

## Entre sertões e curadorias: agenciamentos do “popular” e do “regional” na arte contemporânea

Between sertões and curatorship: “popular” and “regional” agencies in contemporary art)

PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA<sup>1</sup>

Universidade de Brasília, Brasília - DF, Brasil

### RESUMO

A recorrência de exposições de arte contemporânea recentes cujas curadorias interpelam obras a partir de noções de “sertão” nos levou a questionar seus diferentes modos e estratégias de acionamentos de narrativas. Apesar de partirem de um *topos* cujo lugar-comum é muito pregnante em nossa cultura, essas curadorias propõe conotações e narrativas diversas. A partir da análise de três curadorias que operam desse modo – “Sertão contemporâneo” (Marcelo Campos, 2008, Caixa Cultural Salvador e Rio de Janeiro); “A substância da terra: o sertão” (Simon Watson, 2020, Museu Nacional da República, Brasília); e “36° Panorama da arte brasileira: Sertão” (Júlia Rebouças, 2019, MAM-SP) –, discutiremos como essas curadorias, ao proporem a mencionada interpelação, tensionam os respectivos conjuntos de obras de arte contemporânea a partir de valores e sentidos associados ao “sertão”, não raro evocando ideias relacionadas ao “popular” e ao “regional”.

### PALAVRAS-CHAVE

Curadoria, Popular, Sertão, Arte Contemporânea, História das exposições.

### ABSTRACT

The recurrence of recent contemporary art exhibitions whose curators question works based on “sertão” notions led us to question their different modes and strategies for propose narratives. Despite coming from a theme whose commonplace is very prevalent in our culture, these curations propose different connotations and narratives. Based on the analysis of three exhibitions that operate in this way – “Sertão contemporâneo” (Marcelo Campos, 2008, Caixa Cultural Salvador and Rio de Janeiro); “A substância da terra: o sertão” (Simon Watson, 2020, Museu Nacional da República, Brasília); and “36° Panorama da arte brasileira: Sertão” (Júlia Rebouças, 2019, MAM-SP) – we will discuss how these exhibitions, when proposing the aforementioned interpellation, tension the respective sets of contemporary art works based on associated values and meanings to the “sertão”, often evoking ideas related to the “popular” and the “regional”.

### KEYWORDS

Curatorship, Popular, Sertão, Contemporary art, History of exhibitions.

Nos últimos anos, a recorrência de curadorias em nosso contexto que interpelaram conjuntos de obras de arte contemporânea a partir da ideia de “sertão” nos chamou a atenção para a diversidade de dinâmicas, estratégias, políticas e

---

<sup>1</sup> Doutor em Artes, com ênfase em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. Professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

poéticas que esses eventos sinalizavam sobre a prática curatorial e as possibilidades de construção de sentido para a arte. Há muito que a curadoria contorna narrativas cronológicas e estilísticas para propor outras possibilidades de construção de narrativas. Entre elas está a interpelação identitária, a qual, quando associada a recortes geográficos, agencia obras a partir de espaços culturalmente significados e, conseqüentemente, participa da invenção de alteridades, lugares e regiões. Esse fenômeno de relacionar identidade e espaços por meio da curadoria foi expresso por Joaquín Barriendos no termo “alteridades continentalizadas” (2015, p. 4), algo recorrente em grandes exposições realizadas a partir dos anos 1980, tais quais “*Magiciens de la terre*” (1989), ao se constituir a partir das noções de diferença e multiculturalismo, é recorrentemente apontada como paradigmática para a prática curatorial.

Ainda que, de modo geral, essas exposições propusessem desierarquizar a arte ocidental – e aqui leia-se contemporânea – da não-ocidental, a convivência dessas produções não raro aprofundava suas diferenças ao expor o fosso estrutural e institucional entre elas. Muitas vezes clichês, estereótipos e associações recorrentes e reiteradas de caráter identitário participaram da invenção de alteridades e representações. Em nosso caso, no presente artigo, nos interessamos pelas representações ditas “regionais”, muitas delas associadas a narrativas atravessadas por ideias de “popular”, “autenticidade”, “regional”, “periférico” entre outras.

