
Curadoria e rótulos identitários: a madeira em certa arte contemporânea do Nordeste

Curatorship and Identity Labels: Wood in a Certain Contemporary Art of the Brazilian Northeast

Curaduría y etiquetas de identidad: madera en un cierto arte contemporáneo del Noreste Brasileño

*Pedro Ernesto Freitas Lima (Universidade de Brasília, Brasil) **

*Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (Universidade de Brasília, Brasil) ***

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.38419>

279

RESUMO: A partir da coincidência da exibição de trabalhos realizados em madeira pelos artistas Eduardo Frota, Eudes Mota e Marcelo Silveira em exposições cujas narrativas curatoriais eram de caráter identitário, questionamos: como curadorias operam narrativas identitárias a partir de determinados materiais – no nosso caso, a madeira –, procedimentos empregados em obras e de dados biográficos do artista? Quais as implicações desse processo? Para isso, confrontaremos análises de obras a discursos curatoriais e proporemos hipóteses sobre o emprego da narrativa identitária enquanto mediador institucional e econômico na inserção desses trabalhos, provenientes de circuitos considerados “locais” ou “periféricos”, em circuitos de dimensão “nacional”.

PALAVRAS-CHAVE: identidade; “nordestinidade”; madeira; curadoria

* Pedro Ernesto Freitas Lima é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: ped.ernesto.din@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7580-8600>

** Emerson Dionísio Gomes de Oliveira é Professor Associado do Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB), e professor consorciado do Curso de Museologia, na mesma universidade. E-mail: dionisio@unb.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>

ABSTRACT: From the coincidence of the exhibition of wood works made by artists Eduardo Frota, Eudes Mota and Marcelo Silveira in exhibitions whose curatorial narratives were of an identitarian character, we question: how curatorship operates identity narratives from certain materials – in this case, wood – and procedures employed in works and artist's biographical data? Which are its implications? To this end, we will confront analyzes of works with curatorial discourses, and propose hypotheses about the use of identity narrative as an institutional and economic mediator in the insertion of these works, from circuits considered as “local” or “peripheral”, in circuits of “national” dimension.

KEYWORDS: identity; “nordestinidade”; wood; curatorship

RESUMEN: A partir de la coincidencia de la exposición de obras de madera por los artistas Eduardo Frota, Eudes Mota y Marcelo Silveira en exposiciones cuyas narraciones curatoriales eran de carácter identitario, se pregunta: ¿Cómo operan las curadurías narrativas de identidad basadas en ciertos materiales (en nuestro caso, madera), procedimientos utilizados en obras y datos biográficos del artista? ¿Cuáles son las implicaciones de este proceso? Con este fin, enfrentaremos análisis de obras con discursos curatoriales y propondremos hipótesis sobre el uso de la narrativa de identidad como mediador institucional y económico en la inserción de estas obras, desde circuitos considerados “locales” o “periféricos”, en circuitos de dimensión “nacional”.

PALABRAS CLAVE: identidad; “nordestinidade”; madera; curadoria

Recebido: 4/11/2019; Aprovado: 4/1/2020

Citação recomendada:

LIMA, Pedro Ernesto Freitas; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Curadoria e rótulos identitários: a madeira em certa arte contemporânea do Nordeste. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 279-296, jan./jun. 2020. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.38419>]

Curadoria e rótulos identitários: a madeira em certa arte contemporânea do Nordeste

Um elemento comum aos trabalhos dos artistas Eduardo Frota, Eudes Mota e Marcelo Silveira é a madeira, empregada na realização de obras escultóricas, especialmente no final dos anos 1990. Trabalhos dos três artistas do Nordeste – o primeiro cearense e os demais pernambucanos – foram expostos juntos em mais de uma ocasião em exposições que partiam do recorte geográfico e que, de certo modo, imaginavam determinada alteridade nordestina. Destacamos duas dessas exposições, ambas realizadas em São Paulo no mesmo ano de 1999: *Nordestes*, realizada no Sesc Pompeia com curadoria de Moacir dos Anjos, e *O luar do sertão*, realizada nas galerias Nara Roesler, em São Paulo, e *Amparo 60*, em Recife, com curadoria de Marcus Lontra.

