.

“Nordestinidade” a partir do Nordeste

Além dessas considerações acerca de como o sentido se dá na interação agentiva e “promíscua” entre curadoria e obra, o contexto e a historicidade que atravessam nosso objeto de interesse exigem pensarmos as implicações e especificidades de certa curadoria realizada a partir do Nordeste. Além da invenção de “alteridades regionalizadas”, termo que deriva da noção de Joaquín Barriendos (2015), outra dimensão que observamos em *Magiciens de la Terre* e que nos serve de categoria de análise é a “gestão da diferença” (Barriendos, 2013: 108). Em nosso caso, diferentemente do que observamos naquela exposição, Anjos propõe representar e discutir uma alteridade da qual faz parte. 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 metodológicas e operativas que impactam a dimensão política das práticas curatoriais que partem dessa região.

Além de Anjos, considerações sobre essa questão foram feitas também por Cristiana Tejo e Clarissa Diniz, as quais consideramos interlocutoras fundamentais do projeto daquele de discutir o “artista nordestino”. Ao ser indagado sobre as especificidades do curador que atua fora dos tradicionais centros hegemônicos, Anjos afirmou

Considero alguém que, idealmente, pratica o que chamei (...) de curadoria “menor” (alusão ao conceito de Deleuze e Guattari)¹³. Como alguém que, por meio de justaposições, inclusões e exclusões determinadas, tenta torcer significados estanques ou dar visibilidade a sujeitos ou questões pouco levadas 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.¹⁴

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 – especialmente na curadoria do Panorama da Arte Brasileira de 2007 – para compreender as especificidades dessa atuação curatorial: a “arte menor” e o “sotaque”. Essas proposições constituem um problema na medida em que sugerem a adesão a determinado essencialismo identitário ou atavismo. Defendendo-se dessa acusação, Anjos afirma que, com esses termos, refere-se à constituição e instauração de um espaço de recriação e reinscrição identitária do chamado “local” (Anjos, 2007: 24; 44-46), o qual promoveria a subversão e “provincialização” dos espaços institucionais – tais como coleções, exposições e publicações – por meio de um devir “menor” (2017: 89). 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.

Ao mesmo tempo em que rejeitamos essencialismos e atavismos, não podemos ignorar que a questão geopolítica e identitária assentada em concepções do que seria “centro” e “periferia”, “global” e “local”, como ressaltou Tejo, consiste em uma questão que atravessa o contexto de Recife “todos os dias” (Rezende; Bueno, 2013: 266). Ao enumerar dados identitários e biográficos que a fariam “ser única”,

Tejo afirmou que suas origens dotaram-na 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). Ao mesmo tempo em que toma essa condição como insumo para seu trabalho, a curadora reconhece que sua origem biográfica foi fetichizada em situações nas quais era convidada a atuar em projetos, especialmente aqueles interessados na descentralização da produção do país entre os anos de 1990 e 2000, pelo fato de ser nordestina¹⁵. De certo modo, Tejo afirmou como parte desses eventos se legitimavam por meio de um multiculturalismo do tipo inclusivo, isto é, interessado por fenômenos fora do “centro” enquanto novidade, mas não enquanto agente operador de alterações estruturais nos circuitos artísticos do país.

Clarissa Diniz também afirmou ter se deparado com expectativas identitárias acerca do seu trabalho devido a sua origem recifense. Antes da intensificação de sua atuação fora do Nordeste, a curadora afirmou ter enfrentado a pecha de “ser uma curadora do Nordeste para artistas do Nordeste”, o que se tornaria uma restrição ao determinar seu lugar específico de atuação¹⁶.

Os apontamentos identitários 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 celebrada e ora questionada. A complexidade, nesses casos, refere-se à sobreposição de posicionamentos identitários estratégicos por parte não só das obras e artistas, mas também dos curadores, os quais, além de operarem alteridades “nordestinas”, também nelas se inscrevem. Essa constatação evidencia a ficcionalidade e a não naturalidade de termos como arte ou cena “nacional”, “internacional” e “global”, uma vez que as chamadas “curadorias globais” e suas derivações são eventos geridos por sujeitos inscritos em alguma alteridade a partir de determinado local. Para efeito de discussão, esses termos devem ser “provincializados” e não tomados como universais, uma vez que, ao exibirem alteridades imaginadas, curadores também negociam suas próprias identidades “regionalizadas”.