Aproximaremos aqui três exposições recentes realizadas no país nas quais trabalhos de arte contemporânea são interpelados curatorialmente, de distintos modos, por ideias de “sertão”, produzindo desdobramentos igualmente distintos. Trata-se de “Sertão contemporâneo” (Marcelo Campos, 2008, Caixa Cultural Salvador e Rio de Janeiro); “A substância da terra: o sertão” (Simon Watson, 2020, Museu Nacional da República, Brasília); e “36° Panorama da arte brasileira: Sertão” (Júlia Rebouças, 2019, MAM-SP). Apesar dos distintos “sertões” evocados por essas exposições, tal ideia remete a um constructo importante de nossa cultura inventado por uma série de imagens, narrativas e valores pregnantes, distribuídos em produções visuais, audiovisuais, literárias, musicais, e ainda por discursos políticos, sociais e econômicos desde pelo menos o último terço do século XIX<sup>2</sup>. A partir de documentos

---

<sup>2</sup> Entre os vários “sertões” de nossa cultura, sua representação associada à região Nordeste do Brasil parece ter historicamente ocupado protagonismo. Em seu estudo sobre a “invenção” do Nordeste, Durval Muniz de Albuquerque Júnior localiza o “sertão” enquanto um dos *topoi* que inventaram a região

como textos curatoriais, catálogos, fotografias de expografias e diferentes textos que tratam da repercussão dos eventos mencionados acima, discutiremos como essas curadorias, ao proporem a mencionada interpelação, tensionam os respectivos conjuntos de obras de arte contemporânea a partir de valores e sentidos associados ao “sertão”, particularmente evocando, não raro, ideias relacionadas ao “popular” e ao “regional”.

A primeira dessas exposições é “Sertão contemporâneo”, proposta pelo curador Marcelo Campos e realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro e de Salvador nos anos de 2008 e 2009<sup>3</sup>. Interessado em investigar o “sertão” enquanto paisagem, documento e fábula, Campos solicitou que os artistas Efrain Almeida, José Rufino, Rosângela Rennó, Delson Uchôa, Luiz Zerbini e Brígida Baltar viajassem para alguma região do país associada a esse mito e produzissem obras que dialogassem com o formato de diário, a partir de procedimentos de anotações, rascunhos e relatos (CAMPOS, 2008, p. 6). Para o curador, “sertão” não se referia a uma categoria da geografia física, mas cultural. Segundo Campos

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

As obras expostas, portanto, lidavam com expectativas sobre um “sertão” ao qual “chegamos antes de chegar” a partir de perspectivas diversas. Brígida Baltar, por exemplo, quando esteve no Vale do Cariri, região entre os estados do Ceará e Pernambuco, em 2008 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: “Aparecia 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 a levou a produzir uma série de fotografias e slides intitulada “De repente é verde o sertão”, aproximando-a a outros relatos de viajantes que, ao chegarem a lugares fortemente significados por meio de representações na cultura,

---

através de eventos culturais, artísticos, políticos e econômicos. Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

<sup>3</sup> 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.

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 enunciação<sup>4</sup>.

Para produzir o projeto “Os 16 tijolos que moldei” (2008), Baltar se interessou por ciclos que identificou como organizadores da desordem da paisagem e de sua cronologia. A artista registrou em fotografia e em vídeo elementos tidos como característicos da região – como o mandacaru florido, lagos e açudes – e sua própria experiência de produzir tijolos empregando a técnica dos oleiros locais. Os tijolos, por sua vez, participam dos trabalhos de Baltar desde meados dos anos 1990. Se em trabalhos anteriores os tijolos eram o ponto de partida, nessa ocasião a artista recuou e dirigiu seu processo para o ofício da olaria, o qual foi reconhecido nessa ocasião enquanto um ofício particular associado aos oleiros do Vale do Cariri. O que antes era tido como anônimo e urbano adquire outras especificidades e conotações culturais, e passa a ser compreendido enquanto componente de determinado “sertão”.

