

PERNAMBUCO EXPERIMENTAL: PIONEIRISMO EM DISPUTA

PERNAMBUCO EXPERIMENTAL: PIONEERING IN DISPUTE

Pedro Ernesto Freitas Lima / UnB

RESUMO

Foi comum entre jovens artistas pernambucanos dos anos 1990 um discurso reivindicativo de certo pioneirismo quanto ao uso de linguagens experimentais na produção daquela região, acostumada ao longo do século XX com práticas e repertórios regionalistas. Entretanto, eventos recentes, como a exposição *Pernambuco experimental*, realizada em 2013-2014 pela curadora Clarissa Diniz no Museu de Arte do Rio, questionam aquele discurso. Propomos discutir, a partir de uma perspectiva da curadoria enquanto “historicidade viva”, como *Pernambuco experimental* questiona aquele pioneirismo e propõe sentidos localizados além da dicotomia regional *versus* experimental presente na fala de muitos artistas, críticos, curadores e instituições daquela região.

PALAVRAS-CHAVE: curadoria; *Pernambuco experimental*; regionalismo.

ABSTRACT

It was is common among 1990s young artists from Pernambuco a claiming speech of a certain pioneerism regarding the use of experimental languages in the production of that region, accustomed throughout the twentieth century with regionalist practices and repertoires. However, recent events such as Pernambuco experimental exhibition, held in 2013-2014 by curator Clarissa Diniz at the Museu de Arte do Rio, questioned that discourse. We propose to discuss, from a perspective of curacy as "living historicity", how Pernambuco experimental questions that pioneering and proposes meanings that are beyond the regional versus experimental dichotomy present in the speech of many artists, critics, curators and institutions of that region.

KEYWORDS: curatorship; *Pernambuco experimental*; regionalism.

Em depoimento sobre a performance *O sono turbulento* (1997), o artista pernambucano Paulo Meira afirmou: “quando ainda estava elaborando a performance e resolvi fazê-la [...], percebi e revelei para ele [Marcelo Coutinho], que nunca havia visto uma performance ao vivo.” (apud Pinheiro, 1999, p. 51).

Ao lado dos contrerrâneos Ismael Portela, Jobalo, Marcelo Coutinho, Oriana Duarte e Renata Pinheiro, Paulo Meira integrou o grupo *Camelo*, coletivo de artistas formado em 1997 que tinha como proposta produzir trabalhos artísticos distintos do que era considerado “pernambucano”, isto é, de modo geral, trabalhos que privilegiavam a pintura, o desenho, a gravura e a escultura como suporte, e a representação de figura humana e paisagem em uma gramática regionalista. O incômodo a partir da percepção de que a produção de artistas nordestinos institucionalizada, nos âmbitos local e nacional, na maior parte das vezes, era aquela de caráter “caricaturalmente nordestino” (PINHEIRO, 1999, p. 34), que explorava repertórios regionalistas, motivou a formação do *Camelo*. Além de produzir arte com linguagem “contemporânea” – incluído aí a performance, a instalação e o objeto –, o grupo reivindicava legitimação por parte de instituições locais. Diante desse contexto, Jane Pinheiro afirmou

Esses artistas que realizaram performances sem nunca terem assistido a uma. Que fizeram instalações sem nunca terem visto uma. [...]. Eu me perguntava [...] quais seriam as matrizes estéticas desse grupo. Através da pesquisa pude constatar que *a maioria deles cita influências de fora das artes plásticas, de áreas como filosofia, antropologia, literatura e psicologia, e que têm por referência mais artistas estrangeiros ou de outros estados do país que da região.* (PINHEIRO, 1999, p. 120, grifo nosso).

Percebemos nessas e em outras falas desses artistas a reivindicação de um pioneirismo enquanto questionadores da aparente onipresença de repertórios regionalistas, tanto na produção artística quanto no processo de sua institucionalização. No entanto, considerando que essa região foi palco nas décadas de 1970 e 1980 de ações marcantes de, por exemplo, Paulo Bruscky e Daniel Santiago, surpreende que a maioria daqueles artistas afirmassem quase total desconhecimento de linguagens como a performance e a instalação e poucas vezes citassem a dupla como referência. Diante disso, é necessário questionar o sentido

da reivindicação de pioneirismo daqueles artistas. Em quais termos poderíamos reconhecer esse pioneirismo? O que essa reivindicação escamoteia?

