



ACUSAÇÃO COMO ESTRATÉGIA: MAREPE E MARTINHO PATRÍCIO ENTRE O REGIONAL E O CONTEMPORÂNEO

LABEL AS A STRATEGY: MAREPE AND MARTINHO PATRÍCIO BETWEEN REGIONAL AND CONTEMPORARY

Pedro Ernesto Freitas Lima

Universidade de Brasília, Brasil

ped.ernesto.din@gmail.com

Resumo: Após serem selecionados para a mostra *Antarctica Arte com a Folha* (1996, São Paulo), as obras dos artistas do Nordeste Martinho Patrício e Marepe foram acusadas de “caricaturalmente nordestinas” por jovens artistas pernambucanos que formariam o grupo *Camelo* (1997). No entanto, quando nos detemos sobre os trabalhos selecionados, percebemos que os mencionados artistas recorrem a procedimentos contemporâneos, entre eles a “mestiçagem”, o que nos leva a questionar o sentido daquela acusação e seu impacto sobre as obras selecionadas para a mostra. A partir da análise das obras, de falas de artistas e de textos críticos de curadores, debateremos as seguintes questões: a acusação não reduziria e simplificaria o contato com essas obras? O que essa polarização nos informa sobre o ambiente institucional em Recife naquele momento?

Palavras-chave: Marepe; Martinho Patrício; arte contemporânea; local.

Abstract: After being selected for the show *Antarctica Artes com a Folha* (1996, São Paulo), the works of Northeastern artists Martinho Patrício and Marepe were accused of “caricaturally northeastern” by young artists from Pernambuco who would form the *Camelo* group (1997). However, when we dwell on the selected works, we notice that the mentioned artists resort to contemporary procedures, among them “mestiçagem”, which leads us to question the meaning of that accusation and its impact on the works selected for the exhibition. From the analysis of the works, from the speeches of artists and from the critical texts of curators, we will discuss the following questions: Would not the accusation reduce and simplify contact with these works? What does this polarization tell us about the institutional environment in Recife at that moment?

Keywords: Marepe; Martinho Patrício; contemporary art; Local.

A mostra *Antárctica Artes com a Folha* realizada em 1996 no Pavilhão Manuel da Nóbrega, em São Paulo, apresentou o resultado de um mapeamento nacional de jovens artistas – nascidos após o ano de 1964 –, constituindo-se como uma iniciativa de descentralização da visibilidade da produção do país. Sessenta e seis cidades de todos os estados do país foram visitadas pelos curadores Nelson Brissac, Tadeu Jungle, Lisette Lagnado, Stella Teixeira de Barros e Lorenzo Mammì. Do Nordeste, os artistas selecionados para a exposição foram o paraibano José

Rufino – naquele momento já conhecido nacionalmente – o baiano Marepe e o também paraibano Martinho Patrício (LAGNADO et al, 1998). Artistas que foram excluídos da mostra passaram a criticar a seleção, afirmando que a mesma privilegiava produções “caricaturalmente nordestinas” (PINHEIRO, 1999: 34), isto é, que reiteravam uma representação exotizante do Nordeste.

A querela reacendia um debate que ocupou boa parte do século XX na região. A produção daqueles artistas comumente era aproximada de certa ideia de “nordestinidade” enquanto elemento interpretativo – baseada no que era tido como “cultura popular”, “folclore” e “regional” –, a qual operava como uma “régua” consensualmente aceita que a mensurava e eventualmente a legitimava (DIMITROV, 2013: 16-17). Se em determinados momentos a aproximação dessa “régua” favorecia, de certo modo, a legitimação de obras e artistas, por meio, principalmente, da contratação para realização de obras públicas e da aquisição de trabalhos para acervos públicos, alguns jovens artistas dos anos 1990 tentavam ser legitimados subvertendo o padrão dessa “régua”.