Uma vez reunidos a partir de um elemento agregador – a madeira operada enquanto elemento identitário –, tensões e conflitos são produzidos entre os trabalhos desses artistas e entre eles e as narrativas curatoriais que pretendem organizá-los. A variedade de procedimentos e propostas poéticas desses trabalhos evidencia a arbitrariedade na operação da madeira enquanto índice de uma alteridade nordestina. Partindo de análises das obras e de discursos críticos produzidos sobre elas, pretendemos discutir como o evento exposição articula essas tensões considerando duas de suas dimensões: a *exposição* enquanto propositora de sentidos simbólicos e poéticos, e enquanto evento público, que pretende dar a ver determinado conjunto de obras e inseri-lo em

determinados *circuitos institucionais*. Essas duas dimensões foram baseadas na distinção que Jean-Marc Poinot faz entre “sentido” e “valor”. O primeiro está relacionado ao “discurso e qualidades sensíveis daquilo que é proposto” em uma exposição, enquanto o segundo se refere “aos usos sociais, mas também estéticos que emergem da própria dinâmica da exposição” (2016, p. 24), dois aspectos fundamentais, segundo o autor, para as investigações do historiador das exposições.

Aproximação, logo, distanciamento

Em entrevista ao *Jornal do Commercio* no ano de 1999, Marcus Lontra Costa, então diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM, Recife), afirmara que, com o objetivo de promover o trânsito de artistas da Região Nordeste para outros estados, iria organizar uma exposição com três artistas que “trabalhavam com madeira em linguagem contemporânea” e “de modo sofisticado”, se referindo a Marcelo Silveira, Eduardo Frota e Paulo Pereira (BARBOSA, 1999, n.p.). Mesmo que a exposição não tenha ocorrido como Lontra a havia inicialmente planejado¹, nos interessa discutir o fato de o curador ter partido da madeira

como elemento organizador e de aproximação desses artistas do Nordeste, os quais, por sua vez, foram previamente selecionados a partir de um critério geográfico que opera como atribuição de determinada especificidade identitária “nordestina” aos trabalhos dos mencionados artistas justificada pela singularização que seus locais de origem têm em nossa cultura². Justapostos os dois critérios – o geográfico e a coincidência do material utilizado nas obras –, é possível afirmar que o curador atribuía certo caráter identitário à madeira.

No texto curatorial de *O luar do sertão*³, Costa (1999, n.p.) afirmou aquilo que considerava como característico do Nordeste. A região seria o “berço da civilização brasileira” e dedicaria especial atenção à sua “cultura popular”. Os artistas da região se localizariam entre o “subjeto” e o “geral”, e articulariam “questões internacionais com aspectos de origem regionalista”. O curador assim continua a enumeração de especificidades do artista da região:

A especificidade de suas culturas está presente não nos aspectos formais, e sim na construção de um pensamento construtivo que funda e justifica a ação artística. Trata-se, portanto, de um processo

acumulativo, no qual a obra é o resultado de um método claro e definido que justifica a presença de uma *síntese artesanal* composta por dados de origem erudita e popular que, longe de serem conflitantes, se integram e dialogam numa arena sedimentada pela modernidade. (COSTA, 1999, n. p., destaque nosso).

O que nos interessa nessa narrativa curatorial é o fato de Costa partir do lugar de origem dos artistas para identificar elementos em comum em seus trabalhos que justificariam a aproximação de suas obras, como acontece nesse caso com a madeira. Tal atribuição é problemática e pode limitar o debate crítico sobre as obras em questão. Para Marcelo Campos (2014, p. 15), há uma tendência de nossa crítica em aproximar trabalhos em madeira a valores como a precariedade e a gambiarra, “vício” esse que sinaliza uma “expectativa para se estereotipar nossos traços identitários”. A análise das obras e séries desses artistas expostas em *O luar do sertão* e em *Nordestes* evidenciam uma pluralidade de questões, destoando de uma eventual unidade que os mencionados critérios escolhidos pelo curador a princípio poderiam sugerir, uma *síntese artesanal*.

Eduardo Frota constrói objetos tubulares a partir do enfileiramento de módulos circulares de compensado de madeira. Em *Sem título* (1998) (Fig. 1), o procedimento repetitivo de justaposição de aros, de caráter mecânico, contrasta com sua forma final orgânica e com o procedimento artesanal empregado em sua construção. Ao nos determos sobre o trabalho de Frota, notamos questões que estão para além do que à primeira vista ele sugere, como aproximações ao minimalismo e às produções de matriz construtiva.