Recentemente, ações diversas têm questionado essa narrativa de pioneirismo que acompanhou um inédito adensamento de instituições artísticas na região¹, até então percebida, de modo geral, como periférica. Dedicado especialmente à produção pernambucana dos três primeiros terços do século XX, Eduardo Dimitrov questiona o caráter periférico de Recife:

Afinal, que periferia seria essa que possui artistas formados em Paris ou Roma? Que artistas periféricos seriam esses que utilizam as instituições paulistas e cariocas para legitimarem sua produção e, ao mesmo tempo, criam suas próprias formas de consagração por vezes mais relevantes para a carreira local em relação aos prêmios nacionais? Em suma, em que base teria sido estabelecida a relação entre centro e periferia travada por artistas pernambucanos e o mundo das artes de São Paulo e do Rio de Janeiro? (DIMITROV, 2013, p. 15).

Entre essas ações, destaca-se a ação curatorial enquanto uma atividade revisionista, isto é, que propõe sínteses provisórias e inacabadas, que provoca outras percepções e tomadas de posições para além daquilo que foi dado, e que por isso funciona como uma “historicidade viva” (ALVES, 2010, p. 47). Partindo da exposição *Pernambuco experimental*, projeto da curadora Clarissa Diniz realizado em 2013-2014 no Museu de Arte do Rio (MAR), propomos discutir como ela questiona o sentido do pioneirismo reivindicado por jovens artistas pernambucanos dos anos 1990 ao propor que, especialmente entre as décadas de 1920 e 1980, já seria possível identificar um interesse pelo experimental na produção da região e que, por sua vez, também questionaria sua situação periférica.

Para isso, partindo de obras consideradas importantes para a nossa argumentação, discutiremos como elas são atravessadas pela narrativa da curadora que, por sua vez, problematiza suas vinculações a um “local”, por vezes regionalista, e a discursos de modernidade e experimentalismo, valores esses não necessariamente opostos.

Em publicação de 2008, Clarissa Diniz afirmou o seguinte:

LIMA, Pedro. PERNAMBUCO EXPERIMENTAL: PIONEIRISMO EM DISPUTA, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.297-309.

[...] especialmente depois dos anos 2000, as condutas regionalistas são tomadas como ponto de partida para a autolegitimação de vários profissionais da arte – especialmente alguns artistas e dirigentes de instituições –, que, discordando de tal pensamento, elaboram um discurso que os coloca como os iniciadores, nas artes plásticas de Pernambuco, de um movimento de abertura às influências estrangeiras [...], gerando uma narrativa de nossa história da arte que os coloca como os pioneiros desse movimento, instaurando, assim, um discurso que facilmente os legitima, ainda que em detrimento do apagamento dessas iniciativas anteriores, que, ao invés de serem buscadas e pesquisadas, são esquecidas. (DINIZ, 2008, p. 34-35).

Esse diagnóstico, originalmente uma nota de rodapé, passou ao protagonismo em *Pernambuco experimental*. Ao sugerir que práticas experimentais de décadas anteriores são deliberadamente esquecidas por aqueles que querem ser legitimados como pioneiros, a proposta curatorial de Diniz propõe um discurso alternativo àquele que identificamos no início do presente trabalho.

Para nossa discussão, partiremos de três núcleos e respectivos artistas protagonistas que identificamos na exposição: a “eloquente” “contradição estética” – ou o que poderíamos denominar como híbrido tradição/moderno – em Cícero Dias; produções não objetivas geométricas e informais, especialmente de Montez Magno; e as fissuras abertas em decorrência de ações políticas do/no corpo e da/na cidade especialmente em Paulo Bruscky e Daniel Santiago.

Logo no início do texto curatorial, Diniz afirma que *Pernambuco experimental* está na “contramão da intenção de rotular a arte produzida a partir de Pernambuco” e se interessa por “discutir a potência de invenção e revulsão da prática artística, aquilo que poderíamos denominar como caráter experimental” (2014, p. 14). Mais a frente, acrescenta:

Mais do que a afirmação de certas posições ou estratégias, é sobremaneira a constante reinvenção – transformações e conflitos – da linguagem que nos interessa: a exposição é uma aposta na força movediça que desenlaça a arte de determinantes ou identidades regionais. (DINIZ, 2014, p. 14).