Outra questão verificada nos depoimentos e nas atuações desses curadores é aquilo que Diniz denomina como “missão ética” na prática curatorial *a partir* do Nordeste, referindo-se à necessidade de questionar hegemonias e cânones construídos por narrativas que definiriam o que seria “nacional”, “local” e “nordestino”. Para isso, Diniz afirma a necessidade de o “curador nordestino” “fazer tudo ao mesmo tempo”, evocando a gestão de instituições e a atuação como historiador “na criação de documentação, de pesquisa, na identificação de artistas, de ações, de esforços que foram esquecidos e que têm pouca visibilidade”¹⁷. Tejo também ressalta essa necessidade quando se lida com um contexto institucional não tão estruturado como o eixo Rio-São Paulo:

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).

Verificamos, portanto, que a curadoria *a partir* do Nordeste consiste em práticas estratégicas que não se restringem ao modo de dar a ver obras a partir de determinadas narrativas. Além de também estar vinculada ao modo como os curadores lidam com as expectativas sobre a implicação de suas próprias alteridades nas narrativas que produzem e nos contextos em que atuam, também diz respeito à

participação desses agentes na estruturação institucional e na produção e operação de uma História da Arte “fora do eixo”, distinta de uma prática contra-hegemônica.

Partindo de reflexões de Joana D’Arc Lima (2012)¹⁸, compreendemos a perspectiva “fora do eixo” enquanto prática metodológica alternativa à contra-hegemônica. Essa última perspectiva contra-hegemônica 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 mútua de atavismos ou homogeneidades exotizantes sobre os polos envolvidos, impactando o modo como produzimos sentidos para 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”¹⁹, 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” exercida por um único polo de poder.

À Nordeste de Nordestes

Os desdobramentos da prática curatorial *a partir* do Nordeste evidenciam implicações para além da legitimação de produções artísticas, constituindo 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, determina a produção que seria institucionalizada e colecionada. Como já afirmamos, narrativas curatoriais e obras empreendem 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. Recentemente, exposições continuam partindo da interpelação identitária e, ao questionar essa homogeneidade, desdobram a “nordestinidade” em outras linguagens, repertórios e corpos. Esse é o caso de *À Nordeste*, realizada em 2019 no Sesc 24 de Maio, em São Paulo, pelos curadores Bitu Cassundé, Clarissa Diniz e Marcelo Campos.

Realizada 20 anos após *Nordestes*, podemos compreender *À Nordeste* como interlocutora do trabalho de Anjos. Enquanto este curador propunha discutir o tensionamento das fronteiras simbólicas da região por meio daquilo que seria compreendido como identitário do “artista nordestino”, *À Nordeste*, diferentemente, não parte de fronteiras pré-estabelecidas, mas de narrativas hegemônicas sobre “nordestinidade” que são estrategicamente afirmadas ou contestadas por obras e artistas.

Como foi sugerido pelo uso da crase em seu título, a exposição se interessou pela questão identitária enquanto posicionamento relativo. Desse modo, mais do que atacar a ideia de “local” ou “regional”, *À Nordeste* questionava, sobretudo, perspectivas compreendidas como “globais” ou “centrais”, responsáveis pela instauração de hegemonias pretensamente universais. Nesse sentido, a narrativa

curatorial ecoava a crítica decolonial de Walter Mignolo, para quem os projetos globais são na realidade “fermentados” por histórias locais que se pretendem universais (2003: 99)²⁰.

Partindo de uma “história social das identidades”, 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”. Para isso, a equipe curatorial reuniu uma grande quantidade de trabalhos – aproximadamente 300 produzidos por 160 artistas – em torno dos seguintes eixos temáticos: insurgências, linguagem, desejo, cidade, futuro, (de)colonialidade, trabalho e natureza. De 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 os imaginários sobre “Nordestes”. 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 Lixo²¹ entre outros.



Fig. 4. Em primeiro plano, obras da dupla Bárbara Wagner e Benjamin de Burca e de Romero Britto, vista da exposição *À Nordeste* (2019), SESC 24 de Maio, São Paulo. Fonte: (CASSUNDÉ; DINIZ; CAMPOS, 2019: n.p.).

Aspecto notável em *À Nordeste* é a presença de corpos queer, transsexuais e não binários nas obras e entre os artistas participantes, entre eles Jota Mobaça, Sayara Elielson e Pêdra Costa. Junto a aspectos expositivos e cenográficos – como o uso da cor rosa na identidade visual da exposição e a substituição, no texto curatorial, de artigos e desinências indicadores de gênero pelo “x” – esses corpos e repertórios questionam um aspecto identitário fundante da “nordestinidade”, a saber, aquilo que Albuquerque Júnior (2013: 50-57) denominou como “‘falo’ nordestino”, se referindo à masculinidade e à virilidade. Representado em termos como “cabra” e homem “de fibra”, essas imagens recorrem às condições adversas da natureza da região para se constituírem enquanto um outro do “sul”, urbano, “feminino” e “desvirilizado”.

