



ESTUDOS
UNIVERSITÁRIOS

Revista de Cultura

60
anos

Ensaio

Texto de autor convidado. Recebido em: 22 jul. 2022: Aprovado em: 20 set. 2022.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. Modernismo “emparedado”: curadoria como embate de representações a partir do Nordeste. *Estudos Universitários: revista de cultura, UFPE/ Proexc, Recife*, v. 39, n. 2, p. 57-78, jul./dez. 2022.

<https://doi.org/10.51359/2675-7354.2022.254641>

ISSN Edição Digital: 2675-7354



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
[Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Modernismo “emparedado”: curadoria como embate de representações a partir do Nordeste¹

Brazilian Modernism confronted: curatorship as a clash of identity representations from the Northeast of Brazil

Pedro Ernesto Freitas Lima

Universidade Estadual do Paraná (Unespar)

Doutor em Artes

E-mail: ped.ernesto.din@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-7580-8600>

 <http://lattes.cnpq.br/5379538202080398>

Resumo

A curadoria de arte, por meio do evento exposição e do arranjo temporário de obras, pode questionar cânones e narrativas hegemônicas, estratégia essa empregada para tensionar e questionar processos que inventam e reproduzem representações identitárias, muitas delas vinculadas à “brasilidade” imaginada pelo modernismo paulista. Parte dessas representações foram produzidas a partir de determinadas alteridades relacionadas aos diferentes regionalismos, entre eles certa “nordestinidade”, as quais foram operadas sobretudo enquanto objeto de representação. Partindo de um caso emblemático de curadoria, no qual obras canônicas do nosso modernismo são confrontadas com produções contemporâneas produzidas por artistas negros e mestiços localizados fora do eixo hegemônico do Sudeste do país, propomos discutir como uma série de exposições realizadas por curadores nordestinos nas últimas duas décadas têm

1. Este trabalho tem origem na tese de Doutorado em Artes defendida pelo autor em 2020, na Universidade de Brasília. (Cf.: Lima, 2020b).

questionado representações identitárias sobre “nordestinidade” e seu uso enquanto construção de “autenticidade” para a “brasilidade”. Essas curadorias lidam com tensões referentes à distribuição de poder, que legitima certas narrativas em detrimento de outras, e com a dimensão ética da curadoria ao equacionar representação e representatividade.

Palavras-chave: Curadoria. Arte contemporânea. Representações identitárias. Modernismo. “Nordestinidade”.

Abstract

Art curatorship, through the handling of exhibitions and through the temporary arranging of art works, can question canons and hegemonic narratives, a strategy used to tension and question processes that invent and reproduce identity representations, many of them linked to the “Brazilianness” imagined by the modernism produced in São Paulo. Part of these representations were produced from certain alterities related to different regionalisms, including a certain “northeasternness”, which were operated mainly as an object of representation. Starting from an emblematic case of curatorship, in which canonical works of Brazilian modernism are confronted with contemporary art works produced by black and mixed race artists that live outside the hegemonic Brazilian Southeast, we propose to discuss how a series of exhibitions held by Northeastern curators in the last two decades have questioned identity representations of “northeasternness” and its use as a construction of “authenticity” for “Brazilianness”. These curatorships deal with tensions regarding the power distribution, which legitimizes certain narratives at the expense of others; and with the curatorship’s ethical dimension when equating representation and representativeness.

Keywords: Curatorship. Contemporary Art. Identity representations. Brazilian modernism. “Northeasternness”.

O evento exposição de arte, por meio da prática da curadoria, pode constituir um importante meio para o questionamento de narrativas artísticas e historiográficas canônicas, bem como o de representações identitárias cristalizadas na arte e na cultura. No

contexto da efeméride do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, essa possibilidade curatorial tem sido empregada por uma série de exposições, tanto temporárias como também de acervos institucionais que, juntamente a outros tipos de eventos, tais como seminários e publicações, refletem sobre ressonâncias e desdobramentos da Semana que ainda reverberam na produção de representações relacionadas à “brasilidade”. Essas representações acionaram alteridades específicas para construir sua “autenticidade”, tais como o indígena, o negro, o trabalhador, o homem rural, entre outras.

