

“Nordestinidade”: narrativas de circulação, legitimação e institucionalização na arte

[“Northeasternness”: circulation, legitimation and institutionalization art narratives]

Pedro Ernesto Freitas Lima¹

RESUMO • Atentos aos processos de legitimação de identidades, discutiremos o uso de narrativas sobre “nordestinidade” na produção, circulação e institucionalização das artes visuais de Pernambuco durante o século XX. Analisaremos como eventos e obras se organizaram em torno de narrativas e contranarrativas, aqui denominadas “nordestinidade”, tanto reverberando certo regionalismo freyreano, como também questionando a relação automática entre obras de artistas do Nordeste e o regionalismo, propostas por artistas como o grupo Camelo e por curadores como Moacir dos Anjos. • **PALAVRAS-CHAVE** • Identidade; “nordestinidade”; legitimação;

curadoria. • **ABSTRACT** • Questioning identities legitimation, we’ll discuss the use of narratives about “nordestinidade” (“northeasternness”) in the production, circulation and institutionalization of 20th century Pernambuco’s arts. We’ll analyze how events and works take identities narratives and counter-narratives. We’ll emphasize both works next to Gilberto Freyre regionalism type, as well as counter-narratives that suspend the automatic relation between Northeastern artists production and regionalism, proposed by artists such as Camelo group and by curators such as Moacir dos Anjos. • **KEYWORDS** • Identity; “northeasternness”; legitimation; curatorship.

Recebido em 8 de abril de 2019

Aprovado em 25 de julho de 2020

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



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vii76p34-49>

1 Universidade de Brasília (UnB, Brasília, DF, Brasil).

Dois eventos ocorridos no final dos anos 1990 protagonizados por agentes artísticos de Recife colocaram em discussão a atribuição de valores identitários, que poderíamos denominar como “nordestinidade”, a trabalhos artísticos. O primeiro deles foi a formação em 1997 do grupo Camelo por artistas que acusavam a seleção para a mostra “Antarctica Artes com a Folha” (1996) de ter privilegiado artistas do Nordeste cujas obras consideravam “caricaturalmente nordestinas” (PINHEIRO, 1999, p. 34). O segundo evento foi a exposição “Nordestes”, realizada em 1999 no Sesc Pompeia, em São Paulo, na qual o curador Moacir dos Anjos propôs debater a pertinência naquele momento do termo “artista nordestino”. Ambos colocavam em questão narrativas que tomaram a produção de artistas daquela região como “local”, isto é, como um Outro na perspectiva pretensamente hegemônica oriunda do eixo Rio-São Paulo.

A onipresença e a pregnância dessas narrativas ao longo de boa parte do século XX, que comumente concebiam certa “nordestinidade” a partir daquilo que era tido como “cultura popular”, “folclore” e “regional”, foram entendidas por Eduardo Dimitrov (2013, p. 16-17) como uma espécie de “régua”, que, consensualmente aceita, mensurava e eventualmente legitimava a produção da região. Entre adesões e rechaços, confirmações e questionamentos, o debate sobre uma “nordestinidade” nas artes é complexo e se prestou a diversos usos diferentes. A adesão ao rótulo poderia tanto contribuir para a legitimação e institucionalização de obras e artistas, como também poderia ser um obstáculo para o reconhecimento de condições cosmopolitas, modernas ou contemporâneas em determinados trabalhos².

Propomos discutir aqui alguns efeitos do uso do discurso identitário por parte da produção artística dessa região. Para isso, analisaremos como uma série de eventos, obras e agentes se organizaram ao longo do século XX em torno de um feixe de narrativas e contranarrativas que compuseram aquilo que podemos denominar como “nordestinidade”. Além de eventos que podemos considerar como inventores dessa representação identitária, também destacaremos contranarrativas produzidas pelo grupo Camelo e pela narrativa curatorial da exposição “Nordestes” a partir da arte

2 Podemos mencionar os já muito debatidos casos de alterações de perspectivas nas narrativas de artistas como Cícero Dias e Manoel Bandeira (DIMITROV, 2013) e, mais recentemente, tratamos dos casos de Martinho Patrício e Marepe (LIMA, 2018a).

contemporânea, as quais, podemos afirmar, questionaram a associação automática entre a produção da região e o regionalismo de caráter freyriano ao colocar em questão os limites simbólicos da região.

INVENÇÃO DA “NORDESTINIDADE”

Nossa discussão não pretende delimitar e propor o que seria a “nordestinidade”. Tal empreitada teria efeito transitório, retórico e estéril. Autores que discutem identidade a partir da perspectiva pós-colonial já disseram que a questão não admite ser tratada a partir de essencialismos. Segundo Stuart Hall (2000, p. 112), as identidades são “pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós”, o que evidencia mais a diferença do que a mesmidade. Portanto, nosso interesse deve ser redirecionado para os processos de reconhecimento e legitimação de discursos identitários, como propõe Mari Carmen Ramírez (2000, p. 16) ao falar sobre a suposta identidade “latino-americana”.

