

APONTAMENTOS SOBRE A ARTE CONCEITUAL NO NORDESTE: PAULO BRUSCKY E NAC/UFPB

Fabília Cabral de Lira Jordão – FUNDARPEⁱ

Resumo: A arte conceitual foi um movimento internacional que surgiu como resposta ao impasse geral da arte ocasionado pela crise do modernismo formalista. Tendo pontos de origens diversos e simultâneos, abarcou uma variedade de práticas artísticas que produziram, diante da mesma crise, respostas que variavam de acordo com o contexto. No Brasil, a arte conceitual possuirá um forte acento político e um caráter de crítica social. Nesse sentido, tendo como base uma pesquisa bibliográfica e de dados coletados nos acervos do NAC/UFPB e de Paulo Bruscky, analisaremos algumas questões em torno da arte conceitual no Nordeste brasileiro, especificamente, nas cidades de Recife e João Pessoa.

Palavras-chave: arte conceitual, NAC/UFPB, Paulo Bruscky.

Abstract: The conceptual art was an international movement that appeared as reply to the general impasse of the art caused for the crisis of the modernism formalist. Having points of diverse and simultaneous origins, it ahead accumulated of stocks a variety of practical artistic that had produced, of the same crisis, answers that varied the context in accordance with. In Brazil, the conceptual art will possess a strong accent politician and a character of criticizes social. In this direction, having as base one searches bibliographical and of data collected in (NAC/UFPB and Paulo Bruscky) we will analyze some questions around the conceptual art north-eastern Brazilian, specifically, in the cities of Recife and João Pessoa.

Key-words: conceptual art, NAC/UFPB; Paulo Bruscky.

Introdução

Este trabalho é fruto de pesquisas em andamento em torno da arte conceitual no Brasil e seus desdobramentos no Nordeste. Como o próprio título indica, a arte conceitual produzida no Nordeste brasileiro é o objeto analisado neste trabalho. Por entender que conhecer o pano de fundo e as questões que alimentavam a produção e o sistema das artes nesse período permitirá uma melhor compreensão das particularidades no Nordeste brasileiro, especificamente em Recife e João Pessoa, inicio com uma breve contextualização política, econômica e cultural do Brasil das décadas de 1960/1970. Em seguida, serão analisadas algumas das intervenções urbanas do artista Paulo Bruscky, na cidade do Recife, de maneira que seu caráter conceitual seja evidenciado. Com essa análise pretende-se demonstrar como o artista se apropria da cidade como *locus* privilegiado para desenvolvimento de seus projetos conceituais. E finalizando, apresentaremos o Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba, um importante agente na inserção, divulgação e fomento à produção conceitual em João Pessoa.

Contexto político, econômico e cultural

Em meados da década de 1950 começa a ganhar força no Brasil e na América Latina o discurso do nacional-desenvolvimentismoⁱⁱ. Defendia-se a tese de que através da modernização tardia os chamados países em desenvolvimento poderiam se igualar aos do primeiro mundo, para tanto “[...] apostavam num processo de modernização centrado numa fundamental presença do Estado como agente econômico” (BOTELHO, 2000, p. 36). Acreditava-se que a modernização poderia promover todos os âmbitos da sociedade, não apenas o setor econômico. No caso brasileiro, o discurso nacionalista foi imediatamente assimilado pela ditadura militar e sua implantação – através da industrialização tardia – acarretou o milagre econômico brasileiro, período que se caracterizou pelas maiores taxas de crescimento do produto brasileiro com relativa estabilidade de preços.

No que se refere às Artes, o crescimento econômico viabilizou a implantação de um mercado de arte que na década de 1970 chega a significar uma alternativa de investimento para a classe alta brasileira (MORAIS, 1975). Como aponta Freire:

“Como decorrência do milagre brasileiro, negociava-se euforicamente obras de arte que atendessem obviamente à expectativa do mercado. As obras eram buscadas como ações, isto é, não pelo seu valor artístico, mas como símbolos de capital econômico” (FREIRE, 2001 P.147).