Essa questão, embora não como argumento principal da exposição, pode ser percebida na curadoria de *Pinacoteca: Acervo* (2020-2025), realizada na Pinacoteca de São Paulo, especialmente em certas aproximações entre obras propostas pelo Núcleo de Pesquisa e Curadoria dessa instituição, sob coordenação da curadora-chefe Valéria Piccoli. Destacamos a sala 19, intitulada *Corpo: metáfora social*, na qual foram aproximadas obras que representam homens e mulheres, geralmente negros, vinculados a trabalhos precários e de baixa remuneração. Entre elas, um interessante diálogo foi proposto a partir daquelas que, pertencentes a diferentes períodos, tratam de representações masculinas: *Mestiço* (1934), de Cândido Portinari, está ao lado de *Amolação interrompida* (1894), de Almeida Júnior, de fotografias da série *Objetos para tampar o sol de seus olhos* (2010), de Paulo Nazareth, e de *Bananal* (1927), de Lasar Segall. Ainda, esse conjunto, disposto em uma das paredes da galeria, dialoga com fotografias da série *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* (2013), de Jonathas de Andrade, instaladas no centro da sala (Figura 1).



Figura 1. Vista da sala 19 da exposição *Pinacoteca: Acervo (2020-2025)*, curada pelo Núcleo de Pesquisa e Curadoria da Pinacoteca de São Paulo.

Fonte: Fanan *apud* Cypriano (2020). Em primeiro plano, Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste (2013) de Jonathas de Andrade. No fundo, da esquerda para a direita, *Mestiço* (1934) de Cândido Portinari, *Amolação interrompida* (1894) de Almeida Júnior, e *Objetos para tampar o sol de seus olhos* (2010) de Paulo Nazareth.

Tais obras representam corpos que o modernismo das décadas de 1920 e 1930 transformou em tipos referentes ao “autêntico” e ao “brasileiro”, por meio de um programa interessado em criar uma brasilidade constituída pela miscigenação, na qual o elemento racial “negro” foi positivado e compreendido enquanto paradigma das relações artísticas, culturais e identitárias (CONDURU, 2008, p. 56). As homogeneidades produzidas nesse processo – o homem, o negro, o mulato, o mestiço, o caipira, entre outros –, de caráter alegórico, mítico e quase a-histórico, representadas nas pinturas de Portinari, Júnior e Segall, são perturbadas pelas obras dos artistas contemporâneos Paulo Nazareth e Jonathas de Andrade.

Dialogando de modo mais evidente com a pintura de Segall, retrato que representa Olegário, negro sobrevivente da escravidão, cercado por uma plantação de bananas (QUEVEDO, 2020, p. 125), Paulo Nazareth se fotografou utilizando pitorescos adereços na cabeça feitos com folhas de bananeira, expondo a narrativa utilizada pelo modernismo de produzir a “autenticidade” a partir da relação do homem com o seu meio. Ainda, o trabalho de Nazareth, ao discutir as estratégias de exotização a partir de um autorretrato, dá relevo para o processo recorrente entre pintores modernistas, entre eles Segall, de tratar seus modelos de modo anônimo para produzir tipos e alegorias. Já Jonathas de Andrade, ao apresentar uma multiplicidade de retratos, resultado de convocatória direcionada para homens comuns que se consideravam representantes do “homem nordestino”, questiona a possibilidade de representações identitárias sintéticas e universalizantes em uma única imagem.