Entre 1978 e 1992, Frota viveu no Rio de Janeiro, onde frequentou a Escolinha de Arte do Brasil, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage e a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Nesse momento, segundo o próprio artista (CAMPOS *et al*, 2014, p. 181), o contato com artistas que estiveram vinculados ao neoconcretismo – como Willys de Castro, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Amilcar de Castro – definiu sua plataforma de pesquisa. Entretanto, é possível apontar diferenças e questões em seus trabalhos que estão para além daqueles do grupo carioca. A partir dos relatos de Frota de sua experiência com a paisagem da cidade do Rio de

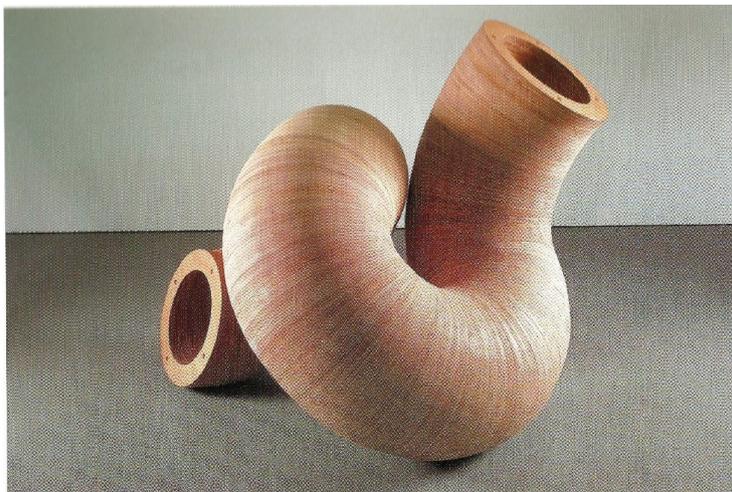


Fig. 1 - Eduardo Frota, *Sem título*, 1998.
compensado de madeira e cola, 140 x 160 x 150 cm
(Fonte: ANJOS, Moacir dos et al. *Nordestes*. [catálogo] São Paulo: Sesc Pompéia,
Fundação Joaquim Nabuco, 1999.)

Janeiro, especialmente com o “vazado erótico de entra e sai dos túneis, as alterações do olhar em vários pontos” (CAMPOS *et al*, 2014, p. 19), Marcelo Campos propõe o erotismo e a relação com aquela cidade como elementos narrativos possíveis para seus trabalhos. Para o crítico, a partir de determinado momento, os trabalhos de Frota “seguem em busca de movimentos e erupções. Não cabem nos espaços, negam o confinamento, soltam-se, desprendem-se, caem, balançando ao sabor das marés [...]” (CAMPOS *et al*, 2014, p. 37)

Portanto, para Campos, o trabalho de Frota dialoga com certa “herança construtiva”, mas avança além de questões compositivas e formais. Seus interesses pela cidade, pelas características da madeira e de seu ambiente de origem, a Mata Atlântica, e pelo trabalho de caráter coletivo e social em seu ateliê⁴, levam Frota a incorporar “o corte sexual no suporte da obra ao corte social da cultura”, nos termos do próprio artista (FROTA *apud* CAMPOS *et al*, 2014, p. 33). Seu interesse pelo meio é percebido também no emprego arbitrário, e não atributivo, da cor que realiza, isto é, na manutenção da pigmentação da madeira ao invés de revesti-la com pintura. Os cortes empreen-

didados em seus trabalhos e que evidenciam os atravessamentos do plano, ainda segundo Campos, presentificam e dão fisicalidade a cor. Moacir dos Anjos também aponta outro “afastamento da retidão construtiva” no trabalho de Frota. A variação da espessura dos aros de madeira permitiria ao artista “torcer o que era reto, contrair o que parecia extenso e fazer dobras no que se julgava rijo”. (CAMPOS *et al*, 2014, p. 65)

A partir de projeto realizado em 2000, no Torreão, instituição artística de Porto Alegre, a convite de Elida Tessler e Jailton Moreira, Frota iniciou uma série denominada *Intervenções extensivas*, constituída por trabalhos de grandes dimensões nos quais suas características estruturas tubulares se expandiam para amplos espaços arquitetônicos. No Torreão, o trabalho se estendeu da entrada do prédio até uma sala no quarto andar, passando pelos quatro lances de escada do prédio (CAMPOS *et al*, 2014, p. 217). Nessa série de trabalhos, novamente a condição construtiva moderna, enquanto referência inicial, é ultrapassada, uma vez que *Intervenções extensivas* evidencia questões espaciais associadas a linguagens e problemas associados à arte contemporânea.