Trabalhos como *Cuceta* (2017) de Tertuliana Lustosa e Saraelton Panamby, e *Faz que vai – (Parte I) Ryan, Frevo/Electro* (2015) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca [fig.4], tensionam a transsexualidade e o universo LGBTQIA+ enquanto desdobramentos da “nordestinidade”. Segundo os curadores, o núcleo “desejo” da exposição, onde se encontrava o trabalho de Lustosa e Panamby, expressava o fato de que “o desejo foge à norma. Um Nordeste desejante 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. Aqui, o corpo subverte a ordem ao redefinir fronteiras e atravessar lugares identitários, expressando “o desejo por um outro lugar [que] atravessa o Nordeste” (*Ibidem*).

Faz que vai, integrante do núcleo “cidade”, parte de um corpo LGBTQIA+, lugar de trânsito entre a drag queen e o passista de frevo, para investigar como jovens dançarinos recifenses hibridizam e incorporam tradição e contemporaneidade. O título do trabalho faz referência a um movimento de instabilidade, característico passo de dança do frevo, o que pode ser compreendido como metáfora para os deslizamentos identitários que estão em processo de hibridização no corpo do passista, os quais deslocam a “nordestinidade” para o “entre-lugar”, aquela fronteira onde “algo começa a se fazer presente” (Bhabha, 2013: 25).

Tanto essas obras quanto os agenciamentos identitários curatoriais de *À Nordeste* propõem um modo particular de abordar homogeneidades distinto daqueles baseados na adesão ou recusa da “nordestinidade”. Aqui, a curadoria não opera a distância – temporal e espacial – como vimos em Anjos e em outros curadores que, por vezes, associavam obras a um expediente arcaizante. *À Nordeste*, ao também tratar de uma periferia urbana, mais próxima e contemporânea, opera a distância de outro modo, a partir de critérios relacionados a questões de gênero, classe e raciais. Além disso, as homogeneidades identitárias são tensionadas pela singularidade dos corpos. Nesse sentido, o que está em questão não é a suposta singularidade identitária, mas o modo singular como esses corpos acionam, se associam e rejeitam as identidades.

Entre os “artistas nordestinos” de Anjos que participaram de *À Nordeste*²², destacamos a presença do trabalho de Delson Uchôa e o modo como ele foi agenciado pela curadoria a partir de uma falange singular, digamos assim, da “nordestinidade”. O diálogo que *Pintura habitada* (2016) estabeleceu com obras próximas acionou questões de interesse dos curadores transversais à exposição, particularmente o queer, a política dos corpos, o trabalho e a natureza [fig. 5]. 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 em seguida 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.



Fig. 5. Obras de Delson Uchôa e Adler Murada, vista da exposição *À Nordeste* (2019), SESC 24 de Maio, São Paulo. Fonte: www.arthe.com.br.

Simultaneamente, o trabalho de Uchôa também é aproximado de *TransBrasil* (2016) de Adler Murada, 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 LGBTQIA+. Nesse contexto, as cores pretensamente identitárias do trabalho de Uchôa tornam-se também índice de visualidade queer.

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* 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” em *Nordestes* –, seja a partir de uma perspectiva decolonial, ao desdobrar representações sobre “nordestinidade” em outras “figuras complexas” em *À Nordeste*. A disputa pelo cânone identitário acerca da “nordestinidade” a partir da tensão entre curadoria e obra segue em curso.

Reiteramos que o debate sobre interpelações identitárias a trabalhos artísticos não deve ser interdito por posicionamentos que considerem como óbvio o fato de que as obras não estão condicionadas às identidades associadas à biografia dos artistas, dando essa questão como encerrada; e nem pela acusação de que curadorias necessariamente subjugariam obras às suas narrativas “suspeitas”, como se aquelas não fossem capazes de agenciamento. Condescendência e condenação *a priori* são males a serem evitados pelos pesquisadores.