É fundamental lembrar que tanto Paulo Nazareth quanto Jonathas de Andrade não se identificam enquanto homens brancos, e suas origens localizam-se fora do eixo hegemônico Rio-São Paulo, sendo o primeiro mineiro e o segundo alagoano, com formação artística em Pernambuco. Esse dado é importante uma vez que, ao produzirem representações sobre o mestiço e o homem nordestino a partir de suas próprias experiências biográficas, Nazareth e Andrade invertem a lógica do modernismo paulista em relação a quem cabia produzir imagens – naquele contexto, a intelectualidade paulista – e a quem cabia fornecê-las, caso do Nordeste e de outras regiões interioranas do país narradas enquanto “espaços da saudade”, índices do arcaico, do remoto, e do telúrico (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 77), logo, espécies de “reserva de brasilidade”. Ou seja, as representações alegóricas

e míticas, muitas delas expressas em figuras hieráticas, de identidades cristalizadas produzidas pelo modernismo, agora são “emparedadas”² e oferecidas enquanto repertório de imagens para artistas contemporâneos que as interrogam e produzem outras representações, questionadoras e alternativas. A presença de Nazareth e Andrade – eles mesmos autodeclarados mestiço e negro, respectivamente – pode ser compreendida como uma estratégia de embate, descrita por Clarissa Diniz (2020) como a presença de alteridades enquanto ícones corporificados que “ameaçam [...] ícones que – como a arte moderna brasileira – historicamente os suprimiram ao julgar representá-los” (2020, p. 73).

Tal perturbação está vinculada à dimensão biográfica e à autorrepresentação identitária desses artistas, o que remete à importância da agenda da representatividade que, nas últimas décadas, por meio de enunciações das mais diversas alteridades, tem ganhado importância ao tensionar a arte enquanto domínio da representação³ e da ficcionalização. Essa problemática não

2. Propomos que o termo “emparedar” seja compreendido aqui de modo ambíguo, tanto enquanto ato de colocar e dispor na parede como também questionamento e interpelação dirigida a algo. Em nosso caso, rejeitamos a ideia de enclausuramento que o termo também carrega.

3. O debate sobre representação nas artes mantém uma relação complexa com a representação sob perspectiva pós-colonial discutida nas Ciências Humanas, problemática essa inviável de ser aqui tratada, dada sua extensão. Em linhas gerais, poderíamos dizer que tal conflito pode ser sintetizado na noção artística de representação enquanto *produção*, implicada na noção de que “a arte não nasce da natureza, mas de certa ideia dela” (HUCHET, 2012, p. 231-232), a qual é tensionada, no atual contexto de demanda por representatividade, pela perspectiva de representação enquanto substituição, “falar por” (SPIVAK, 2010, p. 31), e nos seus desdobramentos ético e político, o que pode incorrer em violências epistêmicas (HUCHET, 2012).

está circunscrita à esfera da produção poética, mas implica em um importante problema para a difusão e circulação de obras, em que localizamos a curadoria e demais instâncias mediadoras e institucionais. Além de artistas que discutem a “mestiçagem”, a “negritude”, a “nordestinidade” e, em última instância, a “brasilidade”, se reconhecendo dentro dessas alteridades, como vimos acima, curadores também têm proposto exposições para refletir sobre recortes identitários aos quais, eventualmente, se circunscvem. No contexto pernambucano das últimas duas décadas, curadores como Moacir dos Anjos, Cristiana Tejo, Clarissa Diniz, entre outros, lidam com diversas estratégias e negociações para enfrentar tanto os ecos que ainda ressoam do modernismo na produção de representações identitárias e culturais relacionadas à “brasilidade” e aos regionalismos como também a configuração institucional do poder de enunciação que tornou essas representações pregnantes e naturais.