Outra tensão identificada nos trabalhos do artista é aquela entre a mecanicidade que suas estruturas repetitivas e geométricas sugerem e os procedimentos manuais e artesanais empregados de fato na sua construção. Segundo Agnaldo Farias, sua “opção por um raciocínio construtivo pautado na noção de série e de repetição, indubitavelmente mais afeito ao pensamento euclidiano”, percebida em sua “economia de gestos”, sugeriria o emprego de processos mecânicos, industriais e anônimos, “de linha-gem minimalista”. Entretanto, não é essa a prática de Frota, o que torna a geometria de seu trabalho um “corpo vivo e de comportamento misterioso”. (FARIAS, 2014, p. 77-79)

Um exemplo do “vício” da crítica mencionado por Campos é a observação de Agnaldo Farias sobre a substituição da madeira maciça pelo compensado no trabalho de Frota. Enquanto a primeira dotava ao trabalho do artista “algo da dignidade da árvore”, o segundo, “material de segunda linha”, o aproximaria dos usos precários do compensado empregados na “arquitetura informal das favelas”. (CAMPOS *et al*, 2014, p. 77) As referências e propostas construtivas de Fro-

ta, assentadas em princípios e procedimentos por vezes rigorosos e sistemáticos, dificultam a aproximação de seu trabalho a valores como precariedade, informalidade e improvisação.

Considerando o conjunto dos artistas em questão, há uma característica comum a Eudes Mota e Marcelo Silveira que os afasta dos trabalhos de Eduardo Frota, a saber, a operação da madeira enquanto índice de memória. A partir dos anos 1980, Eudes Mota se interessou por demolições de residências do século XIX que aconteciam em Recife, quando passou a coletar objetos para constituir séries. As primeiras, *Bandeiras e Objetos do percurso* (Fig. 2) eram constituídas respectivamente por bandeiras – elementos de ventilação e iluminação geralmente colocados sobre janelas e portas – , e por portas. Eventualmente, Mota realizava interferências geométricas sobre esses objetos, mantendo, entretanto, parte das suas concepções originais realizadas por indivíduos anônimos. (MOTA *apud* COSTA, 1999, n.p.) Mota também produziu séries a partir da coleta de outros objetos de madeira, como colheres, casas de pombo, palmatórias, entre outros.



Fig. 2 - Eudes Mota, *Sem título* (da série *Objetos do percurso*), 1998.
madeira pintada, latão e chumbo, 210 x 60 cm, coleção do artista
(Fonte: *Ceará e Pernambuco - Dragões e leões*. [catálogo] Fortaleza: Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, 1998.)

Segundo Gilberto Habib de Oliveira, Mota estaria interessado em

reanimar as coisas, restituindo-lhes a vida – ou mesmo concedendo-lhes – a partir de um ponto em que ela não mais as habita, transformando, simbólica e ritualisticamente na arte, aquilo que a experiência cotidiana condenaria a uma existência banal e despercebida: uma não existência estética. (OLIVEIRA, 2006, n. p.)

Esse procedimento de incorporar valor artístico ao que antes era apenas banal, coloca os trabalhos de Mota em diálogo com a produção de outros artistas, como Celso Renato e Farnese de Andrade, os quais também partiam da coleta de objetos de madeira impregnados pela informação temporal⁵. Ao comentar o trabalho desse último, Tadeu Chiarelli afirmou que Andrade “trafega num mundo arcaico de uma certa ‘memória brasileira’, rural, mas com ressonâncias universalizantes”. (2002, p. 104) O trabalho de Mota também pode ser localizado nessa via entre, de um lado, certa “memória brasileira” arcaizante e, de outro, certa geometria que, de forma ambígua, é ao mesmo tempo universalizante e particular.