Finalmente, representação e representatividade ainda são problemas aos quais devemos nos ater. Em nossos dias, a afirmação de Hans Belting sobre a necessidade de outras narrativas de modo que as minorias se reconheçam na História da Arte e na cultura que ela representa – uma “história da arte em que se quer reconhecer a própria identidade” (2012: 117) – adquire novas conotações problemáticas e provocantes: se a representação nunca será transparente e satisfatória, é ela que devemos perseguir? Ainda, a representatividade de verniz multiculturalista do tipo inclusivo tem efeito contrário àquilo que poderia pretender: representações identitárias que não são tensionadas, indagadas e complexificadas tornam-se “rótulos” cristalizantes. É nesse sentido que indagamos: “nordestinidade” quando?

Referências

27ª BIENAL DE SÃO PAULO: Como viver junto. [eds. Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa]. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

ALBUQUERQUE JUNIOR, D. M. de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

_____. *Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALVES, C. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 43-57.

ANJOS, M. 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, Heloisa Buarque; RESENDE, Beatriz (orgs.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 45-59.

_____. *Martinho Patricio* [folheto de exposição]. Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 2002.

_____. (org.). *Armazém de tudo. Marcelo Silveira*. Recife: Prefeitura do Recife, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), 2005a.

- _____. *Delson Uchôa* [catálogo de exposição]. Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 2005b.
- _____. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005c.
- _____. *Panorama da Arte Brasileira: Contraditório*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.
- _____. 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.
- _____. Longe ou perto demais para saber do que se trata. In: *Crítica, Moacir dos Anjos*. Rio de Janeiro: Automatica, 2010b, p.183-197.
- _____. ANJOS, Moacir dos. *Arte menor e sotaque*. In: FIALHO, Ana Letícia et al. *Depois do muro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010c, p. 111-128.
- _____. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- APPIAH, K. A. Identidade como problema. In: SALLUM J. R., et al. (orgs.). *Identidades*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016, p. 17-32.
- BARRIENDOS, J. O sistema internacional da arte contemporânea: universalismo, 'colonialidade' e transculturalidade". *Arte & ensaios*, Rio de Janeiro, n. 25, p.176-183, maio 2013.
- _____. Confluência esférica: curadoria global após 'Magiciens de la Terre'. *Art Research Journal*, v. 2, n. 2, p. 1-14, jul. / dez. 2015.
- BASUALDO, C. (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BELTING, H. *O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BONFIM, L. A. S. *O signo votivo católico no Nordeste oriental do Brasil: mapeamento e atualidade*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- CASSUNDÉ, B.; DINIZ, C.; CAMPOS, M. *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.
- CASTILLO, S. S. del. *Arte de expor: curadoria como exoesis*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2014.
- CESAR, M. F. Curadoria: deslocamentos, impasses, possibilidades. *Poiésis*, Niterói, n. 26, p. 41-50, dez. 2015.
- DIMITROV, E. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- DINIZ, C. Pernambuco experimental. In: DINIZ, C.(org.). *Pernambuco experimental* [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014, p. 14-121.
- FARIAS, A. *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.
- HALL, S.; SOVIK, L. (org.). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HEINICH, N. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 13, n. 22, p. 137-147, maio 2005.
- KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 166-187, dez. 2008.
- LAGNADO, L. *Marepe* [catálogo de exposição]. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 2002.
- LIMA, J. D. *Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos entre as tradições e o novo*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, 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.
- LONTRA, M. *O luar do sertão* [catálogo de exposição]. São Paulo, Recife: Galeria Nara Roesler, Amparo 60, 1999.

MIGNOLO, W. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MORAIS, F. *Cinco pernambucanos* [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Galeria de Arte IBEU Copacabana, 1986.

RAMÍREZ, M. C. Identidad o legitimación? Apuntes sobre la globalización y el arte em América Latina. In: HOLLANDA, H. B.; RESENDE, B. (orgs.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p.11-34.

RAMOS, E. Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular. *Visualidades*. Goiânia, v. 8, n. 1, p. 38-57, jan./jun. 2010.

REZENDE, R.; BUENO, G. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

SAID, E. W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TEJO, C. S. *Made in Pernambuco: Arte contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

_____. Não se nasce curador, torna-se curador. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 149-163.

_____. *Salto no escuro: curadoria de arte como experimento*. Recife: Funcultura, 2011.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

YUN, K. 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, p. 362-388, abr. 2018.

Notas

* Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. E-mail: <ped.ernesto.din@gmail.com>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-7580-8600>>.

¹ Trata-se, além de Marepe, especialmente dos artistas Alice Vinagre, Delson Uchôa, Efrain Almeida, José Patrício, José Rufino, Marcelo Silveira e Martinho Patrício.