Entretanto, até que ponto é procedente entender essas obras como “caricaturalmente nordestinas”? O emprego de termos como “regional” e “local” não teria efeito redutor, o que negaria a elas uma série de efeitos, sentidos e problemas próprios da arte contemporânea? Certamente a negação de determinadas dimensões – nesse caso a dimensão contemporânea – a certos trabalhos é uma estratégia de disputa de espaços institucionais. Pretendemos, a partir de um estudo da obra de Marepe e de Martinho Patrício, especialmente aquela produzida na segunda metade dos anos 1990, discutir essas questões. Para isso, nos ateremos às falas de artistas e a posicionamentos de outros agentes, como o curador, por exemplo, para discutir como se dão essas mencionadas disputas. Ainda, recorreremos à fortuna crítica dedicada as suas obras para verificar como e quando elas são abordadas para além de questões locais.

Quando o curador incomoda: a seleção

A seleção para a mostra *Antártica Artes com a Folha* teve desdobramentos importantes, especialmente em Recife. Seu processo foi acompanhado com muita apreensão por artistas que perceberam nela uma importante oportunidade para ter seus trabalhos reconhecidos em escala nacional. Isso porque, segundo Cristiana Tejo, era o “primeiro projeto de grande visibilidade nacional a mapear artistas jovens e a demanda por pluralidade e descentralização ser o *zeitgeist*” naquele momento (2005: 89).

Embora os ateliês dos artistas Ismael Portela, Marcelo Coutinho, Oriana Duarte e Paulo Meira tivessem sido visitados pelos curadores mencionados, nenhum deles fora escolhido para a mostra em São Paulo. Esses artistas deliberadamente propunham em seus trabalhos práticas consideradas contemporâneas, entendendo-as como opostas a elementos e repertórios regionais. Diante da exclusão e das características do conjunto de obras que a mostra selecionou, esses



artistas formaram em 1997, em Recife, o grupo *Camelo*. Marcelo Coutinho explica da seguinte forma a formação do grupo, enumerando quais procedimentos e repertórios propunham evitar

Quando pensamos na mais clara característica de uma visualidade tipicamente nordestina, dificilmente não nos virá à mente a expressão bidimensional da gravura, do desenho, e especialmente da pintura. A força de uma iconografia de cunho popular, regional, também é uma das marcas profundas desta cultura. Provavelmente, a ausência desses elementos seja uma das características mais fortes que justifiquem a organização do grupo *Camelo*. (COUTINHO *apud* PINHEIRO, 1999: 37).

Entendemos que a constituição do *Camelo* era uma tentativa de garantir que produções que se distanciassem da “régua” do regionalismo também fossem absorvidas e legitimadas em exposições, locais e nacionais, e por coleções públicas. Naquele momento, Recife passava por um inédito adensamento de suas instituições artísticas. A Galeria Metropolitana de Arte (1981) havia sido transformada no Museu de Arte Aloisio Magalhães (MAMAM) em 1997. Ainda, a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), por meio da Galeria Vicente do Rego Monteiro (1984), 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). Ainda, a seleção da mostra evidenciou a função do curador, agente fundamental nesse processo de adensamento institucional. Para a legitimação de determinada produção, parecia ser inevitável que ela passasse pelo crivo do curador.

Qual o sentido dessas acusações, dessa querela que polarizava e opunha artistas “contemporâneos” a “regionais”? Analisaremos alguns trabalhos de Marepe e Martinho Patrício de modo a levantar hipóteses de como essas acusações funcionavam como estratégia para que artistas fossem absorvidos e legitimados pelas instituições locais.

Há muito entre o regional e a arte contemporânea

O catálogo da mostra *Antarctica Artes com a Folha* informa que entre as obras expostas de Martinho Patrício estava *Danúbio azul I* e *Danúbio azul II*, trabalhos feitos em tecidos diversos como cetim, renda e cambraia. De Marepe, consta *Cabeça acústica* e *Banca de fichas e cartões telefônicos*, todos trabalhos de 1996 (LAGNADO ET AL., 1998: 134-137). É inquestionável que esses trabalhos dialogam com elementos tidos como representativos da cultura dos locais de origem dos artistas e, de forma geral, do Nordeste. Mas isso significa que seriam contrapontísticos ao regime da arte contemporânea? Rotulá-los como “regionais” ou “nordestinos” não limitaria o acesso simbólico aos seus trabalhos?