Dito isso, nosso interesse neste trabalho é investigar como certa ideia de “nordestinidade” foi operada em diversos eventos por diferentes agentes, entre eles artistas, críticos e curadores. A pregnância desse “feixe” de narrativas – assim podemos denominar devido às múltiplas origens e características dos enunciados que o compuseram – foi de tal modo impactante que dificilmente artistas e outros agentes de instituições artísticas da região em questão não se posicionaram de alguma forma em relação a essa “régua”. Neste primeiro momento, a partir da seleção e análise de alguns trabalhos produzidos na região ao longo do século XX, tentaremos apontar elementos, repertórios e procedimentos artísticos que compuseram narrativas que dizem respeito a essa certa “nordestinidade”.

A própria ideia de Nordeste foi inventada a partir de uma série de discursos de caráter físico, geográfico, político, econômico, cultural e artístico (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 72). O Movimento Regionalista, especialmente por meio do *Manifesto regionalista* (1926, publicado em 1952) de Gilberto Freyre, lançado no I Congresso Brasileiro de Regionalismo, em Recife (1926), teve protagonismo na construção e eleição de aspectos identitários que viriam a ser tidos como “nordestinos”. Para Freyre (1996, p. 50-51), a produção nordestina deveria fazer frente à “imitação cega” do “sul” por meio da valorização de sua “riqueza de tradições ilustres”, “nitidez de caráter”, “sedução moral” e “fascinação estética”, que dotariam a cultura brasileira de “autenticidade” e “originalidade”. As proposições relativas demonstram como o Nordeste era concebido como um Outro do “sul”. Para Albuquerque Júnior (1999, p. 72), esse Congresso e a publicação do *O livro do Nordeste* (1925), também encabeçado por Freyre, foram as primeiras tentativas de dar uma definição para a região que não se restringisse aos âmbitos geográfico, natural, econômico e político, mas que considerasse também aspectos culturais e artísticos, o que revela o protagonismo de Recife enquanto centro legitimador na definição e enunciação do que seria “nordestino”.

Em torno de Freyre se formou uma das principais redes de sociabilidade entre

artistas e outros agentes da região³. Em um primeiro momento, impactado por uma ideologia nativista, o sociólogo defendia o que seria uma pintura “nossa”, isto é, “pernambucana”, sugerindo inclusive repertórios aos quais artistas poderiam se dedicar. Em texto de 1925, Freyre afirmou que a “técnica da produção do açúcar oferece elementos para uma pintura tão nossa que é verdadeiramente espantoso o sempre-lhe terem sido indiferentes os pintores da terra” (apud DIMITROV, 2013, p. 24).

Segundo Dimitrov (2013, p. 41), era comum, na primeira metade do século XX, encontrar depoimentos de artistas e críticos dessas distintas redes de sociabilidade defendendo a necessidade de arte retratar os costumes e as paisagens naturais locais. Se havia uma diferença quanto à gramática de estilemas empregada, o recorte temático e o uso da figuração eram uma constante entre artistas dessas distintas redes.

O impacto do regionalismo de base freyreana não se limitou à produção do grupo de artistas mais próximo ao sociólogo, como Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Manoel Bandeira e Vicente do Rego Monteiro. Segundo Cristiana Tejo (2005, p. 80), até pelos menos os anos 1980, aquilo identificado como “regional” se estabeleceu como fio condutor da produção artística de Pernambuco cuja identidade estaria assentada na “cultura popular”, no “folclore” e em “elementos regionais” e “telúricos”. Entretanto, é necessário fazer aqui uma ressalva e um acréscimo. O fio condutor identificado por Tejo pode ser identificado nas obras institucionalizadas pelas instituições locais, o que não significa que representava a produção da região como um todo. No período indicado pela autora, artistas como Montez Magno, Daniel Santiago, Paulo Bruscky e outros tidos como “experimentais”, produziram a partir de linguagens diversas como aquelas de matriz construtiva, a *performance*, o objeto e a chamada arte postal. No entanto, essas produções que não faziam referência imediata a repertórios e procedimentos considerados “regionalistas” ou “nordestinos”, muitas delas só foram institucionalizadas recentemente, algumas no início do século XXI, o que explica, muitas vezes, sua pouca visibilidade até determinado momento.