² De modos distintos, estiveram próximos de Gilberto Freyre e de seus interesses regionalistas, uns mais que outros, artistas como Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Manoel Bandeira, Vicente do Rego Monteiro, entre outros.

³ Entre os coletivos constituídos em Recife, sobretudo na segunda metade dos anos 1980, estão Carasparanambuco (1986-1989), Formiga Sabe que Roça Come (1988-1990) e o Quarta Zona de Arte (1988-1994), integrados por artistas como Alexandre Nóbrega, José Patrício, Marcelo Silveira, Maurício Silva, Rinaldo Silva, Hebert Rolim, Jobalo, José Paulo, Maurício Castro, Flávio Emanuel, entre outros.

⁴ Ao falarmos em descentralização, aqui, nos referimos a uma série de iniciativas que visou, e ainda visa, considerar eventos e produções fora do eixo Rio-São Paulo – eixo que monopolizou a construção discursiva daquilo que seria de caráter nacional em termos de eventos artísticos – como também construtores de nossas narrativas sobre artes no país. Entre essas práticas de descentralização, podemos mencionar aquelas que ocorreram nas últimas décadas do século XX, como as ações da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) (1975) 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, 2005: 60-61); e o programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais, lançado em 1999 pelo Instituto Itaú Cultural, que convidava curadores de diferentes regiões do Brasil para mapear a produção recente.

⁵ 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 pesquisa sobre a arte contemporânea.

⁶ Grupo constituído pelos artistas Oriana Duarte, Marcelo Coutinho, Ismael Portela, Jobalo, Paulo Meira e Renata Pinheiro, encerrou suas atividades em 2003.

⁷ A referência de Moacir dos Anjos para a discussão identitária é, sobretudo, a produção de autores vinculados aos Estudos Culturais, como Stuart Hall e Paul Gilroy, e, de modo mais amplo, ao pós-colonialismo, como Homi Bhabha.

⁸ Cristiana Tejo em entrevista concedida ao autor em 7 nov. 2018.

⁹ Em entrevista publicada no catálogo da 27ª Bienal de São Paulo, Cristóvão Coutinho fez o seguinte questionamento ao artista: “Como você manipula princípios de religiosidade, de cultura popular e coisas concretas em seu trabalho?” (27ª Bienal de São Paulo, 2006: 170).

¹⁰ Integraram a exposição 96 obras de 79 artistas, entre eles, além de Martinho Patrício, Marepe, Marcone Moreira, Livio Abramo, Carlos Zilio, Käthe Kollwitz, Poty Lazzarotto, Antonio Dias, Luiz Henrique Schwanke, Antonio Manuel e Karin Lambrecht.

¹¹ Compreendemos “estereótipo” a partir de Homi Bhabha, para quem o termo se refere a uma “forma limitada de alteridade” isto é, a 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”, gerando uma reiteração contínua e “ansiosa” de algo já conhecido e produzindo um efeito contraditório de impossibilidade de comprovação no discurso desse algo (2013: 117-118).

¹² A aceção de curadoria enquanto cuidado e cura de obras é recorrente na bibliografia sobre a questão. Boris Groys parte dessa conotação para compreendê-la 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).

¹³ 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, 2010c: 111-128).

¹⁴ Moacir dos Anjos em entrevista concedida ao autor em 15 set. 2019.

¹⁵ Cristiana Tejo em entrevista concedida ao autor em 7 nov. 2018.

¹⁶ Clarissa Diniz em entrevista concedida ao autor em 1 nov. 2018.

¹⁷ Clarissa Diniz em entrevista concedida ao autor em 1 nov. 2018.

¹⁸ Sobre a perspectiva “fora do eixo” para a escrita historiográfica, Joana D’Arc Lima afirma: “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” (2012: 47).

¹⁹ Stuart Hall expressa descontentamento pelas discussões que concebem dualidades para, em seguida, tomar partido confortavelmente de um desses polos. Referindo-se 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).

²⁰ 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.” (*Ibidem*: 10).

²¹ Coletivo que atua na rede social Instagram formado por Douglas Layme, Davi Xavier, Isabelle Strobel, Sofia de Carvalho e Aslan Cabral.

²² Participaram tanto de *Nordestes* (1999) quanto de *À Nordeste* (2019) os artistas 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). Entre parênteses sinalizei as obras apresentadas em *À Nordeste*.

Artigo recebido em outubro de 2020. Aprovado em novembro de 2020.