Delson Uchôa também produziu um trabalho que faz referência a um “sertão” úmido e colorido. Produzido às margens do rio São Francisco, em seu trecho que corta o estado de Alagoas, “Fiação” consiste em um trançado de fios elétricos coloridos que evoca as conhecidas pinturas do artista. Segundo Campos, ao perseguir o “sertão”, Uchôa “recusava a aridez, optando pela alegria das cores em coretos, bandeiras, pontos de ônibus. [...] [sua] tentativa era iluminar a vida e o sertão com esta decoração barroca e anônima.” (2009, p. 107).

Como referência para esse trabalho, Uchôa menciona os fatos de que a mencionada localidade é tanto o local onde está instalado parte do complexo hidrelétrico de Paulo Afonso como também ter sido um dos redutos do cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião (Campos, 2009, p. 106-107). Enquanto suas pinturas anteriores remetem a um elemento a princípio ahistórico – a luz tida como característica da região Nordeste<sup>5</sup> –, “Fiação” remete a uma historicidade específica e explora a polissemia dos fios empregados no trabalho: a luz, dessa vez elétrica, um dos principais símbolos da modernização, é embaralhada aos conhecidos bordados

---

<sup>4</sup> Durval Muniz de Albuquerque Júnior discute alguns relatos desse tipo, entre eles o da jornalista Chiquinha Rodrigues (1896-1966). Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999. p. 45-46.

<sup>5</sup> É necessário ressaltar que a partir do momento em que certa luz “nordestina” é inventada, isto é, quando ela ultrapassa a condição de elemento físico e é concebida como índice cultural, ela passa a ser um elemento histórico.

manuais realizados por Lampião no início do século XX. O curador enumera ainda outras referências ao afirmar que Uchôa “buscava os bastidores da renascença ou as almofadas do bilro”, passando pela cestaria indígena e pela serpentina de carnaval (Campos, 2009, p.108).

Entre os demais participantes de “Sertão contemporâneo”, alguns se consideram familiares com o sertão a partir de uma perspectiva biográfica, caso de Efrain Almeida, nascido em Boa Viagem, no Ceará. Na viagem que empreendeu entre a costa do Rio Grande do Norte e o sertão de Mossoró, Almeida afirmou ter praticado uma auto-reflexão sobre seu próprio olhar. A partir de sua estadia monótona em um quarto de hotel, o artista produziu aquarelas a partir de imagens que casualmente apareciam na tevê ligada: um urso de pelúcia, um tênis, um anúncio publicitário, entre outras. Segundo o curador, seu sedentarismo projetou “lagos” na tela da tevê, no branco dos lençóis e nas folhas do diário (Campos, 2008, p. 47). Esse olhar também foi representado em “Tristes olhos”, trabalho constituído por olhos esculpidos em um prato de madeira disposto sobre uma mesa, evocando tanto os ex-votos, referência fundamental que associa seu trabalho ao “popular”, como também a narrativa de Santa Luzia, padroeira dos olhos. Para o curador, ao invés de desbravar o sertão em seu sentido geográfico, o artista tentou se ver refletido nele, em imagens interiores, em sua memória (Campos, 2008, p. 48).

José Rufino apresentou “Quimera”, um conjunto ordenado de objetos – galhos, madeira queimada, ossos, pedras e uma maleta, predominantemente brancos e pretos – que, por sua vez, podem ser compreendidos como índices de “sertão” e de “popular”. Nesse trabalho, o artista evoca temas consagrados pelo senso comum sobre o “sertão” como a seca, a morte seguida de santificação<sup>6</sup> e a prática da coivara, que consiste na acumulação de galhos, gravetos e ramagem cujo objetivo é a queima da vegetação nativa para, em seu lugar, ocupá-la com determinada cultura agrícola. Chama atenção a disposição ordenada em ortogonal desses objetos, sugerindo que Rufino “museifica o sertão paraibano”, transformando-o em um gabinete de

---

<sup>6</sup> Marcelo Campos afirmou que a viagem com José Rufino para a Paraíba, para a realização do projeto “Sertão contemporâneo”, coincidiu com o feriado de Finados, o que possibilitou o contato com procissões relacionados à data comemorativa (2008, p. 82). O culto aos mortos é uma prática considerada comum na região Nordeste. O fenômeno geralmente é dedicado a vítimas inocentes mas consagrados pela confiança popular”, como afirmou Câmara Cascudo (*apud* Bonfim, 2007, p. 121) em estudos sobre alguns desses casos, como o da Menina Francisca. Nessas práticas, é comum o depósito de ofertas votivas pelos fiéis, seja em túmulos ou nos locais de padecimento desses mártires.

curiosidades, como ressaltou o curador. Tal disposição evoca o artificialismo dos regimes de classificação e exibição adotados por regimes classificatórios, entre eles os museus e os folcloristas que, muitas vezes, engessam e cristalizam concepções de “popular”.