Essa ambiguidade é percebida nas superfícies desgastadas, de textura irregular e predominantemente constituída por linhas verticais, horizontais e diagonais dos objetos de Mota. Algo próximo à “geometria de indícios, balbucio, fala subterrânea”, termos utilizados por Roberto Pontual para se referir ao trabalho de Celso Renato (*apud* ARAÚJO, 2005, p. 90). Mota realiza uma geometria com memória, distante das construções não referenciais de boa parte de nossa produção de matriz construtiva.

Assim como Eudes Mota, Marcelo Silveira também parte da coleta de madeira. No caso de Silveira trata-se de fragmentos de jacatinga encontradas em estado bruto em seu meio. Esses fragmentos são lixados, de modo que o resultado final sejam superfícies lisas, e, posteriormente, são utilizados na construção de pequenos objetos ou de grandes esculturas de aspecto sinuoso, como é o caso de *Sem título* (1999) (Fig. 3).



Fig. 3 - Marcelo Silveira, *Sem título*, 1999.
madeira cajacatinga, 200 x 230 x 310 cm. Coleção Sérgio Carvalho.
(Fonte: ANJOS, Moacir dos et al. *Nordestes*. [catálogo] São Paulo: Sesc Pompéia,
Fundação Joaquim Nabuco, 1999.)

O tipo específico de madeira empregado por Silveira, a cajacatinga, é um dado fundamental para a construção de sentido para o seu trabalho. O próprio discurso do artista enfatiza sua relação biográfica com o material ao mencionar, em entrevista concedida a Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, que seu pai o presenteava com fragmentos “estranhos” de madeira ou ferro, incentivando, provavelmente, seu futuro trabalho (2005, n. p.). O artista também mencionou a grande disponibilidade de cajacatinga – madeira resistente ao fogo e à água – em sua região natal, a cidade de Gravatá, e reiterou: “Eu tenho, com a madeira, especialmente com a cajacatinga, essa relação de familiaridade”. (ANJOS; FARIAS, 2005, n.p.) Se os *Objetos do percurso* de Eudes Mota são índice de uma memória anônima e coletiva da cidade de Recife, o trabalho de Silveira faz referência à biografia do artista.

O aspecto sensível dos trabalhos de Silveira, junto à narrativa biográfica que propõe, leva parte de seus críticos a recorrer à invenção identitária como estratégia interpretativa. É o caso de Moacir dos Anjos, que evoca “brinquedos e utensílios típicos da região” de origem do artista e uma “arquitetura precária” (2005, n.p.), e, dessa for-

ma, imagina certo Nordeste enquanto “espaço da saudade”, isto é, um lugar lírico, fantasioso e que não existe mais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 77).

A análise desse conjunto de obras demonstra que a aproximação entre elas propostas pelo curador em um dado espaço expositivo evidencia distanciamentos e particularidades de cada trabalho. De forma ambígua, a percepção desses distanciamentos é viabilizada pela aproximação entre os trabalhos.

Rótulo como narrativa

O evento exposição, que reúne e expõe obras temporariamente e enquanto “prática intencional” (GLICESTEIN, 2009 *apud* OLIVEIRA, 2017, p. 365), de modo a construir determinada narrativa a partir de determinada interpelação curatorial, são momentos privilegiados nos quais a aproximação entre obras provoca tensões e sentidos até então não previstos. A partir desse dispositivo, especialmente devido ao seu procedimento de montagem, foi possível aproximar e analisar as obras acima.

A montagem é procedimento fundamental para Igor Simões (2018) estabelecer anolo-

gias entre exposição, história da arte e cinema. Segundo o autor, as mencionadas áreas lidam com a seleção, escolha e montagem de imagens visando a produção de sentidos instáveis. Exposições, enquanto eventos instáveis, seriam dispositivos empregados pela história da arte para validar suas narrativas igualmente instáveis. Portanto, ainda segundo Simões, investigar a história da arte a partir de exposições arrasta seus objetos da ordem do “é” para a ordem do “quando” (2018, p. 69-73). Dito isso, podemos afirmar que nossas análises buscaram expor tensões provocadas pela aproximação entre as obras, evidenciando diferentes repertórios e procedimentos poéticos. Entendemos que a madeira, a princípio, não é índice *a priori* de questões identitárias, ainda que, em determinadas situações ela possa ser operada enquanto tal e admita essa atribuição. Percebemos que os trabalhos de Eudes Mota e de Marcelo Silveira admitem a interpelação identitária das mencionadas exposições, enquanto que os de Eduardo Frota escapam a essa mesma interpelação.