À luz dessa problemática, apresentaremos algumas exposições de arte contemporânea realizadas entre 1999 e 2019, em sua maior parte curadas por nordestinos, que, mobilizando diversos modos de representações sobre o Nordeste, questionaram narrativas e representações identitárias hegemônicas, especificamente aquelas produzidas a partir do Sudeste do país no contexto do nosso modernismo. Discutiremos como a curadoria, a partir de proposições ensaísticas e temporárias, confronta tempos e espaços de modo a, como coloca Marisa Flórido Cesar (2015), revisar a história da arte e “desestabilizar as leituras autorizadas, projetando sobre a obra novas abordagens, outras vizinhanças.” (2015, p. 59). Em nosso caso, refletiremos sobre como a curadoria participa do processo de redistribuição de lugares de enunciação, questio-

nando o Nordeste enquanto fornecedor de imagens para a construção de uma identidade “brasileira” totalizante produzida a partir do Sudeste.

É necessário lembrar que propostas como a mencionada, a da Pinacoteca, devem ser contextualizadas em relação à recente preocupação das próprias instituições em reavaliar o modo como suas coleções foram construídas e narradas, geralmente reproduzindo e legitimando narrativas hegemônicas. São muitas as estratégias: novas políticas de aquisição e exibição de seus acervos, lançando novos olhares que produzem outras temporalidades e espacialidades, como notamos acima; mudanças estruturais a respeito do perfil de seus profissionais contratados e agentes diversos que participam desses processos; programas curatoriais e educativos preocupados em dialogar com questões sociais prementes, entre outras. Com essas estratégias, as instituições buscam modificar a imagem de si enquanto espaços elitistas e inacessíveis, reivindicando uma condição mais inclusiva e democrática, o que não exclui desses processos certas contradições e outros tipos de problemas.

É necessário ter como pressuposto que a curadoria não implica em neutralidade, nem com as obras nem com os contextos nos quais são realizadas. A recifense Cristiana Tejo ressalta diferenças entre atuar como curadora no Nordeste e fazer o mesmo no eixo hegemônico Rio-São Paulo:

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, p. 162).

Considerando essas especificidades, Moacir dos Anjos e Cristiana Tejo, nos âmbitos da curadoria e da gestão museal, propuseram iniciativas que, desde o final dos anos 1990, vêm interrogando processos de legitimação e institucionalização de obras de arte que empregaram representações identitárias elaboradas pelo regionalismo – particularmente aquele associado a Gilberto Freyre e a outros intelectuais pernambucanos –, algumas delas reverberadas pelo modernismo paulista, enquanto “régua” para aferir a “qualidade” das obras⁴. Entre essas iniciativas, muitas delas atravessadas por discussões sobre identidade na perspectiva pós-colonial de autores como Stuart Hall, Homi Bhabha e Paul Gilroy, está a exposição *Nordestes*, realizada por Moacir dos Anjos em 1999, no Sesc Pompeia, em São Paulo. Naquela ocasião, Anjos propôs discutir o termo “artista nordestino” a partir da produção de artistas de arte contemporânea da região⁵. Para o curador, por meio de tais obras, “a cultura regionalista se amolece e se rede-

4. O complexo processo de institucionalização de obras de arte via a “régua” da “nordestinidade” regionalista em Pernambuco foi discutido por mim em outro momento, a partir da análise de diversos eventos entre os anos 1930 e 1990 (LIMA, 2020a).

5. 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.

fine como o conjunto de modos individuais de enunciar embates e negociações entre lugares simbólicos diversos que se comunicam e se tocam” (ANJOS, 2000, p. 54).

Esse “amolecimento” do regionalismo pode ser percebido, por exemplo, no modo como a madeira esteve presente na exposição, por meio dos trabalhos de Marcelo Silveira, Paulo Pereira e Eduardo Frota. Costumeiramente, a madeira foi empregada em produções que passaram a ser compreendidas como “tipicamente nordestinas”, seja enquanto material para a produção de objetos como os ex-votos (VALLADARES, 2013, n. p.), seja enquanto tema de pinturas, desenhos e gravuras figurativas – muitas delas representando paisagens e temas, entre eles a seca e o “sertão” –, cuja interpretação muitas vezes estava condicionada pelo local de origem do artista⁶.