Desde pelo menos o início dos anos 1990, Martinho Patrício desenvolve trabalhos com tecidos comumente encontrados em seu entorno. Ao expor pela primeira vez esses trabalhos, na Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba, em 1991, o curador da exposição José Hermano afirmara que Martinho era “artista nordestino” e fazia parte das “manifestações artísticas espontâneas” possibilitadas pela situação de “isolamento” da região Nordeste em relação aos grandes centros culturais do país (1991: n.p.). Certamente esse argumento não funciona quando analisamos a produção anterior do artista e as obras expostas na mostra em questão.

Entre outras características, é possível observar em ambas diálogos com produções de matriz construtivista, especialmente aquelas dos grupos concretistas e neoconcretistas paulista e carioca. Na pintura *Estado I* (1989) (figura 1) observamos uma geometria rigorosa, na qual o retângulo vermelho e a área negra, predominante na tela, mantêm uma relação ambígua de figura e fundo. Já nas obras em tecido (figura 2), também observamos uma predominância de elementos não figurativos, no entanto, eles não são dotados de caráter rigoroso. Nelas, elementos associados a cultural local, como fitas, rendas e pequenos espelhos, presentes em festejos populares e em procissões religiosas, constroem linhas de cores vivas de forte contraste entre elas.



Figura 1: Martinho Patrício, Estado I, 1989, acrílica e colagem, 120 x 120 cm.



Figura 2: Vista da exposição *Expressão de uma cultura*, 1991, Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. Fonte: arquivo pessoal de Martinho Patrício.

Para o curador Moacir dos Anjos, os elementos utilizados por Martinho são de informação ambígua

Martinho Patrício inclui o fascínio com o acetinado colorido das cortinas dos cabarés de vila e com os vestidos de tecido nobre usados nas quermesses de domingo; com as rendas que enfeitam os altares dos santos e com os adereços de cores vibrantes das festas populares de rua; com os ornamentos dos rituais afro-brasileiros e com os paramentos usados nas missas. (ANJOS, 2002: n.p.)

A ambiguidade apontada pelo curador é evidenciada quando aproximamos duas obras realizadas em tecido: a primeira, realizada com veludo e renda vermelha (*Sem título* [1999]) (figura 3) e a segunda com linho e renda branco (*Sem título* [2002]) (figura 4). Podemos afirmar que cores e materiais empregados sugerem ora certa sensualidade e erotismo, caso do trabalho realizado com veludo de intensa cor vermelha, sugestão intensificada pela sua forma envaginada, ora certa pureza e racionalidade – ou, usando uma concepção de Geroge Batille (1987), talvez certo erotismo religioso –, como na obra realizada com linho branco e moldada em dobras retas.



Figura 3: Martinho Patrício, Sem título, 1999,
veludo e renda, 46 x 25 cm.