Nesse momento surgem as galerias de arte e fundam-se os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, sob influência direta do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA-NY), como representantes do projeto modernizador que vinha sendo implantado no país. Ainda com relação à fundação dos MAMs Baptista afirma que “foi uma iniciativa de grupos da elite econômica e cultural do Rio e São Paulo, sob franca influência da atuação de Nelson Rockefeller nos Estados Unidos” (BAPTISTA, 2007, p. 71).

A narrativa oficial da arte adotada pelo MoMA-NY é reiterada pelos Museus de Arte Moderna brasileiros, que reproduzem aqui a noção de arte como pura forma e do museu como um espaço neutro, ambos desvinculados do contexto e sem ligação com o mundo exterior (FREIRE, 1999). Portanto, estas instituições foram criadas por e para a elite brasileira, tendo como objetivo adquirir, conservar e exibir obras de arte moderna (LOURENÇO,

1999). Assim, além de mantenedora das hierarquias artísticas tradicionais, permaneciam acríticas diante da difícil situação do país (FREIRE, 1999; JAREMTCHUK, 2007). Portanto, aqueles artistas que se recusaram adequar sua produção a uma ideologia mercadológica e artística hegemônica foram deixados à margem pelas instituições e desprezados pelo incipiente mercado de arte.

Paralelamente, temos, nesse período, uma retomada da questão, iniciada na década de 1920, da identidade nacional acrescida do discurso anticolonialista e antiimperialista, o que acarreta segundo Botelho,

“uma resistência às diversas formas de dominação desenvolvidas pelos países ricos, que vão desde uma indiscriminada transferência de tecnologia até a presença massacrante da indústria cultural” (BOTELHO, 2000, p. 36).

Desse modo, a questão cultural passa a se ligar diretamente à defesa de uma identidade nacional, legitimando a massiva presença do Estado no setor cultural, contribuindo para a institucionalização da área. Nesse sentido, temos a partir dos anos 70, a criação de instituições de fomento a produção cultural – tais como a FUNARTE e a Embrafilmes – que dentre outros objetivos, deveriam “contrabalançar o risco de descaracterização embutido na modernização do país e na ampliação descontrolada do mercado cultural” (BOTELHO, 2000, p. 41). Essa ação era, também, uma estratégia do regime militar para melhorar a imagem, junto à oposição, num contexto em que se mantinha uma hegemonia cultural de esquerda no Brasil. (SCHWARTZ, 1978).

Diante desse quadro temos, no sistema das artes visuais, uma questão fundamental: o estabelecimento de circuitos artísticos alternativos de exibição motivados não apenas pelo controle/presença do Estado nas instituições, mas também e principalmente devido à inadequação destas instituições às propostas e práticas artísticas experimentais que estavam ocorrendo no Brasil nesse momento. Como muito bem nos aponta Jaremtchuk:

“Os artistas (...) produziram trabalhos mais reflexivos e experimentais, concebidos muitas vezes para a reprodução e também a circulação que extrapolavam a verticalidade dos espaços expositivos. Porém, não combateram às instituições artísticas (...). Se houve críticas, estas foram dirigidas à debilidade, à falta de políticas culturais e ao controle das instituições pelo regime militar” (Jaremtchuk, 2007, p. 40).

Nesse sentido, a crítica era feita às instituições que – ao invés de defenderem e representarem os artistas – servia como instrumentos de poder dos militares colaborando para a manutenção do *status quo*. Esses artistas buscavam espaços que além de privilegiarem o diálogo entre o artista e o público, fossem comprometidos com a arte experimental e fomentassem a exibição de trabalhos com um teor crítico mais acentuado. Para tanto, formou-se uma rede paralela de espaços expositivos “caracterizada por oposição às dimensões simbólicas das instituições oficiais da arte e às suas estratégias homogeneizadoras” (Jaremtchuk, 2009, p. 3), onde “imposturas em relação à noção instituída de arte fossem aceitas” (Freire, 1999, p. 25).