Isso não quer dizer que a narrativa sobre o regionalismo era única e homogênea. Seus usos suscitavam tensões quanto ao modo de narrar obras de artistas da região. A depender de onde era exposta, a produção de artistas como Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres era estrategicamente associada ora ao regionalismo, ora às vanguardas modernistas europeias. Em texto para catálogo da exposição de 1960 de Lula Cardoso Ayres realizada no Museu de Arte de São Paulo (Masp), Gilberto Freyre ressaltou o caráter “surrealista” de obras como *Vestindo a noiva* (Figura 1), *Sofá mal-assombrado* e *Cabriolé mal-assombrado*, todas de 1945. Para Dimitrov (2013, p. 85), essa aproximação

3 Eduardo Dimitrov (2013, p. 20-21) identifica quatro grupos distintos de redes de sociabilidade em Recife na primeira metade do século XX: aquele ligado à Escola de Belas Artes de Pernambuco (1932) e chamado de “acadêmico”, do qual fazia parte Murillo La Greca; o Grupo dos Independentes (1933), integrado por artistas ligados à imprensa, como Danilo Ramires Azevedo, Luiz Soares, Elezzer Xavier e o ilustrador Manoel Bandeira; um grupo constituído por artistas próximos a Gilberto Freyre e ao projeto Regionalista Tradicionalista, como Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Fédora, Joaquim e Vicente do Rego Monteiro; e aquele referente à Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) (1948), integrado por Francisco Brennand, Abelardo da Hora, Ladjane Bandeira, José Cláudio da Silva, Gilvan Samico, Wellington Virgolino, Wilton de Souza e Corbiniano Lins.

4 Sobre uma abordagem da produção “experimental” de Pernambuco, ver: Diniz, 2014.

visaria uma melhor aceitação por parte de um público que aos olhos de Freyre já estaria acostumado com os estilemas modernistas. O procedimento de Freyre, nesse caso, foi o de “contemporaneizar” a produção do artista ao associar seu vínculo considerado regional – como a referência ao “primitivo” dos bonecos de barro de mestre Vitalino, como é verificado nas figuras humanas de Ayres em *Passeio a cavalo* – ao que havia de mais recente em termos de vanguarda artística em nível mundial.



Figura 1 – Lula Cardoso Ayres, *Vestindo a noiva*, 1945, óleo sobre tela, 92 x 73 cm. Coleção João Cardoso Ayres Neto. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras

Outro repertório importante para a construção da “nordestinidade” para as artes da região foi a representação do que seria o “povo” através de uma perspectiva social verificada, por exemplo, em parte da obra de Abelardo da Hora. Fundador da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) e do Ateliê Coletivo da SAMR, respectivamente em 1948 e 1952, entidades cujo ineditismo incluía a defesa de artistas da região enquanto classe artística e a produção politicamente engajada (DIMITROV, 2010, p. 14-15), convivem em sua obra cenas de denúncia social, como a fome atribuída à seca (Figura 2) – flagelo esse recorrentemente associado aos primeiros discursos identitários da região desde o final do século XIX (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 70) –, e manifestações populares eleitas como distintivas de Recife, como o frevo.



Figura 2 – Abelardo da Hora, *A fome e o brado*, 1947, bronze, 135 x 60 x 30 cm. Fonte: Adelante, 2018

Diversos eventos contribuíram para a aderência dessa visualidade nacional-popular, muitas vezes de caráter social – com acepção de denúncia –, à produção da região. Entre eles, destacamos a atuação sistemática do Movimento de Cultura Popular (MCP), criado em 1960, o qual, segundo Tejo (2005, p. 83), buscava “deselitizar” a cultura nacional; e a participação e premiação dos pernambucanos Wellington Virgolino, Anchises Azevedo e João Câmara no IV Salão de Brasília de 1967, no qual Câmara venceu o Grande Prêmio de pintura. Segundo Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (2016, p. 164), a participação desses artistas em um evento de repercussão nacional sinalizaria uma diferença entre o que viria a ser uma “pintura brasileira” e aquela praticada nos centros urbanos do “sul” do país, o que demonstra mais uma vez a percepção da produção nordestina enquanto um Outro.

É possível afirmar que o feito de Câmara, artista que naquele momento passava a ser tratado como uma “glória local” (COUTO, 2005, p. 2), estimulou o interesse e a circulação de seus conterrâneos pelo eixo Rio–São Paulo, o principal centro legitimador das artes no país. Mesmo que a pintura de Câmara não recorresse a elementos estereotipados do que seria a cultura popular nordestina, seus conterrâneos identificaram no seu sucesso uma demanda nesse eixo legitimador

por uma pintura que fosse de fato “brasileira”, isto é, figurativa e que representasse elementos percebidos como “locais” (LIMA, 2011, p. 256-257).