A proposta da curadora é alternativa a procedimentos que pretenderam afirmar o que seria “pernambucano”, “regional”, “nordestino” e, em última instância,

“brasileiro”. Esses rótulos estão associados à suposta posição periférica de Pernambuco em relação aos eventos que, em sua maioria localizados no eixo Rio – São Paulo, constituiriam uma suposta história da “arte nacional”. Conseqüentemente, as produções “fora do eixo” (LIMA, 2012 p. 44-45) foram muitas vezes convencionalmente associadas a rótulos como “regional” e “regionalista”, isto é, eram vistas como “pouco mais que descrições etnológicas do entorno humano e físico” e associadas necessariamente à tradição em detrimento de práticas modernas (ANJOS, 2005, p. 53).

Em parte, essas atribuições foram construídas a partir de uma série de discursos de caráter cultural e subjetivo que, especialmente nas primeiras décadas do século XX, instituíram e inventaram o que seria o Nordeste. Segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999, p. 77), o Nordeste foi inventado sob o signo da saudade e do lirismo e, para isso, recorreu-se a fragmentos de um passado rural, pré-capitalista, assentado em relações patriarcais, por vezes escravistas, que idealizaram o “popular”, o folclore e o artesanal como aquilo que seria mais “verdadeiro” e “autêntico”.

Para essa afirmação identitária, foram fundamentais intelectuais como Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, Aloísio Magalhães, entre outros, que selecionaram e afirmaram o que seria o “regional”. Texto fundamental desse procedimento é o *Manifesto regionalista* apresentado por Freyre no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, em 1926, em Recife. Nele, seu autor defendia a valorização das regiões, as unidades que “verdadeiramente” formavam o Brasil, como contraponto à natureza “ianquizada” da elite de dirigentes constituintes da República, adeptos da “imitação cega” das novidades estrangeiras. O Nordeste, ainda segundo Freyre, deveria liderar esse processo devido a sua “riqueza de tradições ilustres” que imprimiriam “autenticidade” e “originalidade” à cultura brasileira (1996, p. 50-51).

Pernambuco experimental se opõe a esse modelo afirmativo. Ao dar relevo para a “força movediça” que desloca a arte de determinantes identitários e que, portanto, a arrasta para o campo da dúvida e da incerteza, Diniz ecoa a concepção identitária de Stuart Hall, para quem identidade seria como “pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós” (HALL, 1995 *apud* HALL, 2000, p. 105).

O deslizamento entre a condição local e cosmopolita é percebida na obra de Cícero Dias, caso “eloquente” – expressão da curadora – desse convívio híbrido. As presenças simultâneas em *Eu vi o mundo... e ele começava no Recife* (1926-1929) (figura 1) do carro de boi e do avião, da roda d’água e da chaminé de fábrica, das colunas clássicas, do pão de açúcar e de Recife, é tanto invenção quanto testemunho de uma cidade local e cosmopolita. A presença do Porto e a sua reforma no início do século XX impactou na construção de uma paisagem urbana moderna, intensificando trocas entre um “cá” e um “lá”² que ocorriam desde as experiências com incursões coloniais holandesas, inglesas e francesas. Para Zanna Gilbert, Recife era “definida tanto pelo que estava situado além de si mesma quanto pelo local.” (2014, p. 159).



Figura 1: Cícero Dias, *Eu vi o mundo... e ele começava no Recife*, (detalhe) 1926-1929, guache e técnica mista sobre papel kraft, 198 x 1186 cm. Coleção particular. Fonte: DINIZ, 2014: 19.

Para atender a uma expectativa de “localidade”, tanto suas aquarelas quanto suas pinturas não objetivas foram de certo modo reduzidas a elementos regionais e nacionais por certa crítica. Nas aquarelas, aquilo que seria uma documentação do local foi privilegiado em detrimento do *nonsense*, o qual o filiaria às vanguardas europeias. A viabilização de suas pinturas não objetivas para certos públicos foi feita a partir do discurso da cor local. Entre defensores pernambucanos e propulsores de

sua obra como de vanguarda, como por vezes se posicionou Gilberto Freyre, a habilidade do artista estava em oscilar entre “ser Cícero em Paris e Diás no Recife” (DIMITROV, 2013, p. 100-119).