Em *Nordestes*, a curadoria parece questionar esse condicionamento de sentido ao expor trabalhos escultóricos realizados em madeira muito diversos entre si (Figura 2). Não sendo figurativos e narrativos, e propondo outros modos de articulação com o espaço, seus sentidos não são tão explícitos e, conseqüentemente, essas obras deslocam narrativas de caráter regionalistas que pudessem

6. O artista paraibano Marcelo Coutinho, em depoimento a Jane Pinheiro, relata como o grupo *Camelo* de arte contemporânea foi pensado como uma forma de fazer frente às abordagens cristalizadoras que condicionam a produção nordestina à biografia do artista: “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, p. 37).

relacioná-las à seca ou à religiosidade popular, por exemplo. Os arranjos com madeira retorcida, de Silveira e Pereira, provocam estranhamento e evocam o insólito, enquanto que o trabalho de Frota, construído a partir de rigoroso enfileiramento de argolas de madeira que resultam em estruturas tubulares, remete à tradição geométrica construtiva e a processos estandardizados.



Figura 2. Vista da exposição *Nordestes* (1999), curada por Moacir dos Anjos e realizada no SESC Pompeia, São Paulo.

Fonte: Kussik (2019). No primeiro plano, está a obra *Sem título* (1999) de Marcelo Silveira. Ao fundo, sobre a parede branca, trabalhos de Paulo Pereira (*Sem título*, 1999). Ao fundo e à direita, disposto no chão, *Sem título* (1998) de Eduardo Frota.

No catálogo da exposição, Anjos expõe sua estratégia enquanto curador que atua a partir do Nordeste, particularmente do Recife, preocupado com a distribuição das relações de poder e seu impacto nas enunciações:

Uma exposição de artistas nordestinos formulada a partir do Nordeste também exerce o importante papel de inverter o sentido hegemônico em que corre o fluxo de informações sobre as artes visuais no país, sempre mais volumoso da região Sudeste para os demais espaços regionais do que no sentido oposto. [...] A exposição [*Nordestes*], nesse sentido, busca reduzir o caráter assimétrico das trocas culturais feitas no país, baseadas mais em relações radiais a partir dos “centros” do que transversalmente entre espaços da “periferia”; procura, desta forma, conectar “zonas de silêncio”. (ANJOS, 1999, n. p.).

O questionamento das relações “radiais a partir dos ‘centros’”, apontadas por Anjos, é uma estratégia também empregada por Marcelo Campos em *Sertão contemporâneo* (2008-2009), exposição realizada na Caixa Cultural Salvador e na Caixa Cultural Rio de Janeiro, outra curadoria que questiona representações cristalizadas produzidas para o Nordeste, especialmente por meio da ideia de “sertão”, tema fundamental para parte da literatura modernista, especialmente para o chamado Romance de 1930. Interessado em investigar o “sertão” enquanto paisagem, documento e fábula, não enquanto uma categoria física, mas cultural, Campos solicitou aos artistas, tanto nordestinos como de outras partes do país⁷, que viajassem para alguma região do Nordeste associada àquele mito e produzissem obras que dialogassem com o formato de diário, a partir de procedimentos de anotações, rascunhos e relatos (CAMPOS, 2008, p. 6). Para o curador, “buscar

7. 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.

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, p. 5).

Algumas produções artísticas realizadas no contexto desse projeto são testemunhas do conflito entre expectativas de alguns artistas, baseadas em estereótipos e imagens clichês, e do “sertão” encontrado durante a viagem. Brígida Baltar, por exemplo, quando esteve, em 2008, no Vale do Cariri, região entre os estados do Ceará e Pernambuco, para realizar seu trabalho, não encontrou o sertão árido e de chão rachado como esperava, mas uma região úmida, habitada por lagos, açudes e mandacarus em flor. Ao buscar um “relato legitimador” sobre o “sertão brasileiro”, a artista observou: “[a]parecia um carcará, um mandacaru, mas sempre ficava a dúvida: é isso o sertão?” (BALTAR *apud* CAMPOS, 2008, p. 41). A frustração de expectativa da artista carioca se assemelha a outros relatos de viajantes que, ao chegarem a lugares fortemente significados por meio de representações na cultura, caso do “Sertão” e do Nordeste, percebem o descompasso entre o que é dito e o que é visto sobre determinada geografia, o que indica a não necessária coincidência entres esses regimes de enunciação⁸.