No entanto, nem sempre esses espaços alternativos de circulação/exposição eram constituídos por edificações – como era o caso do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; do Parque Laje (RJ); do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – muitas vezes os artistas conceituais se apropriavam das estruturas e meios de comunicação em massa (jornais, outdoor, revistas) e dos espaços públicos (praças, parques, ruas, pontes) como suporte e/ou objeto artístico. Desse modo, os circuitos alternativos (tanto materiais quanto imateriais) acolheram – nas décadas de 1960 e 1970 – um conjunto de poéticas particulares que posteriormente foi agrupada sob a denominação genérica *arte conceitual*.

A arte conceitual foi um movimento internacional que surgiu como resposta ao impasse geral da arte ocasionado pela crise do modernismo formalista. Tendo pontos de origens diversos e simultâneos, a arte conceitual abarcou uma variedade de práticas artísticas que produziram, diante da mesma crise, respostas que variavam de acordo com o contexto e as particularidades locais, sem, no entanto, deixar de dialogar com outras realidades e situações. (OSBORNE, 2002; RAMÍREZ, 1999; JAREMTCHUK, 2007).

No Brasil, de uma maneira genérica, as práticas conceituais se traduzem em ações que negam a autonomia da arte por várias formas de ativismo cultural e de crítica social. Os trabalhos, apesar do forte acento político e da crítica social, não deixam de questionar a natureza da arte e do objeto artístico, nesse sentido exploram materiais inusitados, ampliando as possibilidades de suporte, além de negarem a arte como pura visualidade. Como estratégia de comunicação e circulação muitas vezes requisita a participação do expectador,

utilizando-se das estruturas e meios de comunicação em massa, de circuitos alternativos de exibição, bem como da apropriação da cidade e dos espaços públicos.

Paulo Bruscky: a cidade e a arte conceitual

A cidade como objeto artístico e não apenas como mero suporte para intervenções é questão recorrente na obra do artista multimídia Paulo Bruscky. Desse modo as intervenções urbanas elaboradas por Bruscky na cidade do Recife, têm o cotidiano urbano e as ruas como matéria-prima, física e imaterialmente constituída pelas situações históricas, políticas, sociais e estéticas que o artista vive, investiga e (re)elabora de forma artística. Em trabalhos como *Recife em Recife* – onde o centro da cidade do Recife é apropriado por Paulo Bruscky e transformado numa imensa *galeria*; os transeuntes são convidados a visitar uma “exposição” na qual vários pontos da cidade são indicados como “obras de arte” a serem contemplados: “a Avenida Guararapes a noite”; “o Rio Capibaribe visto do quinto andar do Edifício Tereza Cristina”; “a madrugada na Avenida Conde da Boa Vista” (FREIRE, 2006a; BRUSCKY, 2008) – percebemos como as perambulações propostas nas intervenções de Bruscky se apropriam do espaço urbano e ao subverterem o local ou uma situação cotidiana, inferi-lhe outros sentidos, muitas vezes impregnados de uma forte crítica ao sistema vigente da arte e à difícil situação política vivida na década de 1970.

Por se tratarem de ações na cidade, as propostas do artista têm ainda como foco a coletividade, representada pelo espaço da cidade que é público e pelos sujeitos que ali interagem cotidianamente. Nesse sentido, as intervenções nas pontes utilizam um marco referencial da cidade de Recife - o Rio Capibaribe - cuja apropriação, no momento da intervenção, provoca uma subversão e novos sentidos a esse contexto histórico da cidade. *Artexpocorponte* (1972), realizada nas Pontes da Boa Vista e Ponte Duarte Coelho, propunha uma comunicação entre pessoas que ocupavam estes espaços, através de cartazes coloridos. Em *Artepare* 1973, Paulo Bruscky propôs uma reinauguração da Ponte Boa Vista construída por Maurício de Nassau em 1633.