Como contraponto à canonização hegemônica da produção abstrata geométrica realizada no país, especialmente a partir dos grupos *Ruptura* paulista e *Frente* carioca, a exposição apresenta experimentos que exploram a forma em sua dimensão livre, gestual e musical, ainda que muitas vezes de forma serial e mecânica. É o caso dos *Exercícios de caligrafia* (2002) de Daniel Santiago, do uso de carimbos e frotagem por José Cláudio no final dos anos 1960, das monotipias de Vicente do Rego Monteiro, e de desenhos de Montez Magno do final dos anos 1950.

A obra desse último ocupa certo protagonismo na exposição pelo fato de, segundo Diniz, sua obra ter compreendido a conclusão do momento histórico do modernismo. Dessa forma, “enfrentando inventivamente os paradigmas modernos, elabora percepções e problemas que em Pernambuco serão propulsores do conjunto de experimentações da arte contemporânea.” (DINIZ, 2014, p. 69). Ao relatar a produção de obras como *Desenhos gestuais* (1962), Magno utiliza um discurso cientificista para relatar seu processo “reducionista” de formas vegetais em direção a manchas negras (*idem, ibidem*, p. 69-71), caso também das obras *Fragmentações* (1963) (figura 2) e *Bacchianas* (1966), as quais representariam um desejo do artista por “ver o que ocorria dentro da matéria” e seu prolongamento em “ondas”. Segundo a curadora, esses experimentos de Magno poderiam ser percebidos como contribuições ao alargamento do programa concretista brasileiro (*idem, ibidem*, p. 73).



Figura 2: Montez Magno, da série *Fragmentações*, 1964, óleo a seco sobre papel, 71 x 100 cm. Coleção MAR - Fundo Montez Magno. Fonte: DINIZ, 2014, p. 55.

Entre as obras que a curadora apresenta como exemplares enquanto perturbadoras de uma expectativa da recepção do que seria “pernambucano”, está a série *Morandi* (1964) (figura 3) de Magno. Partindo da paleta do artista italiano referenciado no título da série, Magno executa “quase quadrados”, “quase retângulos” e “quase retas”, termos da curadora. Diniz evoca o regionalismo para afirmar que, se Magno dele se distancia, ele se aproxima das preocupações ecológicas, isso é, da discussão sobre até que ponto o meio físico e sociocultural impactam na arte e no artista (FREYRE, 1987, p. 184), tão em voga em Pernambuco naquele momento. Ainda segundo a curadora, em *Morandi* haveria um interesse pela experiência existencial do espaço, o qual, acreditamos, deve ser entendido também como um interesse pela paisagem.

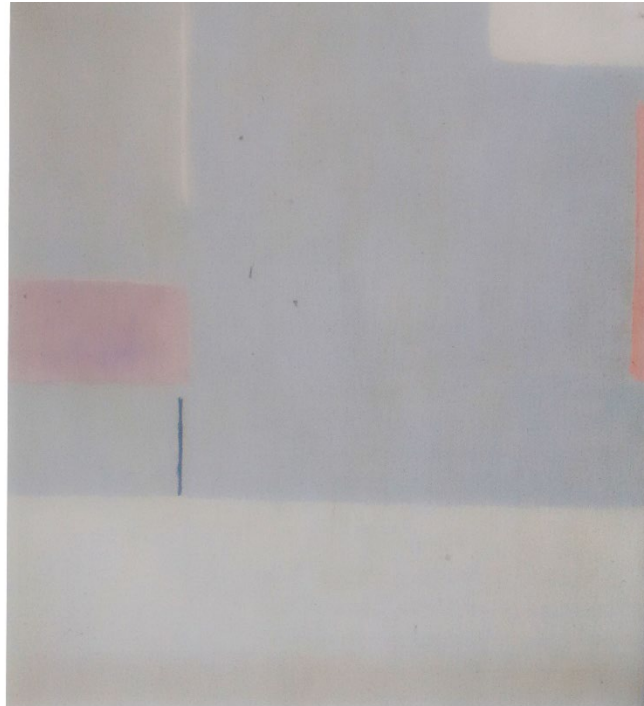


Figura 3: Montez Magno, da série *Morandi*, 1964, tinta industrial sobre madeira, 28 x 25 cm. Coleção do artista. Fonte: DINIZ, 2014, p. 74.