Ainda em *Sertão contemporâneo*, o “sertão” úmido e colorido também pode ser associado ao trabalho *Fiação* (2009) de Delson Uchôa, artista interessado em explorar, por meio de obras coloridas, luminosas e abstratas, uma paleta cromática que seria

8. Durval Muniz de Albuquerque Júnior discute alguns relatos desse tipo, entre eles o da jornalista Chiquinha Rodrigues (1896-1966). (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999).

característica do Nordeste, contrastando com as cores terrosas e ocre, geralmente associadas à parte da região. O debate sobre esse aspecto foi aprofundado em outra exposição, *Zona tórrida – certa pintura do Nordeste*, realizada em 2012, no Santander Cultural, em Recife, sob curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz. Nela, o trabalho de Uchôa e de outros artistas foram acionados a partir de um modelo de cor denominado pelos curadores como tórrido – originário da zona tórrida, isto é, o Nordeste –, como contraponto ao projeto da “cor caipira”, pretensamente nacional, do modernismo paulista (HERKENHOFF; DINIZ, 2012, p. 13). Aqui, a contestação da hegemonia do modernismo paulista, em relação à produção de representações, se deteve sobre a impossibilidade de concepção de um único sistema cromático para o país.

Tanto *Nordestes* como *Sertão contemporâneo* se interessam por “nordestes” não enquanto espaços geográficos delimitados de modo fixo, mas enquanto representações que são delineadas simbolicamente. Essa noção é aprofundada na exposição *À Nordeste*, realizada em 2019 pelos curadores Clarissa Diniz, Bitú Cassundé e Marcelo Campos no Sesc 24 de Maio, em São Paulo. Realizada após vinte anos da exposição de Anjos mencionada acima, a exposição *À Nordeste* se interessava pela região enquanto posição relativa de enunciação. Para Clarissa Diniz, que nos concedeu entrevista meses antes de sua abertura, a curadoria propunha abordar 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. (LIMA, 2020b, p. 276).

Partindo de uma “história social das identidades”, como colocam os curadores, a exposição considerava o atravessamento da arte por processos históricos e de disputa de poder implicados nas construções de hegemonias por meio da diferença, isto é, pela distinção em relação ao “outro”, ciente de que, conforme Clarissa Diniz, o “regional é um problema de quem taxa alguém de ‘regional’” (LIMA, 2020b, p. 277).

As perspectivas de enunciação convocadas nesta exposição foram múltiplas. Dividiam o mesmo espaço artistas canônicos, segundo uma perspectiva nacional, como Portinari; artistas pernambucanos 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 com produções associadas ao Nordeste, celebrados por galerias no eixo Rio-São Paulo e com carreira consideravelmente internacionalizada, como Bárbara Wagner e o já mencionado Jonathas de Andrade; e aqueles interessados na produção de conteúdos veiculados pelas redes sociais, como memes e *gifs*, caso da *digital influencer* Alcione Alves e do coletivo Saquinho de Lixo⁹, entre outros.

9. Coletivo que atua na rede social Instagram formado por Douglas Layme, Davi Xavier, Isabelle Strobel, Sofia de Carvalho e Aslan Cabral (LIMA, 2020b, p. 277).