Utilizando, ainda, o contexto específico das pontes, em *Arteaerobis*, 1973, através do jogo é revelado o caráter irônico, coletivo e transgressor das intervenções do artista, que propõe uma troca de aviõezinhos de papel, entre transeuntes, artistas desconhecidos e amigos, na semana da Aviação. A proposição cria um ambiente insólito e provocativo, alterando os circuitos habituais e instigando a curiosidade de quem passa e vê aquela situação incomum. Suas proposições, dessa forma, são abertas à experimentação coletiva, do artista que convida, e de quem passa, freqüenta, mora e/ou usa a cidade no momento de sua intervenção

Ao intervir na cidade, Paulo Bruscky busca engendrar novas descobertas, configurações e usos do espaço pelas possibilidades de (re)apropriação e (re)significação que apresenta. No contexto da ditadura, onde a liberdade do uso do espaço urbano e da expressão pública dos cidadãos era cerceada, a operação que o artista pernambucano faz na cidade, se revelou como um importante meio de nos oferecer a visão de coisas esquecidas e perdidas nessa complexidade, trazendo à tona novas relações e posturas.

Com suas intervenções urbanas Paulo Bruscky promovia interações culturais, sociais e artísticas que participavam desse pensar, agir e refletir de forma estética e crítica que se faz necessário na cidade, principalmente numa cidade sitiada pela ditadura. O acento político da arte conceitual brasileira também é perceptível nas intervenções urbanas do artista, onde essa característica ganha ainda mais particularidades pelas apropriações e incorporações de questões locais, constituindo referências e poéticas muitas vezes distintas dos aspectos que envolvem a produção internacional. Essa particularização nas propostas de Bruscky tem como uma de suas bases o cenário político, histórico e social da cidade de Recife, capital pernambucana, contexto referencial e poético de suas ações.

Em projetos como *Chantecler* (1973) realizado por Paulo Brusckuy numa área de prostituição da cidade do Recife – onde o artista propôs uma exposição coletiva, com artistas da cidade, utilizando um espaço marginalizado (um “cabaré”) para apresentar algo tradicionalmente consagrado: a arte – é notável o acento crítico da proposta, na medida em que os artistas se apropriam de locais transgressores da cidade, utilizando-os como uma alternativa ao que se tem tradicionalmente reconhecido como o lugar da arte e de sua legitimação.

Saindo das ruas do Recife, e longe do eixo hegemônico (RJ/SP) de produção experimental, temos em João Pessoa um espaço alternativo que foi largamente utilizado pelos artistas conceituais nas décadas de 1970. Trata-se do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba.

O NAC/UFPB e a Arte Conceitual

A proposta de criação de um Núcleo de Arte Contemporânea na Universidade Federal da Paraíba surgiu em decorrência do processo – em consonância com o que vinha ocorrendo em diversos setores no Brasil como reflexo do discurso nacional-desenvolvimentista – de modernização das estruturas físicas e da atualização de conteúdos acadêmicos pelo qual vinha passando a UFPB. A criação do Núcleo ocorreu através de parceria estabelecida entre a Universidade Federal da Paraíba e a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). A elaboração do projeto do Núcleo, em fevereiro de 1978, ficou a cargo do artista Antonio Dias e o professor e crítico de arte Paulo Sérgio Duarte (CÓRDULA FILHO, 2004).

Os autores do projeto optaram por um plano de trabalhoⁱⁱⁱ que não apenas descartava de imediato o espírito museológico, mas que, sobretudo, com a realização de eventos e mostras, conjugasse a ação interdisciplinar como processo pedagógico básico da educação em arte contemporânea (CÓRDULA FILHO, 2004). Com relação à criação do NAC, Raul Córdula, primeiro coordenador do Núcleo, aponta que:

Montar um organismo dessa natureza no Nordeste, porém, numa época de repressão política, onde a cultura tradicional dominante e a inexistência de mercado de arte apontavam para a rejeição de qualquer ação atualizadora no contexto artístico, era, no mínimo, uma ação perigosa (Córdula Filho, 2004)

Assim, a criação do Núcleo representou a consolidação de uma proposta pioneira que unia a pesquisa, a formação e a produção em arte contemporânea de uma forma integrada e dialógica. Nesse sentido, o Núcleo foi desde o princípio um espaço comprometido com a produção e exibição de arte contemporânea, bem como a inserção de novas mídias nas artes plásticas.