O formato próximo de residência artística de “Sertão contemporâneo” implicou em um agenciamento deliberado por parte dos artistas de narrativas associadas ao “sertão” em seus procedimentos. Podemos dizer que esse agenciamento parte de uma dicotomia familiar ao contexto do “popular” no qual é recorrente sua oposição ao contemporâneo e ao erudito, bem como sua associação com o longínquo, tanto temporal quanto geográfico, enquanto lugar da “autenticidade” e do passado, o que fica explicitado na oposição entre “sertão” e “contemporâneo” no título da exposição. Artistas contemporâneos e seus procedimentos são provocados a atuarem como agentes contemporizadores de procedimentos como a olaria, o bordado, a coivara e de elementos como os ex-votos, a seca, entre outros. Tal dicotomia, também reproduzida no modo como a mídia divulgou o evento – caso do título da matéria “Diários visuais exibem o sertão quase erudito”, publicada por Renata Ramos no Jornal do Brasil em 23 de março de 2008 (figura 1) –, desdobra-se em uma relação tensa na qual “popular” e “contemporâneo” se interseccionam e, ao mesmo tempo, reivindicam seus lugares.



Figura 1. Fonte: Jornal do Brasil, 23 de março, 2008.

Tal intersecção tensa também é verificada na proposta do curador canadense Simon Watson na exposição “A substância da terra: o sertão”, realizada em 2020 no Museu Nacional da República em Brasília. Segundo o texto curatorial, o objetivo de “A substância da terra” consistia em “explorar o espírito do sertão” e “mostrar uma típica habitação do sertão brasileiro” construída pelos artistas Bené Fonteles, João Trevisan, Leandro Júnior e Lidia Lisbôa (A Substância..., 2020, n.p.). Essa exposição, junto com a precedente *Terra*, realizada também em 2020 na Central Galeria, em São Paulo, é um desdobramento de viagens realizadas por Watson desde 2018 ao Vale do Jequitinhonha (MG) com o objetivo de conhecer o trabalho de Leandro Júnior, artista e professor atuante no Quilombo de Cuba e que realiza retratos de moradores do Quilombo utilizando o barro da região como pigmento.

Júnior, nascido nessa região, mais especificamente em Cachoeira, no município de Chapada do Norte, parte de saberes relacionados ao artesanato em barro e cerâmica conhecidos do Vale do Jequitinhonha para produzir pinturas e esculturas figurativas que representam cenas e sujeitos importantes para a comunidade. Nesse processo, as oficinas realizadas com moradores da região alargam o ateliê do artista, apontando para um fenômeno que Luiz Sérgio Oliveira

denomina como “mundanidade da arte” para se referir à “virada colaborativa em direção aos microuniversos” que artistas fazem ao produzir arte junto a comunidades ao invés de tomá-las enquanto tema ou objeto de interesse (2012, p. 139).

Lidia Lisbôa é outra artista presente nessa exposição que também lida com o barro, além do tecido, cruzando-os com os sentidos de sua identificação racial e de gênero, enquanto mulher negra. A artista paranaense expôs objetos cerâmicos e têxteis, realizados com crochê e tule, em formato de torre, os quais fazem referência a cupinzeiros, típicos de paisagens rurais do país, e que podem ser desdobrados e ressignificados em sentidos diversos. São fundamentais para seu processo as condições racial e de gênero costumeiramente e culturalmente associadas aos procedimentos, saberes e materiais que utiliza. Tanto Júnior quando Lisbôa dialogam com o “popular” a partir de seus procedimentos, vivências e identidades, alargando a ideia de sertão para outros territórios, além do sertão nordestino privilegiado em “Sertão contemporâneo”<sup>7</sup>.