A celebrada pintura *Retirantes* (1944) de Portinari, marco canônico da segunda geração do nosso modernismo, obra importante no processo de sedimentação da seca, da fome e da emigração na “invenção do Nordeste”, foi exposta entre uma cópia do cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), do baiano Glauber Rocha, projetado pelo designer também baiano Rogério Duarte, e o *Autorretrato na garrafa* (1945), pintura do cearense Antonio Bandeira (Figura 3). No arranjo proposto pela curadoria, as esqueléticas figuras de Portinari, convalescentes diante da fome e da morte, contrastam com a insurgência representada na atitude altiva do ator Othon Bastos interpretando Lampião, no cartaz do filme; e com a corpulenta autorrepresentação de Bandeira, ampliada pela distorção da garrafa posicionada entre a figura e o espectador, que retrata um homem agente, empenhado em uma atividade criativa em seu espaço doméstico. Ainda, a contemporaneidade entre as pinturas modernistas contrastantes de Portinari e Bandeira – este último viveu parte de sua vida estudando em Paris – expõe relações de poder que dizem respeito a como certas narrativas prevalecem sobre outras nos processos de construção e fixação de representações do Nordeste, lançando luz, novamente, para a problemática sobre representação e representatividade.



Figura 3. Vista da exposição *À Nordeste* (2019) em São Paulo, curada por Clarissa Diniz, Bitú Cassundé e Marcelo Campos, SESC 24 de Maio, São Paulo.

Fonte: Kussik (2019). Da esquerda para a direita, cópia do cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Rogério Duarte, *Retirantes* (1944) de Cândido Portinari, e *Autorretrato na garrafa* (1945) de Antonio Bandeira.

Outra provocação importante de *À Nordeste* foi dirigida às narrativas que inventaram a região a partir da masculinidade, encarnada naquilo que Albuquerque Júnior denomina como “‘falo’ nordestino” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, n. p.). Para o autor, o Nordeste foi concebido a partir de uma masculinidade “viril”, inclusive projetada sobre as mulheres “macho” da região, associada às condições naturais adversas – o que justificaria o homem nordestino ser “cabra” e “de fibra”, por exemplo – e pelo patriarcalismo, muitas vezes operado como distintivo em relação à “feminização” e à “desvirilização” do “sul” do país moderno, urbanizado e instruído (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 50-57). Para provocar e ques-

tionar essas representações, além da grande presença de artistas mulheres, a curadoria também exibiu uma notável quantidade de artistas transgênero e não binários, entre elas Jota Mombaça, Saara Elielson, Pêdra Costa, Tertuliana Lustosa e Saraelton Panamby. Ainda, recursos cenográficos ampliaram essa provocação, como a opção por substituir, nos textos presentes no espaço expositivo, os artigos e desinências indicadores de gênero feminino e masculino pelo “x”, e na escolha da cor rosa para constituir a identidade visual da exposição.

A presença dessas artistas, que transitam entre os pólos dicotômicos de gênero, estabelecida pelas perspectivas hegemônicas biologizantes, e que portanto se situam nos “entre-lugares” marginais onde novas identidades aparecem (BHABHA, 2013, p. 20), referem-se às novas enunciações que nos interpelam acerca da necessidade de repensarmos noções teórico-metodológicas e propormos novas práticas, entre elas curatoriais e no âmbito de disciplinas como a História da Arte e a Teoria da Arte. Desse modo, como proposto pela perspectiva decolonial, ampliaremos as possibilidades de construções de novas narrativas e sentidos ao desnaturalizarmos e desuniversalizarmos noções que fundamentaram as epistemologias que colonizaram o nosso saber, ser e poder (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 42) e que forjaram nosso olhar.

Em síntese, ao nos determos sobre questionamentos de representações modernistas a partir do Nordeste por meio de curatorias, buscamos enfatizar as dimensões ética e política da prática curatorial no sentido de desnaturalizar cânones. Se a arte sempre operou para a “invenção do outro”, como afirma Diniz (2020, p. 72), em nossos dias tem se tornado incontornável pensarmos esses processos de ficcionalização à luz das demandas por repre-