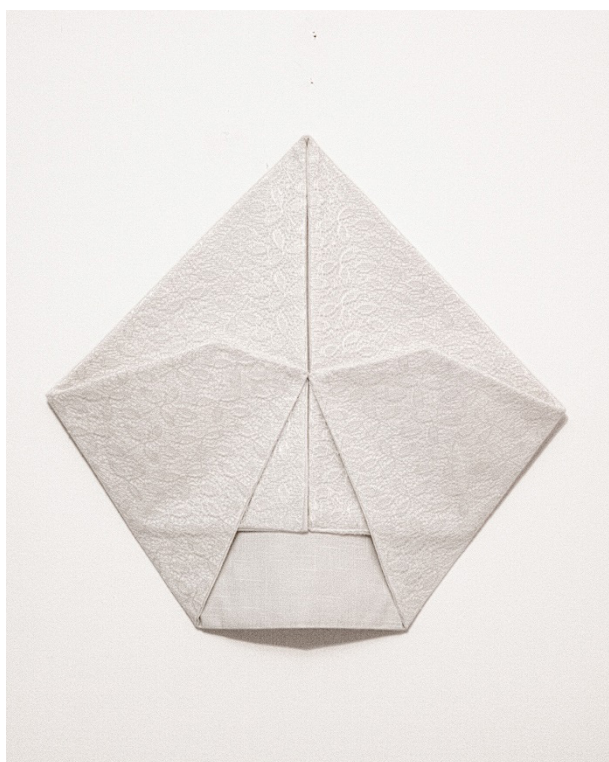


Figura 4: Martinho Patrício, Sem título, 2002,
linho e renda, 42,5 x 46 cm.

A partir da análise de Anjos, é possível abordar o trabalho de Martinho Patrício da perspectiva do procedimento artístico, ou seja, para além de uma abordagem que o entendesse como um mero índice de elementos identitários de seu entorno. Essa percepção ressoa a afirmação de Gerardo Mosquera de que é possível reconhecer marcas identitárias na arte da América Latina mais nas características da prática artística, no modo de construção da obra ou no discurso sobre ela do que na identificação de elementos folclóricos, religiosos ou associados ao ambiente físico e histórico. Nos procedimentos artísticos estaria presente o contexto e a cultura em seus sentidos mais amplos do que na citação a elementos culturais específicos (2010 *apud* Asbury, 2016: 260).

Ao nos determos sobre o trabalho de Marepe, também observamos elementos associados ao seu entorno, o Recôncavo Baiano. Além dos trabalhos presentes na mostra, que remetem às grandes bacias utilizadas por lavadeiras e às bancas de comércio popular urbano, outros também combinam elementos reconhecíveis com procedimentos insólitos. Em *Cabeça acústica* (figura 5), bacias e outros utensílios de alumínio são montados de modo a construir um estranho objeto que pode envolver a cabeça de um espectador-participante, envolvendo os sentidos da fala e da audição. Em 1996 o objeto integrou a performance *A ilha, o castelinho de pólvora*, na qual o artista sugeria uma música¹ para ser entoada junto com o objeto de alumínio (LOLATA, 2005: 107).

Em *Filtros* (1999), assim como em *Cabeça acústica*, a montagem de objetos cotidianos constrói formas surpreendentes, insólitas, como os filtros prolongados verticalmente por meio da adição de seções suplementares.



Figura 5: Marepe, *Cabeça acústica*, 1996, bacias de alumínio, dobradiças e borracha.

¹ Segundo Priscila Valente Lolata, trata-se dos seguintes versos: “Todo mundo pode ser uma ilha / Todo mundo pode ser um castelinho de pólvora / Todo mundo pode ser / Uma ilha com um castelinho de pólvora.” (LOLATA, 2005: 107).

A estranheza promovida pelo inverossímil em Marepe poderia ser um elemento chave para entendermos a afirmação de Moacir dos Anjos de que, diante de seus trabalhos, “parece estar-se sempre longe ou perto demais daquilo que, supostamente, os explicaria de modo acurado”. (2010: 188). Perto demais o objeto estaria tão desfocado quanto se ele estivesse muito distante. Ainda segundo Anjos, Marepe se preocuparia em

[...] trazer, para o campo codificado das artes visuais [...], expressões características de seu espaço de vida ordinária. Diante do poder homogeneizador da cultura *global* – aquela que, em contato constante com outras, impõe com mais ênfase formas de pertencimento que são, em verdade, particulares –, Marepe cuida de inserir, nas próprias vias onde essa hegemonia é reclamada (exposições e publicações de arte, entre tantas mais), aquilo que pertence ao seu território doméstico, pelo qual tem estima e que aumenta, por isso, sua ‘potência’ de agir. O desejo do artista em proteger um espaço restrito e próximo contra algo que supostamente o nega [a cultura global] se confunde, portanto, com o desejo de ocupar o espaço simbólico mais distante, porém mais largo, que a arte instaura. (ANJOS, 2010: 186).