Além das pinturas, Júnior também produziu uma instalação com barro respingado, ocupando parte das extensões vertical e horizontal do espaço expositivo, a qual envolvia as demais obras e construía uma espécie de cenografia que evocava um rodapé com reboco desgastado em contato com a terra, algo alusivo ao que seria o típico de uma casa rural localizada em algum “sertão” (figuras 2 e 3). A recorrência do barro, bem como da madeira e do tecido, e o modo como são empregados remete a outros eventos nos quais esses são associados a ideias de telurismo, regionalismo e “popular”, como demonstramos em outras oportunidades<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Em “Sertão contemporâneo”, Rosângela Rennó apresentou um trabalho evocando os redemoinhos mencionados em “Grande Sertão: veredas” de Guimarães Rosa (Campos, 2008), consistindo no único trabalho que não privilegiava o sertão nordestino naquela ocasião.

<sup>8</sup> Cf.: LIMA, Pedro Ernesto Freitas. “Nordestinidade” quando?: identidade estratégica em curadorias de Moacir dos Anjos. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.; \_\_\_\_\_. “Nordestinidade”: narrativas de circulação, legitimação e institucionalização na arte. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n. 76, ago. 2020. p. 34-49.; \_\_\_\_\_. OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Curadoria e rótulos identitários: a madeira em certa arte contemporânea do Nordeste. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, jan. / jun. 2020. p. 279-296.; \_\_\_\_\_. Nordeste, curadoria e identidade: Moacir dos Anjos e o uso estratégico da “nordestinidade”. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 1, jan. 2021. p. 33-52.



Figura 2 e 3. Acima, Leandro Júnior faz intervenção no espaço cenográfico da exposição "A substância da terra: o sertão". Abaixo, vista da exposição "A substância da terra: o sertão" (2020, Simon Watson, Museu Nacional da República, Brasília. Fonte: Instagram: @artesleandrojr; Instagram: @museunacionaldarepublica.

Tal diálogo entre a proposta curatorial, instalação artística e espaço expositivo pode ser compreendido por meio da noção de “expoesis” proposto por Sonia Salcedo del Castillo. A autora emprega o termo para designar “a reflexão plástico-estética, pela qual o curador harmoniza a edição expográfica, como distensão escritural na arquitetura de seu argumento, tema, sujeito.” (2014, p. 85). Tal concepção pressupõe que o curador, assim como o poeta e o artista, “realiza sua escritura expositiva” por meio de uma “linguagem para falar do mundo” (2014, p. 66). Nesse caso, a instalação de Júnior, ao apresentar o “popular” no limiar entre processo e cenografia, parece isolar e reiterar um conjunto muito específico e parcial dos trabalhos expostos ao

endossar a concepção curatorial que busca representar uma “típica habitação do sertão brasileiro”.

Finalmente, faremos algumas considerações sobre o “36° Panorama da Arte Brasileira”. Realizado em 2019 no MAM-SP com curadoria da sergipana Júlia Rebouças, a exposição recebeu o título de *Sertão*, termo cuja compreensão, segundo a curadora, está para além da concepção geográfica de vazio, aridez e interior enquanto oposição ao litoral. De outro modo, o termo é empregado a partir de uma perspectiva relacional enquanto “condição-*sertão*”, cujo caráter é fronteiro e remete à fronteira e à travessia, evocando a condição da arte de instaurar o conflito, a luta, a diferença e o novo.

O termo, não pacificado em sua semântica, sinalizaria ambiguidades como visível e o desconhecido, árido e fértil, inculto e cultivado. Ao questionar e reordenar ordens estabelecidas, a curadora compreende o “sertão” também enquanto possibilidade operatória, insurgente ao colonialismo e ao patriarcalismo na medida em que evocaria “afetos transformadores, formas políticas, ideais de criação, memórias de luta, rituais de cura, ficções de futuro. Esta arte-*sertão* que aqui se apresenta está no deslizar das linguagens.” (REBOUÇAS, 2019a, n.p.).