Nesse caso, o que à primeira vista indica um problema, a evocação da chave “regional” para discutir uma obra que não explicita repertórios desse caráter, demonstra um hábil atravessamento na obra do discurso da curadora para argumentar que o experimentalismo em Pernambuco pôde se dar a partir da incorporação de procedimentos associados ao regionalismo – no caso de Magno, o interesse pela ecologia freyreana – sem necessariamente resultar em visualidades associadas ao regionalismo e ao exótico. Dessa forma, procedimentos locais foram incorporados e tensionados a partir de seu interior.

Essa percepção perpassa também o modo com que a curadora aborda o corpo na exposição, o qual é apresentado modulado de diferentes formas: a partir da cerâmica popular do Alto do Moura em Lula Cardoso Ayres e da cerâmica marajoara em Vicente do Rego Monteiro, ambas de dimensão antropológica; e o corpo como espaço de conflito em Paulo Bruscky e Daniel Santiago.

Se para Freyre o corpo era elemento importante, na experiência social, no afrouxamento das distinções entre classes ao amenizar diferenças, especialmente via sexo e culinária, o corpo para Bruscky, Santiago e Magno não dissolve

contradições. Devido à violência e repressão rotineira, esse corpo está sob “estado de exceção”, o que acentua sua singularidade (DINIZ, 2014, p. 100).

Essa contradição está expressa na série *Cidades imaginárias* (1972), cidades inventadas por Montez Magno que, segundo a curadora, exprimem o desejo de não acomodação a realidades dadas *a priori*. As fissuras entre o possível e o impossível abertas por essas cidades, “no espaço entre a efetividade e a ineficiência sociais, estéticas e políticas”, seriam o próprio lugar da arte (DINIZ, 2014, p. 86; 113).

Entendemos que a contradição é expressa em outras fissuras abertas pelos/nos corpos de Bruscky e Santiago. Citando alguns trabalhos presentes na exposição, os performers testam os limites entre o sujo e o limpo, entre o subversivo e o submisso em *Limpo e desinfetado* (1987); entre o ordinário e o extraordinário em *Abra e cheire: a primeira lembrança é arte* (1975); entre o abjeto e o desejo em *AlimentAÇÃO* (1978), trabalho solo de Bruscky; e o limite da interdição em *O Brasil é o meu abismo* (1982) e *Do que é que eu tenho medo?* (1976), ambos trabalhos solos de Santiago.

Diante do espaço movediço sobre o qual Diniz acredita acontecer o experimental na produção pernambucana, a curadora não propõe generalizações, como o fez o crítico e curador Adolfo Montejo Navas. Para ele, a ironia seria talvez uma das figuras de linguagem “mais inseridas na cultura e no comportamento nordestinos [...] em contraste com outros estados do Brasil.” (2014, p. 131). Nessa afirmação, acumulam-se problemas. Nossa análise exposta aqui nos permite afirmar que a ironia tem ocorrência pontual. Além disso, é problemático estender e equiparar o que seria uma cultura de Recife a uma cultura “nordestina”. A ocorrência do Brasil em sua fala como contraponto ao Nordeste é mais problemática ainda. Para Diniz, a diversidade de perspectivas das obras e dos diálogos que estabelecem instauram “alteridades (auto)questionadoras” e que, provavelmente, teriam o experimental como um de seus corolários (2014, p. 121).

Retomando a afirmação de Cauê Alves da curadoria enquanto “historicidade viva”, acrescentamos que a depender de seu contexto sociocultural, é desejável que a curadoria considere especificidades. Cristiana Tejo afirma que ser curador no

Nordeste é diferente de exercer o mesmo ofício em São Paulo. Para ela, fazer curadoria no Nordeste significa

romper com estruturas arraigadas de clientelismo, paternalismo e coronelismo político, combater o arrefecimento da postura crítica de ponta, reverter o resultado da depauperação dos centros de pesquisa, ressignificar a relação com o passado e a tradição, fornecer novas linhas de força da história da arte local sem ser localista e contribuir para o suporte da criação artística experimental e o adensamento crítico local. (TEJO, 2010, p. 162).

Apesar de não acontecer no Nordeste, *Pernambuco experimental* é realizada por uma curadora nordestina que propõe outra narrativa, revisionista, para um conjunto de obras que, de outro modo, muitas delas, poderiam integrar mais um evento que atendesse a expectativa de determinados públicos pelo exotismo. O trabalho de Diniz atende, portanto, algumas sugestões propostas por Tejo.