Como um núcleo de extensão, trouxe para João Pessoa teóricos, críticos de arte e diversos artistas, dentre os quais destacamos Tunga, Cildo Meirelles, Antonio Dias, Anna Maria Maiolino, Artur Bairro, Paulo Klein, Mary Feldstein,

Paulo Bruscky, 3NÓS3, Jota Medeiros, Falves Silva, Burle Max, que não apenas expuseram no NAC, mas, também, desenvolveram pesquisas, deram cursos, palestras e oficinas. Assim, através desses artistas, o Núcleo recebia informações – teóricas e práticas – do cenário artístico nacional e internacional, propiciando aos artistas, estudantes e a comunidade locais, exemplos significativos da arte contemporânea desenvolvida no período.

Nesse sentido, entre 1978 e 1985, o NAC promoveu mais de 60 montagens em sua sede e muitas outras em espaços alternativos; realizou mostras de vídeo arte; arte postal; arte xérox; filme de artista; instalações; exibição da fotografia como arte; publicou vários livros de artistas; além de fomentar diversos projetos e pesquisas artísticas. (CÓRDULA FILHO, 1986). Desse modo, o NAC foi palco, na década de 70 e 80, não apenas das primeiras discussões sobre os caminhos da arte conceitual no Nordeste, mas também, propiciou um ambiente favorável à investigação de novos materiais e linguagens, experiências práticas e convivência em ateliê para jovens artistas. Assim, o Núcleo deslocou o eixo de ativação de novas atitudes e linguagens artística até uma região extremamente conservadora (PONTUAL, 1979), sendo responsável pela formação de uma geração de artistas na cidade, hoje atuantes no circuito nacional e internacional

No que se refere, especificamente, à Arte Conceitual destacamos, para uma análise mais detida, as intervenções *Um dia de Sol* (1978) do Chico Pereira; e *Excala: Aquila* (1979) de Cildo Meireles.

No projeto *Um dia de Sol* (1979) o artista Chico Pereira (um dos coordenadores do NAC na ocasião) pretendia resumir os aspectos físicos, sociais e estéticos de um dia de sol na praia de Tambaú na cidade de João Pessoa, ou seja, o que fica na paisagem depois de um dia de lazer. Nesse sentido, o projeto foi realizado em duas etapas: na primeira etapa seriam feitos registros fotográficos de um domingo na praia de Tambaú, em seguida seria coletado todo o lixo deixado pelos banhistas. O lixo coletado, depois de acondicionados em sacos plásticos, juntamente com os registros fotográficos deveriam compor a intervenção proposta pelo artista. O lixo retirado da praia é apropriado como instigador de uma reflexão em torno não só da poluição e depredação do meio ambiente, mais do caos cultural estabelecido pela desinformação e pela pressão do consumo. Nesse enfoque o artista chama

nossa atenção para apropriação da natureza como mais um bem de consumo, que após o uso é imediatamente descartada, assim como o lixo, pelos banhistas. Desse modo, o artista nos propõe, no final da década de 1970, uma reflexão e análise crítica da relação natureza/homem/consumo.

Outra proposta relevante foi o projeto *Excala: Águila* (1979), de Cildo Meireles. Segundo a proposta deveria ser montada na Praça da Independência (uma das mais importantes praças da cidade de João Pessoa) uma perspectiva de um quadrilátero de 30x20x10m, tendo no centro uma plataforma de 3m de altura e duas travas de futebol (sendo uma de 4x2m e outra de 2x1m). Devendo ser chamado para ficar em cada uma das travas um anão e um gigante com duas bolas de futebol, uma grande e outra pequena. Este projeto propõe o uso da perspectiva fora do real. Uma perspectiva deformada para a reflexão do olho é desenhada no chão e sobre esta área trabalham pessoas (anão/gigante) e objetos (bolas de futebol). Trata-se da modificação do ponto de vista (perspectiva) das coisas, uma vez que os elementos colocados nestes espaços sofrem modificações em suas proporções e escalas. Infelizmente, devido a problemas de comunicação entre os órgãos responsáveis, a estrutura cênica foi desmontada antes da realização.

