



DELSON UCHÔA E A CULTURA NO NORDESTE: ARTE, POLÍTICA E IMAGENS

DELSON UCHÔA AND CULTURE IN THE NORTHEAST: ART, POLITICS AND IMAGES

Ana Beatriz Bezerra de Meloⁱ
Universidade Federal da Bahia

RESUMO

Esse estudo, em andamento, foi apoiado em um procedimento metodológico, cuja prática é inferir sobre as imagens considerando o sentido de ouvi-las, em conjunto com os arquivos referentes a temporalidade da qual fazem parte, em justaposição. Apresentamos alguns trabalhos produzidos pelo alagoano Delson Uchôa, integrante da reconhecida “Geração 80”, para refletir sobre os embates políticos existentes no fazer do artista mediante as regras e operacionalidade do sistema das artes. Apresentamos nas imagens códigos referentes a construção cultural de uma arte muitas vezes posicionada como pluralista, abordando esse conceito como um movimento de enfrentamento diante das questões hegemônicas existentes no campo das artes. Encontramos nas pinturas uma proposta de diálogo e produção do conhecimento através do sensível, nos deslocamentos entre espaços institucionalizados.

PALAVRAS-CHAVE

Arte. Política. Pluralismo. Nordeste. Cultura.

ABSTRACT

This on going study is based on a methodological procedure, the practice of which is to infer about the images by considering the sense of listening to them, together with the archives referring to the temporality of which they are part, in juxtaposition. We present some of the works produced by Delson Uchôa, a member of the renowned “Geração 80”, from Alagoas, in order to reflect on the political clashes that exist in the artist's work through the rules and operations of the art system. In the images, we present codes referring to the cultural construction of an art that is often positioned as pluralist, approaching this concept as a movement to confront the hegemonic issues that exist in the field of the arts. We find in the paintings a proposal for dialogue and the production of knowledge through the sensitive, in the displacements between institutionalized spaces.

KEYWORDS

Art. Politics. Pluralism. Northeast. Culture.



Política através das imagens do artista Delson Uchôa: Pensamentos iniciais

Delson Uchôa é um artista alagoano, nascido em 1956, cuja formação acadêmica, em Medicina, foi realizada em conjunto com a artística, na época de maneira informal, através do ateliê do pintor Pierre Chalita, em Maceió. As aulas eram ministradas aos finais de semana. Outros nomes da pintura alagoana também passaram por esse formato de ensino tradicionalista e regido pelas normativas modernistas. Quando concluiu seu ensino superior, na Universidade Federal de Alagoas, viajou para a Europa e iniciou estudos independentes no campo das artes.

Ao regressar para o Brasil, realizou trânsitos entre São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Nessa última cidade, fixou moradia durante os anos oitenta, época em que foram inauguradas diferentes galerias de arte na cidade, contribuintes para a movimentação cultural. Na antiga galeria Saramenha, Uchôa teve seu primeiro contrato como artista e recebeu o convite para integrar o evento que seria um grande marco na década, ocorrido no Parque Lage, a exposição *Como vai você, Geração 80?*, em 1984.

A região Sudeste, de acordo com Rosa (2014), recebe maiores incentivos das políticas culturais por concentrar grande parte da riqueza do país. Nos anos de 1980, as reformulações das leis de incentivo e ações em prol do acesso coletivo à cultura, era uma realidade distante. Uchôa nos concedeu depoimento para a pesquisa, em andamento, e afirmou ser nos anos oitenta, entre seus trânsitos nas grandes cidades, um período denominado por ele como fora do “romantismo”, tendo em vista sua colocação no âmbito mercadológico. Nesse tempo histórico, o rompimento das barreiras geográficas é um tema frequente e uma inquietação encontrada no jornal “*O Estado de São Paulo*”, de 1981, com o destaque do IV Salão Nacional de Artes Plásticas, quando lança uma sala especial com o tema “presença das Regiões”.