Do ponto de vista institucional estratégico, podemos levantar algumas hipóteses acerca do convívio da obra desses três artistas em

exposições que propunham interpelações identitárias. A estratégia da eleição da madeira para constituir uma alteridade nordestina para as obras se assemelha a de outros rótulos, como o da “loucura”, por exemplo. Márcio Seligmann-Silva (2007, p. 151-152) propôs que a assimilação da obra de Arthur Bispo do Rosário pelo sistema das artes no final do século XX se deu devido ao encontro de pelo menos dois projetos. De um lado, uma série de eventos oriundos de instituições psiquiátricas que empregavam atividades artísticas com fins terapêuticos, instituindo, portanto, a relação entre arte e loucura⁶. Do outro, houve uma disposição dos sistemas da arte em cancelar a “loucura” enquanto rótulo, desde a valorização romantizada da produção dos “alienados” pelos artistas das vanguardas europeias do início do século XX, até o momento de assimilação pela chamada arte contemporânea de obras que tratavam de questões privilegiadas por suas narrativas, como é o caso, por exemplo, do colecionismo em Bispo do Rosário.

No nosso caso, percebemos estratégia semelhante no encontro entre um “rótulo” identitário e uma disposição por parte dos circuitos artísticos hegemônicos do país

por legitimá-lo e absorvê-lo. Estamos nos referindo ao encontro entre a invenção nas artes do que podemos denominar como certa “nordestinidade” e projetos que visaram a descentralização da produção artística do país por meio da inserção de artistas daquela região em exposições e no mercado do Sudeste, considerado de dimensão nacional.

A invenção dessa “nordestinidade”, pelo menos enquanto aspectos artísticos e culturais, pode ser localizada especialmente nos anos 1920, quando uma série de eventos realizados por intelectuais ligados a Gilberto Freyre e ao Movimento Regionalista do Recife pautaram aquilo que seria percebido como característico da região. Para Albuquerque Júnior (1999, p. 72) foram fundamentais nesse processo tanto o *O Livro do Nordeste* (1925) elaborado por Gilberto Freyre, quanto o Congresso Regionalista do Recife (1926) organizado pelo Centro Regionalista do Nordeste, entidade existente desde 1924. Para o autor, essas foram as primeiras tentativas de dar uma definição para o Nordeste que não se restringisse aos âmbitos geográfico, natural, econômico e político, mas que considerasse também aspectos culturais e artísticos (1999, p. 72). É

necessário ainda afirmar que o discurso regionalista transcendia Gilberto Freyre e seus seguidores pernambucanos, havendo posicionamentos divergentes entre seus simpatizantes (DIMITROV, 2013, p. 156-159). Esses eventos nos informam sobre a pretensão de tal lugar enunciativo, o Recife, de ser porta-voz de toda a região Nordeste. Do mesmo modo, ao longo do século XX, a trama artístico-institucional rarefeita do Nordeste, especialmente de Recife, privilegiou, por meio da institucionalização em espaços expositivos e de encomendas de obras públicas, determinados artistas, repertórios e procedimentos que caracterizariam uma arte local.

Evidentemente que não é possível – e não nos interessa – afirmar o que seria uma arte “nordestina”, mas é possível perceber, de forma geral, elementos recorrentemente privilegiados nos processos de institucionalização das artes local. Segundo Cristiana Tejo (2005, p. 80), até o final dos anos 1980, a arte em Recife era impactada fortemente tanto pelo regionalismo freyreano quanto pelos estudos de folclore filiados a Câmara Cascudo. Foi essa produção, geralmente figurativa, muitas vezes de caráter telúrico ou de denúncia social, interes-

sada por repertórios relacionados ao que era tido como “cultura popular” e folclore” que transitavam com maior facilidade nos espaços institucionais oficiais. Práticas experimentais e interessadas em outros procedimentos e visualidades, como os trabalhos da dupla Daniel Santiago e Paulo Bruscky, por exemplo, foram institucionalizadas mais tarde, algumas delas apenas no início do século XXI.