Considerações finais

Sem a pretensão de chegarmos a uma análise mais aprofundada, apontamos aspectos fundamentais a serem analisados na arte conceitual brasileira, permeada pelo forte acento político, o caráter crítico e pelos questionamentos em torno da natureza e do lugar da arte nos difíceis anos 70. O que fica, evidenciado, sobretudo, é a importância do contexto na produção conceitual e sua inter-relação com as questões sociais, políticas e culturais. A variedade de meios e suportes, se por um lado, colocou à mostra a inadequação das instituições oficiais às propostas e práticas artísticas experimentais, por outro, estabeleceu circuitos artísticos alternativos a partir dos quais se questionou o sistema oficial de legitimação da arte. Enfim, as abordagens apresentadas neste artigo enfatizam, de forma sintética, a multiplicidade de questões que permeiam a arte conceitual e os inúmeros aspectos de sua relação com as poéticas, as instituições e o contexto nacional.

ⁱ Bolsista do Programa de Aperfeiçoamento em Gestão Pública de Cultura da Fundação do Patrimônio Artístico e Histórico de Pernambuco (FUNDARPE) e pesquisadora voluntária do NAC/UFPB.

ⁱⁱ A proposta nacionalista “vê como saída para os impasses do desenvolvimento nacional a participação do Estado na economia. A industrialização seria a possibilidade de superação do subdesenvolvimento. Nesses casos, geralmente, a política para o setor cultural é definida a partir de um conceito antropológico de cultura, diretamente ligada à noção de desenvolvimento global do país” (BOTELHO, 2000, p. 55)

ⁱⁱⁱ De acordo com o relatório de atividades do 1º semestre de 1980. Para maiores detalhes ver NÚCLEO DE ARTE CONTEMPORÂNEA (Brasil). *Relatório referente ao 1º semestre de 1980*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba – NAC. s.d. 2 f. Não publicado.

Referências

BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e política cultural (1976-1990)*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

BAPTISTA, Anna Paola P. *Absolutamente modernos? A arte brasileira das Bienais e dos MAMs e os desafios de uma coleção particular*. *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 67-78, 2007.

BRUSCKY, Paulo. Recife, Pernambuco, 24 mai. 2008. 1 fita minidv (60 min.). Entrevista concedida

CÓRDULA FILHO, Raul. “A experiência renovadora do NAC/UFPB no campo da extensão universitária”. In: GOMES, Dyógenes Chaves (Org.). Núcleo de arte contemporânea da Paraíba/NAC/UFPB. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CÓRDULA FILHO, Raul. Manifesto da precariedade do NAC/UFPB. *Jornal da União*, João Pessoa, 27, novembro, 1986.

DUARTE, Paulo Sérgio. Sobre o NAC na UFPB. *ALMANAC*, João Pessoa, n. 1, v. 1, fevereiro. 1980.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo, Iluminuras, 1999.

FREIRE, Cristina. O presente-ausente da arte dos anos 70. In: Itaú Cultral (Org.). *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: C/Arte, 2007. 180p

JAREMTCHUK, Dária. *Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Disponível em:
<http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/daria_jaremtchuk.pdf>. Acesso em: 25 abril. 2009.

OSBORNE, Peter. *Conceptual art*. London: Thames & Hudson, 2001.

PONTUAL, Roberto. Um núcleo fora do núcleo (ou como ativar, longe do eixo). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20, fevereiro, 1979. Caderno B, p. 02.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Org.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge-London: The MIT Press, 1999.

Currículo resumido:

Fabírcia Jordão (fcljordao@yahoo.com.br) - Estudante de pós-graduação em Patrimônio: preservação e educação na UNICAP. Graduada em Educação Artística – habilitação em Artes Plásticas - pela UFPB (2008). Atualmente é bolsista do Programa de Aperfeiçoamento em Gestão Pública da Cultura da Fundação do Patrimônio Artístico e Histórico de Pernambuco (FUNDARPE).