Diferentemente, Wellington Virgolino lançou mão do expediente “regional” para circular no Sudeste do país. Em 1961, Virgolino foi exibido na VI Bienal de São Paulo em meio a pinturas rotuladas como “primitivistas”. A situação deixou de ser um incômodo quando Virgolino descobriu que a galeria paulista Astreia havia adquirido suas telas expostas e encomendado outras (DIMITROV, 2013, p. 235). Esse fato foi relevante para que o artista continuasse a produzir obras a partir de procedimentos e repertórios recorrentes, empregando padronagens elaboradas geralmente a partir de flores e de outros motivos decorativos, como em *Rosalina* (1963) e *Menino com chapéu florido* (1964) (Figura 3).



Figura 3 – Wellington Virgolino, *Menino com chapéu florido*, 1964, óleo sobre tela, 61 x 50 cm. Coleção Carlos Ranulpho. Fonte: Dimitrov, 2013, p. 325

Nesses casos, entendemos que a ideia de “brasilidade” evoca a concepção estética modernista de que seria no Brasil interiorano, enquanto uma alteridade longínqua da perspectiva espacial (CAMPOS, 2007, p. 114), que manifestações tidas como “populares” representariam o “autêntico” e o “genuíno”. A classificação das pinturas de Virgolino como “primitivistas” evidencia esse julgamento. Apesar de seus discursos contrapostos, essas noções eram compartilhadas tanto pelos modernistas do “sul” quanto, como

mencionamos, pelos modernistas regionalistas freyrianos, para os quais, podemos dizer, o Nordeste representava uma “reserva de brasilidade”⁵ do país.

Notamos, portanto, que a prática de procedimentos e de repertórios de caráter regionalista, identificados nas obras acima, foram importantes para a legitimação de artistas como “pernambucanos” e a conseqüente inserção de seus trabalhos em circuitos oficiais de instituições da região e em alguns outros de dimensão nacional. Joana D’Arc Lima (2011, p. 73-74) agrupa artistas que conseguiram legitimar sua produção por essa via sob a denominação de “estabelecidos”⁶. Em contrapartida, haveria também os “outsiders”⁷, aqueles interessados em novas linguagens contemporâneas e que criticavam os espaços oficiais e o tipo de arte que privilegiavam. Evidentemente que não devemos entender essa classificação de forma estanque. A situação e a conveniência poderiam alterar narrativas sobre determinadas obras e artistas, promovendo trânsitos entre as mencionadas categorias propostas por Lima.

Mais importante do que reconhecer um artista “estabelecido” ou “outsider” é perceber a diferença de trato institucional em relação à linguagem e ao repertório de suas obras. Podemos mencionar como exemplo as constantes repressões enfrentadas por Paulo Bruscky e Daniel Santiago, como o fechamento da II Exposição Internacional de Arte Correio em Recife em 1976, evento desencadeador de *Limpo e desinfetado* (1978) (LOPES, 2014, p. 2.667-2.668), *performance* que podemos entender como comentário à pressão exercida pelas expectativas institucionais sobre artistas da região.

Enquanto o trabalho de Bruscky e Santiago não era assimilado pelas instituições locais, de modo distinto era recebida a obra de João Câmara. A aquisição da série *Cenas da vida brasileira 1930-54* (1974-1976) pela prefeitura de Recife em 1980, doada à Fundação de Cultura Cidade do Recife e posteriormente à Galeria Metropolitana de Arte (inaugurada em 1981 e que originaria o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, o Mamam, em 1997), gerou desconforto quando o próprio Câmara exigiu que a série fosse exibida de forma permanente na Galeria, o que passou a ser feito a partir de 1981 (LIMA, 2011, p. 356). Ou seja, enquanto o trabalho de Bruscky era interdito, o de Câmara era assimilado, inclusive com a concessão de privilégios ao artista e a sua obra. Os “estabelecidos”, portanto, tinham apoio institucional consistente para construir o que seria uma arte “pernambucana” e “nordestina”,

5 Expressão utilizada pela professora Ana Albani de Carvalho ao comentar minha comunicação intitulada “O ‘local’ do ‘artista nordestino’: Moacir dos Anjos e seu olhar sobre Marepe e Marcone Moreira” apresentada no 1º Simpósio de Relações Sistêmicas da Arte (2018, Porto Alegre) para se referir às expectativas identitárias que costumeiramente se criam em relação ao Nordeste e a seus aspectos culturais e artísticos.

6 Joana D’Arc Lima (2011, p. 73) considera como “estabelecidos” os seguintes artistas: Abelardo da Hora, Cavani Rosas, Franklin Delano, Gil Vicente, João Câmara, José Carlos Viana, José Cláudio, Luciano Pinheiro, Montez Magno e Teresa Costa Rego.