Essa “nordestinidade” foi catalisada por diversas exposições de distintos modos e intenções. Entre elas, podemos mencionar *Nordestes* e *O luar do sertão*, ambas realizadas em São Paulo, em 1999, com um intervalo de alguns meses entre elas, das quais participaram, em conjunto, os três artistas aqui analisados. A primeira foi realizada em um centro cultural, o SESC Pompeia, enquanto que a segunda foi realizada em galerias comerciais, primeiramente na Galeria Nara Roesler e depois na Galeria Amparo 60, em Recife.

Nordestes foi resultado de um projeto de mapeamento da produção artística dos estados do Nordeste realizado pela Fundação Joaquim Nabuco, cujos objetivos eram o intercâmbio entre artistas da região e a descen-

tralização daquela produção, a qual deveria ser exibida em circuitos de dimensão nacional (1999, n.p.). Enquanto *Nordestes* almejava, segundo seu curador, certo impacto cultural ao promover um debate sobre as representações identitárias da região (NAJOS, 1999, n.p.), *O luar do sertão* era mais explícita quanto suas intenções comerciais, fato que pudemos verificar na matéria publicada no jornal *Folha de S. Paulo* que informava sobre sua abertura: “A mais recente produção de cinco artistas plásticos de Pernambuco e do Ceará pode se[r] conferida (e comprada) a partir de hoje na exposição “O Luar do Sertão”, na Galeria Nara Roesler.” (MONACHESI, 1999, n. p.)

A proximidade espacial e temporal de realização dessas exposições potencializou seus objetivos de inserção dessa produção considerada local em circuitos artísticos e de mercado de âmbito nacional, evidenciando a impossibilidade de pensarmos, no regime da arte contemporânea, o mercado como uma instituição exterior e oposta ao artístico⁷. Nesse sentido, os mencionados circuitos estão indissociáveis, convivem de modo simbiótico e compartilham entre si a legitimidade que seus agentes e suas práticas autorizam. Aqui, as narrativas curatoriais identitá-

rias operam não só no campo da cultura, mas também enquanto legitimadores para a circulação comercial dessas obras.

Podemos afirmar, portanto, que a exibição em conjunto de artistas do Nordeste como Eduardo Frota, Eudes Mota e Marcelo Silveira, entre outros, em exposições como *Nordestes* e *O luar do sertão*, recorreu à associação frágil entre madeira e o rótulo identitário da “nordestinidade” – como a nossa análise buscou demonstrar – para a inserção de obras desses artistas em circuitos que geralmente reivindicam para si certa dimensão nacional, entre eles, o do mercado, cujas fronteiras não são tão bem delimitadas. Em decorrência da, digamos, objetividade pretendida no uso de rótulos para a mediação dessas obras – em outras palavras, a afirmação da madeira enquanto índice de “nordestinidade” –, singularidades e tensões artísticas podem ser eclipsadas e minimizadas, limitando nossa experiência sensível e crítica junto aos trabalhos. Nesses termos, a pretensa objetividade acaba por ter efeito contrário, tornando as obras opacas.

Acreditamos que a história das exposições, como assinalam Leonor de Oliveira e Joana

Baião (2015, p. 193), deve refletir não apenas sobre aspectos artísticos, mas também os políticos e econômicos. A consideração desses aspectos é importante não só para transpormos rótulos interpretativos de modo a complexificarmos a abordagem de obras, mas também para questionarmos a gênese e o modo operatório dos mesmos, os quais não são exteriores às obras. Ou seja, é necessário considerar também o fato desses rótulos participarem das narrativas que constroem sentidos para os trabalhos artísticos.

Notas

¹ Diferentemente do que havia declarado, a exposição que Lontra organizou, *O luar do sertão*, exibiu os artistas Eduardo Frota, Eudes Mota, Marcelo Silveira, Alexandre Nóbrega e José Guedes. Não foi possível a realização de uma entrevista com o curador, uma vez que o mesmo declarou não se recordar de detalhes dessa exposição.

² Sobre os processos de singularização espacial que “inventaram” o Nordeste, cf. PENNA, Maura. O que faz ser nordestino: Identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina. São Paulo: Cortez, 1992; LBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

³ O título da exposição também expressa a particularização de um elemento a princípio geral e universal, como a lua. Segundo Lontra, a narrativa curatorial

compartilha com a popular referência musical - interpretada, entre outros, pelo paraibano Luiz Gonzaga - a percepção da particularidade da lua vista de áreas serranejas, entre elas, o Nordeste (1999, n.p.).