Percebe-se logo de partida que Rebouças não parte de uma localização geográfica em específico e de um tema, como notamos nas duas curadorias discutidas acima. Diferentemente, propõe refletir sobre o “sertão” enquanto “forma de enunciar”, “modo de pensar” e “de agir”, ou seja, enquanto conceito operativo na produção artística contemporânea que, ainda, articula arte a lutas e práticas sociais dissidentes. Essa condição explicita-se no projeto “Mandalla” (2012-19) de Ana Lira, livro de artista que registra o encontro da artista com agricultoras e agricultores experimentais do semiárido de Pernambuco que compartilham técnicas e saberes agrícolas específicos empregados em construções de cisternas. Tais modos de produção, ao questionar sistemas produtivos hegemônicos, buscam relações consideradas mais harmoniosas com o meio ambiente (Rebouças *et al.*, 2019b, p. 83). Essa condição também é constituinte do filme “YOONAHE – A palavra dos Fulni-ô” (2013) do Coletivo Fulni-ô de Cinema. Realizado a partir da perspectiva do próprio grupo indígena mencionado, o filme documenta a luta pela terra e pela sobrevivência da língua Yaathe (Rebouças *et al.*, 2019b, p. 107).

Esse aspecto é crucial para fazermos apontamentos sobre como a curadoria se aproxima, de um modo muito específico, do “popular”. Segundo Rebouças, o

conceito de “sertão”, enquanto “plataforma discursiva e experimental [...] é signatário da compreensão da arte como manifestação de uma cultura de resistência, que anima a criação e rejeita a tradição como condição estabilizada da identidade nacional”, contrariando “determinismos” (2019b, p. 31). Trata-se de aproximar arte e “sertão” enquanto lugares que não se deixam cercar e dominar, mas que desafiam práticas e rotinas de sistemas institucionais estabelecidos.

A tensão entre rural e urbano, passado e contemporâneo, verificada nos desdobramentos do “sertão” nas curadorias anteriores, também aparece no “36° Panorama”. O trabalho escultórico de Maxim Malhado, “Escada” (2016-17), investiga práticas arquitetônicas de construção vernacular, o que se evidencia na ênfase que o artista dá a materiais como a madeira, o cipó, bem como a processos como o encaixe, a trama, por vezes evocando o improvisado e a precariedade. Já em outros trabalhos, aparecem questões até então pouco exploradas em curadorias com essa temática. O trabalho de Gervane de Paula reflete sobre o lugar da arte e sua condição institucional em um lugar como Cuiabá (MT), onde o boi constitui-se uma presença política, econômica e cultural fundamental, instaurando relações complexas de simbiose e contradição tanto com a arte como também com o meio ambiente, como mostram, respectivamente, os trabalhos “Deus Ápis, suas esposas e seu rebanho ou O Mundo Animal” (2016-19) (figura 4) e “Arte Aqui eu Mato” (2016).



Figura 4. Gervane de Paula, trabalhos “Deus Ápis, suas esposas e seu rebanho ou O Mundo Animal”, 2016-19, vista da exposição “36° Panorama da Arte Brasileira: Sertão” (2019, Júlia Rebouças, MAM-SP, São Paulo). Fonte: arquivo pessoal do autor.

A menção a questões de gênero, particularmente à transsexualidade, é outra aproximação pouco recorrente nesse contexto e que esse “36° Panorama” propõe. Vulcanica Pokaropa apresentou seu projeto “Desaquenda” (2016-2019) (figura 5), uma série de vídeos disponíveis na rede social YouTube com depoimentos de artistas transexuais, travestis e não binários<sup>9</sup> sobre a condição de gênero nos seus trabalhos. Além da exibição de vídeos, uma série de estandartes exibiam palavras de ordem, como “cisgeneridade, parem de nos matar!”, além de um grande letreiro “furya travesti contra o fascismo” à frente de uma parede coberta com as cores da bandeira símbolo do movimento organizado das pessoas trans. Elementos esses familiares ao contexto das manifestações políticas de rua, evidenciando uma produção que não se dissocia do ativismo.

---

<sup>9</sup> Participaram do projeto “Desaquenda” com depoimentos Vita Pereira, Dodi Leal, Rosa Luz, Lyz Parayzo, Bruna Kury, Carmen Laveau, Caio Jade, Leona Jhovs, Jota Mombaça, Rainha Favelada, Mogli Saura e Ventura Profana.