A justificativa foi tornar a mostra “mais nacional” e apesar do nordeste ter sido posicionado com uma estética representativa para o reconhecimento brasileiro, a inserção de artistas nordestinos, nesse evento, enfrentou desafios. No mesmo ano, a Associação Baiana de Artistas Plásticos apontou, em documento enviado à comissão, irregularidades sobre o júri de seleção e premiação ao não selecionar um número expressivo de artistas da região, segundo Ayala (1982).

Galvão (1991, p. 33) aborda um fator contribuinte a essa abertura de espaços para artistas nordestinos como Uchôa:

[...] a produção pictórica dos artistas do Nordeste brasileiro na década de 80 mostra sinais de um fato que pode ser determinante: uma abertura de canais de ligação mais estreitos com os centros internacionais da produção cultural. Hoje, o artista do Nordeste tem um olhar mais voltado para o mundo, tem mais laços com a Europa e mais consciência de sua condição de cidadão do mundo.

Essa visão permeia os estudos do artista e proporciona o que consideramos sua perspectiva política nas artes porque ao entender a funcionalidade do sistema, se adequa a ele em uma combinação das referências dos movimentos modernistas junto aos códigos da cultura nordestina. Encontramos nas imagens uma prática contra-hegemônica quando proporciona diálogos e incentiva o conhecimento por meio do sensível nos ambientes institucionais.

Tomamos como referência o procedimento metodológico em Campt (2017) para exercitar o ouvir através das imagens, tomando como ponto de partida o contexto do artista nos anos oitenta. A relevância dessa pesquisa está na contribuição para a historiografia da arte, uma vez que existe uma extensa bibliografia sobre a consagrada “Geração 80”, mas um número reduzido de pesquisas envolvendo as imagens produzidas por cada membro que vivenciou tais acontecimentos nas artes. Nesse contexto, alguns escritos oriundos do jornalismo cultural e crítica da época, não incluíam as artes plásticas como produção cultural daquele cenário histórico, “imperava uma algazarra ensurdecadora de atravessadores do assunto”, segundo Reis (2023, p. 21).



Nosso objetivo consiste em apresentar uma perspectiva política a qual Uchôa está inserido e realizar uma leitura dos seus trabalhos. Propomos, entender a constante busca do artista em apresentar elementos identitários por meio de códigos que mudaram com o passar dos anos, mas que acompanham as linguagens da arte contemporânea e as mantém nos enquadramentos do processo mercantil existente no sistema das artes.

Entendemos que ao inscrever códigos referentes a cultura nordestina, em um fazer artesanal, o artista desafia esse sistema incluindo uma arte considerada menor, em ambientes institucionalizados, proponente de diálogo e formador de conhecimentos através do sensível, existente nas expressões poéticas. Uchôa (re)codifica na pintura elementos existentes em uma cultura que se estabelece através de processos de apagamentos e violência de uma sociedade que não teve a possibilidade de conhecer e se reconhecer historicamente, diante da opressão colonizadora, mas sobrevive por meio da arte, cultura e oralidade.

Ouvindo imagens na arte e política do artista Delson Uchôa

Nossas discussões sobre arte e política nas imagens do artista Delson Uchôa, foram instigadas a partir de leituras realizadas sobre a crítica artística dos anos oitenta, composta por jornalistas, nos cadernos culturais, curadores, críticos, artistas e agentes culturais. Havia uma preocupação em categorizar o grupo de artistas da chamada “Geração 80” e de representar o “novo” nas artes plásticas do Brasil, na tentativa de acompanhar o ritmo das novas tecnologias em desenvolvimento.

Exercitamos ouvir as imagens seguindo a proposta em Campt (2017), quando construiu um arquivo visual sobre a diáspora africana, teorizando o som através da leitura das imagens em justaposição, retirando-as da sua quietude e focando em registros afetivos na história dos sujeitos. Nosso estudo, propõe essa escuta sobre as questões políticas, entorno das imagens do artista e a hegemonia presente no campo das artes, diante da escrita historiográfica brasileira e da dimensão cultural encontrada nas produções.