Podemos afirmar, portanto, que ambos os artistas mantêm como interlocutores a própria arte. Seus trabalhos cruzam e hibridizam espaços distintos que remetem a tensões entre “local” – os elementos culturais de seu próprio entorno – e “global” – a própria arte contemporânea e suas instituições que tendem à hegemonia –. É possível perceber uma heterogeneidade interna a esses trabalhos, associando-os a procedimentos artísticos contemporâneos como o da mestiçagem. Segundo Icleia Cattani (2007: 22), em oposição a uma ideia moderna de “pureza”, “a produção artística contemporânea aceita as contaminações provocadas pelas coexistências de elementos diferentes e opostos entre si”, os quais são ressignificados e recontaminados de forma mútua. Então, a

unicidade dá lugar às migrações de materiais, técnicas, suportes, imagens de uma obra à outra, gerando poéticas marcadas pela transitoriedade e pela diferença; o único dá lugar, assim, à coexistência de múltiplos sentidos. (CATTANI, 2007: 22).

O diálogo com produções de matriz construtiva, o emprego de procedimentos contemporâneos, como a mestiçagem, inviabiliza pensar essas obras produzidas por artistas a partir do Nordeste como imersos em uma situação de isolamento, como afirmou José Hermano. A análise dos trabalhos de Martinho Patrício e Marepe, consideradas em determinado momento como “caricaturalmente nordestinas” pelos integrantes do grupo *Camelo* demonstrou, portanto, o artificialismo da oposição “regional” e “arte contemporânea”.

Dito isso, como poderíamos entender a narrativa dessa oposição artificiosa? Como dissemos a partir de Tejo, as ações de descentralização pareciam ser o *zeitgeist* daquele momento, o que entendemos como uma reverberação dos efeitos daquilo que Joaquín Barriando denomina como “efeitos *Magicies*”, alusão à exposição *Magiciens de la terre* realizada em Paris, em 1989,



pelo curador Jean-Hubert Martin. Segundo Barriendos, o “efeito” se refere a como os tradicionais centros artísticos ocidentais “absorvem” “alteridades ‘continentalizadas’” a partir da “gestão da globalização do diferente” que, eventualmente, pode ser atravessada por práticas exotizantes (2015: 3-4). Portanto, o incômodo dos futuros membros do *Camelo* pode indicar, em alguma medida, preocupação com a exotização de seus trabalhos a partir de uma “gestão do diferente” administrada a partir do tradicional centro artístico do país, isto é, por agentes do eixo Rio-São Paulo, como era o caso da comissão curatorial da mostra *Antarctica Artes com a Folha*. Se para os artistas o rótulo “regional” era pejorativo, uma vez que empobrecia a abordagem dos seus trabalhos, para os curadores da mostra a presença de artistas de regiões consideradas periféricas legitimava o evento, comprovando que o mapeamento abarcava e contemplava, de fato, todo o território nacional, inclusive aquelas regiões “subterrâneas” de menor “ventilação artística”, termos um tanto etnocêntricos empregados pelo jornalista Matinas Suzuki Jr. no catálogo da exposição (1998: 10).

Uma alternativa à exotização, à “gestão” exógena, é o adensamento das instituições locais. Concordamos aqui com Fernando Cocchiarale:

Embora alguns setores da produção artística contemporânea mais jovem invistam contra as instituições, no nosso país, ao contrário, eu acho que se deve procurar fortalecer o que ainda não se consolidou, as instituições culturais. Eu acho que a crítica institucional, no Brasil, passa antes pelo fortalecimento das instituições do que pelo seu simples desmonte. Isso porque convivemos com problemas de várias naturezas: é a falta de orçamento por um lado, a descontinuidade das gestões, a composição dos *staffs* por critérios antes políticos do que técnicos. O gestor cultural é avaliado como se tudo dependesse de boa vontade, mesmo enquanto enfrenta problemas sérios como os citados. O inimigo não é a instituição. O inimigo é um modelo de gestão específica, é o modo como essas instituições vêm sendo tocadas. (TEJO, 2011: 23).