⁴ Em 1992, quando Frota retornou do Rio de Janeiro para Fortaleza, montou um ateliê empregando e qualificando mão de obra local. Além da prática da marcenaria, seu ateliê também oferecia aos seus colaboradores aulas e palestras sobre diversas áreas do conhecimento. Em contrapartida, seus colaboradores ofereciam à comunidade oficinas abertas de arte. Segundo Frota, a experiência coletiva era central em seu trabalho. (CAMPOS *et al.*, 2014, p. 53; 191-193)

⁵ Diante da impossibilidade de analisar em profundidade diálogos entre os trabalhos de Eudes Mota, Celso Renato e Farnese de Andrade, a lembrança desses dois últimos se deve ao nosso interesse de enumerar cadeias possíveis de repertórios artísticos às quais o trabalho de Mota poderia ser relacionado, contribuindo para sua apreensão crítica.

⁶ Entre os eventos mencionados por Seligmann-Silva, estão a *Semana dos loucos e das crianças* organizada por Flávio de Carvalho no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo, em 1933, e exposições realizadas por Nise da Silveira, a primeira em 1946, e Osório César, médicos psiquiátricos respectivamente do Hospital Psiquiátrico Pedro II e do Centro Psiquiátrico Franco da Rocha, ambos no Rio de Janeiro (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 151).

⁷ Isabelle Graw contesta a afirmação de que “o que acontece no mercado esteja situado fora da arte. Pelo contrário, as exigências do mercado também têm reflexos dentro dos modernos ateliês dos artistas, quando esses, por exemplo, produzem com vistas a uma feira artística, ou quando são orçados os gastos de produção ou se definem o número de edições ou os formatos de uma imagem.” Cf. GRAW, Isabelle. *Arte boa, mercado mau? Sobre falsas polaridades e subtextos econômicos. OuvirOuvir*, v. 13, n. 2, p.397-401, jul.-dez. 2017.

Referências

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

ANJOS, Moacir dos et al. *Nordestes*. [catálogo] São Paulo: Sesc Pompéia, Fundação Joaquim Nabuco, 1999.

ANJOS, Moacir dos (Org.). *Armazém de tudo*. Marcelo Silveira. Recife: Prefeitura do Recife, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), 2005.
ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Celso Renato*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BARBOSA, Diana Moura. Mamam, Fundaj e IAC trazem mais arte para o Recife em 99. *Jornal do Comércio*, Recife, 1 jan. 1999. Disponível em http://www2.uol.com.br/JC/_1999/0101/cc0101a.htm. Acesso em: 2 jan. 2018.

CAMPOS, Marcelo et al. *ArteBra Eduardo Frota*. Rio de Janeiro: Automatica, 2014.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Ed., 2002.

COSTA, Marcus Lontra. *O luar do sertão* [catálogo]. São Paulo, Recife: Galeria Nara Roesler; Amparo 60, 1999.

DIMITROV, Eduardo. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Professora Orientadora Dra. Lilia K. M. Schwarcz.

MONACHESI, Juliana. Arte nordestina transita pelo mundo. *Folha de S. Paulo*, 5 out. 1999. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0510199902.htm>. Acesso em 26/4/2018.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio. A condição expositiva e sua relação com o mercado de arte. *OuvirOuver*, v. 13, n. 2, p. 362-377, dez. 2017.

OLIVEIRA, Gilberto Habib de. *Espólio de si mesmo* [catálogo]. Recife: Amparo 60, 2006.

OLIVEIRA, Leonor de.; BAIÃO, Joana. Exposições como patrimônio. Preservar e divulgar a memória expositiva da Fundação Calouste Gulbenkian. *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v. 7, n. 13, p. 192-206, jul.-dez. 2015.

POINSOT, Jean-Marc. A exposição como máquina interpretativa. In CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (Org.). *Histórias da Arte em Exposições: Modos de ver e exhibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books / Fapesp, 2016, p. 9-26.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arthur Bispo do Rosário: a arte de 'enlouquecer' os signos. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 3, p. 144-155, jul. 2007.

SIMÕES, Igor Moraes. Não há neutralidade: montagem fílmica e exposição para escritas de histórias da arte. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n. 3, p. 67-83, set. 2018.