7 Sob a denominação “outsiders”, Joana D’Arc Lima (2011, p. 74) agrupa os seguintes nomes: Aurélio Velho, Braz Marinho, Christina Machado, Daniel Santiago, Eduardo Melo, Flávio Emanuel, Humberto Araújo, Joelson Gomes, José Patrício, José Paulo, Luiz Avanzi, Marcelo Coutinho, Marcelo Silveira, Márcio Almeida, Marinaldo Silva Rodrigues (Naldo), Maurício Castro, Paulo Bruscky e Renato Vale.

em boa parte por meio da reiteração de repertórios associados ao que seria “local”, e se colocarem como referência para outros artistas.

CONTRANARRATIVAS: “NORDESTINIDADE” QUESTIONADA

Os eventos e trabalhos comentados até aqui evidenciam a onipresença da chamada “régua” regionalista, a qual, de certo modo, arrastava a discussão artística para o âmbito identitário enquanto singularidade, característica fundamental para afirmação de uma produção própria – “pernambucana” e “nordestina” – que se distinguiria daquela do “sul”, isto é, do eixo Rio-São Paulo. De modo diverso, essa “régua” continuou impactando o contexto artístico de Recife nos anos 1990. Eventos como a criação do grupo Camelo e a exposição “Nordestes” ecoavam as narrativas sobre “nordestinidade” de modo contrapontístico.

Para discutirmos como esses eventos comentaram a “nordestinidade”, devemos considerar as novas condições do contexto artístico de Recife nos anos 1990, especialmente da segunda metade da década: o trânsito de críticos e curadores na região e seus diagnósticos realizados sobre a produção local; o adensamento das instituições artísticas da região; e o protagonismo adquirido pela função do curador. Em conjunto, essas condições estimularam e viabilizaram atividades de jovens artistas, muitos deles organizados em grupos, que reivindicavam a legitimação pelas instituições da região de produções que não fizessem referências imediatas a questões locais de verniz regionalista.

Desde a segunda metade dos anos 1980, uma série de coletivos de artistas se constituíram para fazer frente a abordagens críticas que limitavam os trabalhos da região a questões exteriores a eles, muitas vezes de caráter identitário. Sobre o Salão de Arte Contemporânea de Pernambuco de 1988, Lígia Canongia, por exemplo, afirmou que a arte pernambucana seguia repetindo o que já havia sido feito, sendo nela ausentes contrastes e indagações (apud LIMA, 2011, p. 372). A crítica da curadora, tecida a partir de uma expectativa e de uma concepção do que seria “pernambucano” e “nordestino”, homogeneizava e limitava a recepção de obras. Entre esses coletivos estavam o Carasparanambuco (1986-1989), Formiga Sabe que Roça Come (1988-1990), Quarta Zona de Arte (1988-1994), Carga e Descarga (1995) e Camelo (1997). Neles, os repertórios e procedimentos regionalistas estavam presentes enquanto aquilo que deveria ser questionado, superado, ou até mesmo praticado, desde que a partir de linguagens tidas como contemporâneas.

Parte dos trabalhos desses grupos revelava o contato que esses artistas tiveram tanto com os chamados “estabelecidos” quanto com os “outsiders”. O Carasparanambuco, por exemplo, integrado pelos artistas Alexandre Nóbrega, Eduardo Melo, Félix Farfan, José Patrício, João Chagas, Marcelo Silveira, Maurício Silva e Rinaldo Silva, produzia trabalhos nos quais linguagens experimentais contemporâneas dialogavam com referências da cultura local e com linguagens tradicionais (LIMA, 2011, p. 273). Esse contato com produções de diferentes perspectivas na região é ressaltado no relato de Joana D’Arc Lima sobre a formação de Maurício Silva, integrante do Carasparanambuco:

Seu interesse recaía sobre a produção mais “diferente” na época. Ele se lembrou de Ypiranga Filho, um artista experimental, exímio gravurista, de Bruscky e Santiago, do fio conceitual, ao mesmo tempo que aprimorava tecnicamente seu traço com Abelardo da Hora e Adão Pinheiro – em suma, circulava por todas as poéticas e experiências que o ajudassem a expressar-se. (LIMA, 2011, p. 273).

O grupo Camelo foi fundado em 1997 pelos artistas Ismael Portela, Jobalo, Marcelo Coutinho, Oriana Duarte, Paulo Meira e Renata Pinheiro. Sua constituição foi uma reação à curadoria da mostra “Antartica Artes com a Folha”, realizada em 1996 no Pavilhão Manuel da Nóbrega em São Paulo e que tinha como objetivo mapear a produção de jovens artistas do país. Do Nordeste, os curadores da mostra – Tadeu Jungle, Nelson Brissac Peixoto, Stella Teixeira de Barros, Lorenzo Mammì e Lisette Lagnado – selecionaram, com exceção do trabalho de José Rufino, obras nas quais eram explícitas referências consideradas “regionalistas”, isto é, que tratavam do imaginário mais reiterado sobre o que seria a região. São os casos de *Banca de feira* de Marepe e trabalhos de Martinho Patrício que faziam referência aos caboclos de lança do maracatu rural, trabalhos que foram considerados como “caricaturalmente nordestinos” pelos futuros fundadores do Camelo, excluídos da mostra (PINHEIRO, 1999, p. 34).