Acrescentamos que a concentração de poder decisório sobre a exibição e circulação de obras em apenas algumas poucas instituições também desfavorece a produção artística e de suas narrativas. Dessa forma, relações hierárquicas coloniais são perpetuadas, tanto as relativas à circulação em espaços expositivos e em mercados, como também na produção de sentidos.

A curadora Clarissa Diniz faz uma crítica a determinados artistas recifenses que reivindicam para si certo protagonismo enquanto pioneiros no diálogo com tendências contemporâneas internacionais:

[...] 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: 34-35).

Nesse contexto, a reivindicação do pioneirismo é uma forma de ocultar protagonistas da arte local que dialogaram ao longo do século XX com tendências internacionais, sejam elas modernas, como é o caso de Cícero Dias, ou contemporâneas, como Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Montez Magno, Jomard Muniz de Britto, entre outros².

Portanto, entendemos que o uso de termos como “regional” para qualificar a obra de artistas como Martinho Patrício e Marepe, tende muitas vezes a simplificar e dificultar o acesso à obra, negando a elas, de certa forma, sua dimensão contemporânea. Como vimos, seu uso não está baseado em um dado conceitual *a priori*. Ele é operado por agentes e, a partir de suas perspectivas, pode conotar sentidos distintos. No caso estudado, a acusação funcionou como estratégia para que artistas interessados em repertórios e procedimentos que não se referiam a elementos do seu entorno imediato, conseguissem também institucionalizar sua produção nos âmbitos local e nacional. Para isso, elaboraram uma narrativa que opunha o “regional” a práticas consideradas contemporâneas. O caráter mestiço dos trabalhos aqui analisados demonstra que essa oposição nem sempre faz sentido. Ser “regional” ou “contemporâneo” é, muitas vezes, uma narrativa estratégica.

Referências

ANJOS, Moacir dos. **Martinho Patrício**. [folheto de exposição] Recife: Prefeitura do Recife, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), 2002.

_____. Longe ou perto demais para saber do que se trata. In: **Crítica, Moacir dos Anjos**. Rio de Janeiro: Automatica, 2010. p.183-197.

LIGNADO, Lisette et al. **Antarctica Artes com a Folha**. [catálogo de exposição] São Paulo: Cia Antarctica Paulista e Folha de S. Paulo, Cosac & Naify, 1998.

ASBURY, Michael. Contaminação e Quarentena: Curadoria para inglês ver. In: **Vis** Revista do Programa em Pós-Graduação em Arte da UnB. Brasília, v.15, n.2, p. 254-266, julho/dezembro, 2016.

BARRIENDOS, Joaquín. Confluência esférica: curadoria global após ‘*Magiciens de la Terre*’. In: **Art Research Journal**. Brasil: Revista de Pesquisa Em Arte ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN, v. 2, n. 2, p. 1-14, dezembro, 2015.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CATTANI, Icleia Borsa [org.]. **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

² Para uma história do experimentalismo na produção artística de Pernambuco, cf. DINIZ, Clarissa [org.]. Pernambuco experimental [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014.



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.

HERMANO, José. **Expressão de uma cultura.** [folheto de exposição] João Pessoa: Pinacoteca da Universidade Federal da Paraíba, 1991.

LOLATA, Priscila Valente. **Marepe: memória, devaneio e cotidiano na arte contemporânea da Bahia.** Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Bahia, Salvador, 2005. Professor Orientador Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa.

PINHEIRO, Jane. **Arte contemporânea no Recife dos anos 90: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Luna.** 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 Santiago. **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.

_____. [Coord.] **Panorama do pensamento emergente.** Porto Alegre: Zouk, 2011.

Minicurrículo

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.