Acreditamos que *Pernambuco experimental* evidencia que a produção artística de Pernambuco realizada ao longo do século XX pode ser entendida para além da dicotomia entre regionalismo e experimentação, questionando, portanto, o pioneirismo de jovens artistas da região nos anos 1990. O relevo dado a essa dicotomia foi uma forma de explorarem a seu favor o adensamento institucional e a emergência de profissionais, como o curador e o dirigente museal, que acontecia na região naquele momento. Entendemos, a partir de *Pernambuco experimental*, que muitas das ações percebidas como experimentais se deram, de alguma forma, sob a perspectiva do regionalismo, seja aceitando-o, negando-o ou testando seus limites. Portanto, mais do que assumir uma posição de adesão ou recusa ao regionalismo, ao que era considerado “local” e “pernambucano”, o que percebemos é uma relação complexa, matizada em vários graus entre obras e esses repertórios. Entre a adesão e a recusa, há muitos extratos.

Notas

¹ Especialmente na segunda metade dos anos 1990, o campo artístico de Recife se adensou especialmente com a transformação da Galeria Metropolitana de Arte (1981) no Museu de Arte Aloisio Magalhães (MAMAM) em 1997, e com a atuação da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), especialmente por meio da Galeria Vicente do Rego Monteiro (1984) que, especialmente a partir de 1995, passou a se dedicar à arte contemporânea. Ambas promoveram uma série de eventos de intercâmbio entre artistas, curadores e críticos locais e de outras partes do país, e de formação de público para a arte contemporânea (TEJO, 2005: 94-95).

² Utilizamos aqui os termos “lá” e “cá” com sentido próximo ao que Roberto Conduru emprega: “Em vez de operar com concepções de arte e de história geográfica e historicamente fixadas, parece mais produtivo partir de um aqui e agora móveis, mutantes: ‘cá’ não é necessariamente o Brasil, mas a situação social de ideias, coisas e sujeitos, mesmo em trânsito; ‘lá’ também é a princípio vago, temporal e espacialmente extensível, [...] o que pode acarretar em uma ampla alteridade.” (2014: 12).

Referências

- ALBUQUERQUE JUNIOR, 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.
- ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CONDURU, R; ZIELINSKY, M.; MARQUES, L.; MATTOS, C.; Existe uma arte brasileira?. In: *Perspective*, v. 2, sept. 2014, p. 1-16. Disponível em: <<http://perspective.revues.org/5543>>. Acessado em: novembro de 2016.
- 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. Lília K. M. Schwarcz.
- DINIZ, Clarissa. *Crachá: aspectos da legitimação artística*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008.
- _____. Pernambuco experimental. In: DINIZ, Clarissa [org.]. *Pernambuco experimental* [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014. p. 14-121.
- FREYRE, Gilberto. A propósito de Francisco Brennand, pintor, e do seu modo de ser do trópico. In: FREYRE, Gilberto. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- _____. Manifesto regionalista. In: FREYRE, Gilberto; QUINTAS, Fátima; DIMAS, Antônio. *Manifesto regionalista*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana 1996. p.47-75.
- GILBERT, Zanna. Recife como centro do mundo: repensando o regionalismo através das performances de longa distância da rede de arte postal. In: Diniz, Clarissa [org.]. *Pernambuco experimental* [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014. p.156-175.
- 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.
- LIMA, Joana D’Arc. Fora do eixo? Eixo, eixo, eixo... Situações, experiências e movimentos nas artes plásticas no Recife dos anos 80. In: TEJO, Cristiana et. al. *Uma história da arte?* Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2012. p. 43-65.
- NAVAS, Adolfo Montejo. Uma poética de sinais (O outro mapa da impureza). In: Diniz, Clarissa [org.]. *Pernambuco experimental* [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014. p.124-151.
- PINHEIRO, Jane. *Arte contemporânea no Recife dos anos 90*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1999. Professora Orientadora Dra. Danielle Perin Rocha Pitta.
- TEJO, Cristiana. *Made in Pernambuco: Arte contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005. Professora Orientadora Dra. Ângela Freire Prysthon.
- _____. Não se nasce curador, torna-se curador. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 149-163.

Pedro Ernesto Freitas Lima

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UnB), na linha de teoria e história da arte, pesquisa relações entre arte e curadoria a partir de critérios identitários. Graduado em Desenho Industrial pela Universidade de Brasília e Mestre em arte pelo PPG em Arte da mesma instituição.