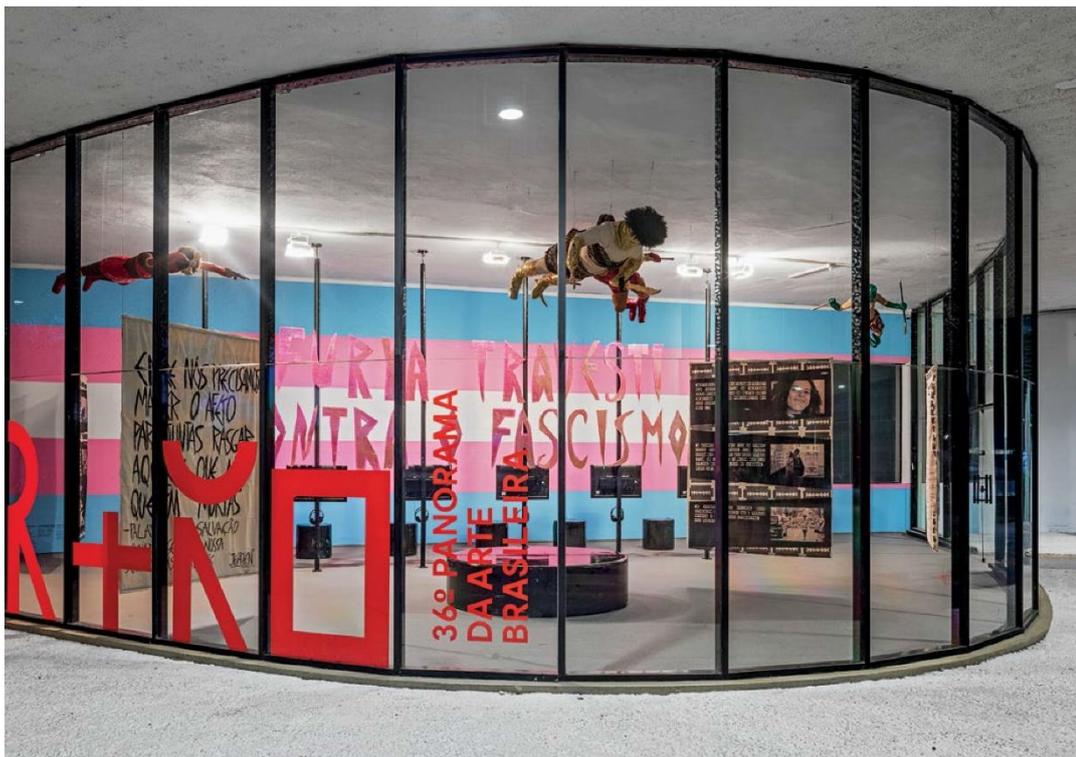


Figura 5. Vulcanica Pokaropa, “Desaquenda”, 2016-19, vista da exposição “36° Panorama da Arte Brasileira: Sertão” (2019, Júlia Rebouças, MAM-SP, São Paulo). Fonte: (REBOUÇAS *et al.*, 2019b).

Em outro ponto da exposição era exibido o videoclipe “Rosa Maria, codinome Rosa Luz” (2017) de Rosa Luz, artista mulher trans que também atua como MC. O rap apresentado narra a experiência da artista na região administrativa do Gama, ainda muitas vezes referida como “cidade-satélite” de Brasília. Nesse contexto, as violências racial, de gênero e de classe se somam ao embate de projetos urbanísticos e arquitetônicos decorrentes de posição fronteiriça da mencionada região administrativa em relação ao Plano Piloto e seu projeto modernista.

Podemos afirmar que o modo como a transsexualidade é acionada no “36° Panorama” acontece por meio de corpos que são narrados como identidades subversivas, que questionam a naturalização binária de gênero e, assim como o “sertão”, apontam para uma série de ambiguidades que sobrepõe corpos dissidentes a territórios desconhecidos ou considerados “não oficiais”, inclusive no contexto urbano. É inevitável aqui evocar o personagem literário Diadorim de “Grande sertão: veredas” (1956) de João Guimarães Rosa, o qual pode ser pensado enquanto marco na nossa cultura da sobreposição entre corpo e território, nos quais convivem em tensão o árido e o fértil, o temor e o desejo, identidade e impossibilidade de cercamento e definição.