sentatividade, agenciamento e participação política de diferentes alteridades¹⁰. Considerando que a ética curatorial e do fazer artístico não são coincidentes, dado o fato de implicarem em *loci* de sentidos distintos, o que conseqüentemente leva a curadoria a negociar com autorias pré-existentes, como afirmou Claire Bishop (2015, p. 274), trata-se aqui de nos atermos a como a curadoria lida com a tensão entre representação e representatividade. Em outras palavras, trata-se do encontro entre a arte, seus processos potentes de ficcionalização e sua considerada “autonomia relativa”, com a necessidade ética e política de repensar não só o modo como as alteridades são narradas e dadas a ver, como também o lugar delas em relação às estruturas institucionais e aos espaços de poder. Que outros modernismos, “empadernamentos” e enunciações continuem vindo à tona.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo”*. Uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2013.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Fundaj, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999. p. 45-46.

ANJOS, Moacir dos. Desmanche de bordas: notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque; RESENDE, Beatriz (org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 45-59.

10. Essas problemáticas se aproximam da valorização, participação e agenciamentos de alteridades diversas em eventos recentes dos circuitos da arte contemporânea. Sobre a alteridade indígena, por exemplo (DINIZ, 2020; PITTA, 2021).

ANJOS, Moacir dos. Arte em trânsito. *In*: ANJOS, Moacir dos. *Nordestes* [catálogo de exposição]. São Paulo: Sesc Pompeia, Fundação Joaquim Nabuco, 1999.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BISHOP, Claire. O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador *auteur*. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 16, v. 2, n. 27, p. 270-282, dez. 2015.

CAMPOS, Marcelo. *Sertão contemporâneo* [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2008.

CESAR, Marisa Flórido. Curadoria: deslocamentos, impasses, possibilidades. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 16, n. 26, p. 41-50, dez. 2015.

CONDURU, Roberto. Entre o ativismo e a macumba: arte e afrodescendência no Brasil contemporâneo. *Revista Vis*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 55-67, jan./jun. 2008.

CYPRIANO, Fabio. Pinacoteca do Estado: Acervo radical. *ARTE!Brasileiros*, São Paulo, 21 dez. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/pinacoteca-acervo-amplia-representatividade/>. Acesso em: jul. 2022.

DINIZ, Clarissa. *Street fight*, vingança e guerra: artistas indígenas para além do “produzir ou morrer”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 68-88, jan./jul. 2020.

FANAN, Levi. Vista da sala 19 da exposição Pinacoteca: Acervo (2020-2025). *In*: CYPRIANO, Fabio. Pinacoteca do Estado: Acervo radical. *ARTE!Brasileiros*, 21 dez. 2020. Disponível em: <http://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/pinacoteca-acervo-amplia-representatividade/>. Acesso em: jul. 2022.

HERKENHOFF, Paulo; DINIZ, Clarissa. *Zona tórrida*: certa pintura do Nordeste [catálogo de exposição]. Recife: Santander Cultural, 2012.

HUCHET, Stéphane. Do ver ao mostrar, Representação e *Corpus* da arte. *In*: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 217-262.

KUSSIK, Helena. À Nordeste: uma exposição de infinitas pluralidades. *Arte Sol*, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.artesol.org.br/conteudos/visualizar/A-Nordeste-uma-exposicao-de-infinitas-pluralidades>. Acesso em: jul. 2022.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. “Nordestinidade”: narrativas de circulação, legitimação e institucionalização na arte. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 76, p. 34-49, ago. 2020a.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. “Nordestinidade” quando?: identidade estratégica em curadorias de Moacir dos Anjos. 2020. 338 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020b.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 27-53.

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.

PITTA, Fernanda M. A ‘breve história da arte’ e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 223–257, set./dez. 2021.

QUEVEDO Yuri et al. *Pinacoteca: acervo [guia de visitação]*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020. p. 125.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 31.

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

VALLADARES, Clarival do Prado. Ex-votos do sertão (1973). *Ricardo Camargo Galeria*, [s.l.], 2013. Disponível em: <http://www.rcamargoarte.com.br/expo/?expo=84>. Acesso em: 1 abr. 2019.