Na perspectiva dos futuros integrantes do Camelo, a mostra consistia em uma importante ação de descentralização artística no país e que, devido às escolhas feitas de obras da Região Nordeste, continuava privilegiando tendências de caráter “regionalista” e que, provavelmente, continuaria impactando tanto a produção quanto a recepção de obras da região. Portanto, a reação a essa seleção era estrategicamente importante. O depoimento do artista Marcelo Coutinho evidencia o descontentamento motivador do grupo e nos informa sobre o que era tido como “nordestino” e “regionalista”:

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, p. 1 apud PINHEIRO, 1999, p. 37).

Portanto, uma das questões principais para o grupo Camelo era questionar a associação automática entre a arte produzida na região e certa “nordestinidade” vinculada ao regionalismo freyriano.

Marcelo Coutinho e Oriana Duarte, integrantes do Camelo, participaram da exposição “Nordestes”, realizada em 1999 no Sesc Pompeia de São Paulo, ao lado de outros artistas⁸. A exposição, segundo seu curador Moacir dos Anjos (1999.),

8 Além de Marcelo Coutinho e Oriana Duarte, estiveram presentes na exposição Alexandre Nóbrega, Alice Vinagre, Delson Uchôa, Eduardo Frota, Efrain Almeida, Gil Vicente, José Guedes, José Patrício, José Rufino, Marcelo Coutinho, Marepe, Martinho Patrício e Paulo Pereira (ANJOS, 1999).

questionava a expressão “artista nordestino” a partir da negociação “com expectativas sobre quais as fronteiras simbólicas que singularizariam, no campo das artes visuais, o que é ali produzido [no Nordeste]”.

Entre os trabalhos expostos estava *Dos heteróclitos – como campo de dispersão* (1999), instalação de Oriana Duarte constituída por colheres, pedras, anzóis, pedaços de vidro e de feltro. O trabalho fazia referência a uma *performance* de Duarte apresentada em 1997, *A coisa em si* (Figura 4), na qual a artista tomava uma sopa feita de pedras recolhidas nos locais onde o trabalho era executado. Moacir dos Anjos entendeu o trabalho como um comentário à dimensão simbólica e arbitrária do traçado cartográfico definidor da região de procedência da artista. Ao tomar a sopa, Duarte

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



Figura 4 – Oriana Duarte, *A coisa em si*, 1997, *performance*. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras

Esse trabalho é exemplar de como artistas conviviam em Recife na segunda metade da década de 1990 com linguagens da arte contemporânea, de caráter internacional ou global, em uma região considerada “periférica”. Seja como proposição concreta, seja de forma metafórica, *A coisa em si* trata do embate daqueles artistas com instituições locais que, até então, resistiam a assimilar novas linguagens artísticas. Por mais difícil que fosse, Duarte e seus colegas estavam dispostos a encarar essa sopa, provavelmente insossa, compartilhá-la com os circuitos legitimadores e reconfigurar, a

partir de uma ação antropofágica, seus locais e sua produção, distanciando-a do caráter regionalista, embora com ele mantivesse diálogo.

Realizada em São Paulo, “Nordestes” legitimava no tradicional centro artístico hegemônico do país não só o conjunto de artistas e seus repertórios e procedimentos, mas também seu curador e sua função. Além da exposição em questão, a atuação de Moacir dos Anjos em Recife como pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj)⁹, em curadorias que propunham mapear a produção artística da região – como, por exemplo, “Ceará e Pernambuco: dragões e leões”, realizada com Agnaldo Farias em 1998 na inauguração do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza –, e mais tarde como diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam) entre 2001 e 2006, impactou na assimilação pelo meio local e na consolidação da função do curador enquanto agente importante na organização e mediação daquela produção.

A assimilação desse agente mediador, entretanto, não foi um processo consensual. A emergência de figuras como o curador e o diretor de museu fundou um campo de disputa com artistas pelo protagonismo da cena. Segundo Tejo (2005, p. 100), habituados ao “protecionismo do Estado ou mesmo à ética da influência política ou das afinidades eletivas, os artistas que têm atuação apenas local ressentem-se de ter que passar pelo crivo de especialistas”. Essa disputa adquire maior amplitude quando consideramos que a atuação de curadores e dirigentes de instituições museais, especialmente em projetos de mapeamento e exibição de obras a partir do critério identitário geográfico, não só diz respeito à legitimação de produções artísticas, mas também implica em uma empreitada simbólica poderosa: a reelaboração de discursos identitários sobre o que seria uma arte “pernambucana” e “nordestina”. Dito isso, é necessário questionar ainda como artistas e curadores negociam narrativas de exposições e qual o impacto dos discursos curatoriais de caráter identitário nas obras desses artistas, questão que pretendemos desenvolver futuramente.