Em síntese podemos afirmar que, ainda que objetos de arte popular no sentido estrito não estivessem presentes nessas curadorias, sentidos comumente empregados nas narrativas sobre essa categoria atravessavam o modo como obras e seus processos foram agenciados. De distintos modos, as três curadorias aqui analisadas, ao interpelarem obras de arte contemporânea a partir de ideias de “sertão”, produzem atritos com imagens muito pregnantes de nossa cultura, propondo novos agenciamentos e ampliando repertórios possíveis. Todas elas, de diferentes distâncias e intensidades, avançam e recuam diante desse *topos*, operação essa relevante especialmente quando consideramos um contexto pós-colonial e decolonial no qual identidades são convocadas e afirmadas, diversidade e representatividade passam são colocados como valores incontornáveis, ao mesmo tempo que estereótipos e fetichizações são combatidos. Cabe nos atentarmos e investigarmos como curadorias e exposições, enquanto “historicidade viva” nos termos de Cauê Alves (2010, p. 53), em seu processo de atuação na reconfiguração do sensível, tem atuado para pensar e disputar narrativas, dentre elas as identitárias, lidando estrategicamente com categorias que, simultaneamente, convocamos e questionamos.

## Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. *In*: RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 43-57.
- A SUBSTÂNCIA da terra: o sertão. **Museu educativo**, Brasília, 2020. Disponível em: <https://app.museueducativo.com.br/exposicoes/a-substancia-da-terra-o-sertao?ticket=ba0dd6aeddd2481206b367eb07ef979c>. Acesso em: 18 mar. 2022.
- BARRIENDOS, Joaquín. Confluência esférica: curadoria global após ‘*Magiciens de la Terre*’. **Art Research Journal**, v. 2, n. 2, jul. / dez. 2015. p. 1-14.
- BONFIM, Luís Américo Silva. **O signo votivo católico no Nordeste oriental do Brasil**: mapeamento e atualidade. Orientador: Dr. Ordep José Trindade Serra. 2007. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- CAMPOS, Marcelo. **Sertão contemporâneo** [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2008.

CAMPOS, Marcelo. **Sertão contemporâneo** [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Caixa Cultural Salvador, 2009.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Arte de expor**: curadoria como *expoesis*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2014.

RAMOS, Renata. Diários visuais exibem o sertão quase erudito. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 23 mar., 2008.

REBOUÇAS, Júlia. **36° Panorama da Arte Brasileira: Sertão** [folheto de exposição]. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2019a.

REBOUÇAS, Júlia *et al.* **36° Panorama da Arte Brasileira: Sertão** [catálogo da exposição]. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2019b.

### Sobre o autor

Pedro Ernesto Freitas Lima é doutor em Artes, com ênfase em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV / VIS / IdA / UnB) (2020), Mestre em Artes pelo mesmo programa (2016). Possui bacharelado em Desenho Industrial e habilitação em Programação Visual e Projeto de Produto pela Universidade de Brasília (2011). Atua no Ensino e Pesquisa em Teoria e História da Arte com ênfase em arte contemporânea, história da arte, curadoria, exposições, a partir de perspectiva interdisciplinar com políticas culturais, sociologia da arte, história da cultura e museologia. Integra os grupos de pesquisa História da Arte: modos de ver, exibir e compreender (UnB, Unicamp, UFRJ, UFRGS, UERJ e UFBA) e Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas (UFMA, UFMG, UnB, UNESPAR e UFSC). Atuou como professor no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB) (2016-2017). Participa de eventos científicos e tem publicações em anais e periódicos especializados desde 2014. Também atua em projetos de design gráfico e ilustração.

ped.ernesto.din@gmail.com

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

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

Recebido em: 28-09-2023

### Como citar

LIMA, Pedro Ernesto Freitas (2024) Entre sertões e curadorias: agenciamentos do “popular” e do “regional” na arte contemporânea. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.5, n.1, p.XX-XX, jan./jun. <https://doi.org/10.14393/EdA-v5-n1-2024-70951>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.