9 A Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) foi instituída em 1949 com o objetivo inicial de realizar estudos multidisciplinares sobre a vida do trabalhador rural das regiões Nordeste e Norte do país a partir de uma perspectiva regionalista. Com o passar dos anos, a instituição criou uma série de aparelhos de mediação que divulgavam pesquisas de caráter antropológico da instituição (JUCÁ, 1991, p. 49). A partir de 1984, passou a administrar a Galeria Vicente do Rego Monteiro, a qual passou a se dedicar à arte contemporânea, especialmente a partir de 1995. Ao lado do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (1997), a Fundaj se preocupou em atuar na descentralização de políticas para o setor artístico, o que incluía a promoção de intercâmbios regionais e nacionais entre artistas, críticos e curadores, promovendo também eventos como cursos de história da arte que tinham como objetivo a formação de público para a arte contemporânea, como os promovidos por Agnaldo Farias no Mamam entre os anos de 1998 e 2000. Atuaram nesses cursos, além do próprio Farias, também Jorge Coli, Fernando Cochiarralle, Luiz Camilo Osório, Frederico Moraes, Lígia Canongia, Glória Ferreira, Sônia Salzstein, Tadeu Chiarelli, Marcus Lontra, Lorenzo Mammì e Paulo Sérgio Duarte (TEJO, 2005, p. 94-95). Moacir dos Anjos integra o corpo de pesquisadores da Fundaj desde 1990, sendo que até 1998 sua pesquisa era desenvolvida dentro da área econômica. Entre 1998 e 2000, foi coordenador de Ação Cultural do Instituto de Cultura (atual Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte) da mesma instituição. Entre 2001 e 2006 foi diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam), de Recife, e em 2009 voltou a ser coordenador de Artes Visuais da Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte da Fundaj (cf. Currículo Lattes, ANJOS JUNIOR, 2019).

Em oposição às expectativas que geralmente elegem e cristalizam o que seria “nordestino”, Anjos (1999) propôs que a produção contemporânea da região promoveria um “amolecimento”, uma redefinição da cultura regionalista. Esse outro Nordeste, por sua vez, não resultaria de uma representação simbólica perfeitamente delineada, o que significaria reproduzir o modelo rígido e imediatamente passível de implosão de Freyre, já que o próprio espaço ao qual ele pretendia se referir é múltiplo e está em permanente construção. Nas palavras do curador, as obras expostas eram

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

De forma geral, nas obras expostas em “Nordestes” estão presentes elementos de fácil associação a uma expectativa do que seria a “nordestinidade”, como, por exemplo, materiais telúricos, como a madeira e o barro, referências à religiosidade popular, especialmente aos ex-votos, aos engenhos do ciclo do açúcar do passado e às cores fortes e saturadas associadas a representações da região enquanto lugar intensamente iluminado pelo sol. Essas características podem remeter a um Nordeste inventado como “espaço da saudade”, isto é, enquanto uma representação lírica e fantasiosa de um lugar que não existe mais, de aspecto rural, assentado sob estruturas pré-capitalistas e patriarcais e que idealiza como mais autênticas e verdadeiras o “popular” e a experiência folclórica (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 77).

No entanto, entendemos que o *status* canônico dos mencionados repertórios “regionalistas” é questionado quando aproximados e hibridizados com linguagens contemporâneas. *Dominós*, trabalho de José Patrício, por exemplo, constituído por milhares de dominós revestindo o chão do espaço expositivo (Figura 5), emprega um objeto banal e cotidiano na construção de formas de certo rigor geométrico, colocando-o em diálogo com tradições da arte contemporânea, como o *ready made* e produções de matriz construtiva.



Figura 5 – José Patrício, *Dominós*, 1999, 7.840 peças de jogo de dominó, 305 x 305 x 0,5 cm. Fotógrafo: Manoel Veiga. Fonte: arquivo pessoal de Moacir dos Anjos

Ou seja, alguns trabalhos dialogam com seu entorno cultural, mas não na ordem do mimético, da mesmidade. Não definem um único Nordeste, mas se abrem para vários, atravessados por proposições subjetivas dos artistas e por diálogos com a própria arte e sua história. Do ponto de vista identitário, sugerem que a construção da região não é algo natural, mas sim de ordem discursiva (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 23; HALL, 2015, p. 29).

Procuramos demonstrar, portanto, como uma série de obras e eventos se organizaram em torno de um feixe de narrativas mais ou menos apreensível como “nordestinidade”. Percebemos que a questão identitária, operada por diversos agentes, como críticos, curadores, artistas, instituições e mercados, participa de forma importante da assimilação de obras por determinados circuitos, produzindo sentidos, ora convenientes, ora inconvenientes. Diante de uma arte contemporânea que reivindica para si a condição de “plural”, isto é, que se afirma muitas vezes como inapreensível por generalizações (GROYS, 2015, p. 11-12), faz-se necessária, cada vez mais, a investigação de narrativas que acompanhem a circulação de obras e que muitas vezes, como é o caso das interpelações identitárias, se pautem por homogeneidades inventadas, seja de caráter geográfico, racial, de gênero, entre outras.

SOBRE O AUTOR

PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB), na linha de pesquisa Teoria e História da Arte.

ped.ernesto.din@gmail.com

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

REFERÊNCIAS

- A COISA em Si. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra22888/a-coisa-em-si>>. Acesso em: 20 jan. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- ADELANTE Comunicação Visual. Abelardo da Hora, *A fome e o brado*, 1947. Disponível em: <<https://adelantesp.tumblr.com/post/III400675476/abelardo-da-hora-a-fome-e-o-brado-1947-bronze>>. Acesso em: 20 jan. 2018.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Fundaj/Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- ANJOS, Moacir dos. Arte em trânsito. In: ANJOS, Moacir dos et al. *Nordestes*. Catálogo. 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 (Org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 45-59.
- ANJOS JUNIOR, Moacir Tavares Rodrigues. Currículo do sistema currículo Lattes. [Brasília], última atualização 15 dez. 2019. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4787189P7>>. Acesso em: nov. 2017.
- CAMPOS, Marcelo. Arte contemporânea brasileira nas fronteiras do pertencimento. *Arte e Ensaios*. Rio de Janeiro, n. 15, 2007, p. 107-115.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. História e imagem: João Câmara e a Era Vargas. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 2, n. 11, jan.-mar. 2005, p. 1-14.
- DIMITROV, Eduardo. Pintura e identidade: formas de pintar Pernambuco por artistas locais e seus diálogos com o Sudeste. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 34., *Anais...* Caxambu, 2010, p.1-30.
- _____. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. Tese (Doutorado). Professora orientadora dra. Lília K. M. Schwarcz. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- DINIZ, Clarissa (Org.). *Pernambuco experimental*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014.
- FREYRE, Gilberto. Manifesto regionalista. In: FREYRE, Gilberto; QUINTAS, Fátima; DIMAS, Antônio. *Manifesto regionalista*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana 1996, p. 47-75.
- GROYS, Boris. Introdução. In: GROYS, Boris. *Arte, poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

- JUCÁ, Joselice. *Joaquim Nabuco: uma instituição de pesquisa e cultura na perspectiva do tempo*. Recife: Fundaj/Massangana, 1991.
- LIMA, Joana D'Arc de Sousa. *Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos entre as tradições e o novo*. Tese (Doutorado). Professor orientador dr. Antônio Paulo Rezende. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.
- LIMA, Pedro Ernesto Freitas. Acusação como estratégia: Marepe e Martinho Patrício entre o regional e o contemporâneo. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, 2., *Anais...* Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018, p. 217-227.
- _____. O “olhar” do “artista nordestino”: Moacyr dos Anjos e seu olhar sobre Marepe e Marcone Ferreira. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE RELAÇÕES SISTÊMICAS DA ARTE, 1., *Anais – Arte além da arte*. Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas da Rosa, organização. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018b p. 366-374.
- LOPES, Almerinda da Silva. A arte postal durante a ditadura militar e a ideia de arquivo. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 23., *Anais...* Belo Horizonte: ANPAP, 2014, p. 2.659-2.267.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomas Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. 1967. IV Salão de Arte Moderna de Brasília: os últimos modernos. In: CAVALCANTI, Ana et al. (Org.). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio Books/Fapesp, 2016, p. 159-169.
- PINHEIRO, Jane. *Arte contemporânea no Recife dos anos 90: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Luna*. Dissertação (Mestrado). Professora orientadora dra. Danielle Perin Rocha Pitta. Curso de Pós-Graduação em Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1999.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. Identidad o legitimación? Apuntes sobre la globalización y el arte em América Latina. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque.; RESENDE, Beatriz (Org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 11-34.
- TEJO, Cristiana Santiago. *Made in Pernambuco: Arte contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado*. Dissertação (Mestrado). Professora orientadora dra. Ângela Freire Prysthon. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.
- VESTINDO a Noiva. (1945). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5835/vestindo-a-noiva>>. Acesso em: 20 jan. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.