Nos anos oitenta houve o desencadeamento de uma articulação no comércio das artes. Foi um ambiente desafiador para as imagens, com diferentes perspectivas



sobre a materialidade das formas desencadeando conceitos formulados em décadas anteriores. É um exemplo, a teoria do não-objeto em Gullar (1998), fundamentada nos anos sessenta, na qual afirma estar a pintura liberada da intenção representativa, quando abandona as superfícies e o corpo, apresentando perspectivas fenomenológicas. A imagem depende, nesse momento, do sujeito para acontecer, deixando esse de ser um mero espectador/observador.

Uchôa a partir de 1980 começou a trabalhar com materiais como a lona e metacrilato, rompendo com a moldura e proporcionando esse tipo de experiência na interação através do toque e/ou sentir. Através dessa técnica, as imagens podem ser abrigadas em diferentes espaços e transmitir diferentes sentimentos e sensações devido a, por exemplo, mudanças de temperatura, uma vez que a lona, a depender das cores aplicadas, podem refletir ou absorver a luz e o calor. Na exposição de 1984, por exemplo, o artista expôs no teto da escola a pintura denominada *Festa no Céu*, fazendo referência à Capela Sistina, no Vaticano, onde encontramos um dos modelos mais famosos da arte do período renascentista, a pintura “*Criação de Adão*”, concebida por Michelangelo.

Elaboramos diferentes pranchas (ver Imagem 1), no meio digital, com diferentes aproximações entre as fontes, justapondo as imagens do artista aos arquivos da década, encontrados em acervos públicos e privados. São compostos por diferentes formatos: recortes de jornais, fotografias, vídeo, catálogos de exposições e diferentes expressões poéticas do artista, e daqueles que junto a ele integram conexões iniciadas nos anos oitenta. Funcionam como disparadores para problematizações e orientam o que denominamos como “imagens de pensamento” sobre o artista e as questões políticas circundantes durante a sua trajetória. Nos deparamos com imagens compostas por elementos da cultura de massa e cultura popular, agregadas ao discurso identitário cultural, incluindo o nordeste e os códigos que lhe foram atribuídos ao longo dos anos como fator inclusivo na dita pluralidade presente nos espaços institucionais.



Imagem 1: *Prancha de estudo das imagens do sujeito*
Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Encontramos nas imagens produzidas por Uchôa referências culturais tomadas como aspectos explorados na ficção em torno do conceito de nordeste e “regionalização”. Esse presente em objetos considerados menores pelo sistema das artes, como o artesanato e seu processo histórico de manuseio e feitura peculiares em diferentes espaços de tradição e contexto histórico social, como explica Bulhões (2014, p. 19):

[...] o sistema da arte surgiu como um mecanismo de dominação, na medida em que seus integrantes impuseram ao conjunto da sociedade padrões que eram de uma minoria; no caso do mundo colonial, essa imposição ocorreu por parte dos colonizadores sobre os povos colonizados. Ao apresentar os seus critérios particulares como definidores dos produtos e práticas a serem considerados artísticos, dando a estes um *status* superior às demais produções plásticas, designadas artesanato ou artes menores.

Quando Uchôa insere o artesanal nos espaços institucionalizados, possibilita através do seu reconhecimento junto ao sistema, conquistado através dos tempos e a medida que se adequa aos parâmetros do comércio, um incentivo ao diálogo sobre o processo de validação nesses ambientes. Apresenta uma perspectiva cultural nas artes através do sensível. Tal possibilidade não foi algo dado aos artistas nordestinos, principalmente durante seus trânsitos no dito eixo das grandes cidades brasileiras, Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, locais com maior fluxo de investimentos. Mesmo o artista não compondo uma narrativa linear, como imagens artísticas produzidas em série, há em seu trabalho, um estudo sobre formas e cores cuja feitura, ao longo dos anos, é artesanal. Os simbolismos contidos exibem aprendizados da



memória coletiva e nos provocam a questionar os padrões hegemônicos impostos nas artes e a composição dos elementos culturais.

Compreendemos sua trajetória como um artífice da memória política presente no âmbito da cultura brasileira, perante as discussões identitárias moventes em seu estado de formação de bens simbólicos e desmanche geográfico no Brasil globalizado. Os desdobramentos pesquisados nesse recorte, ocorrem a partir do exercício de montar e desmontar um conjunto de imagens e conectá-las aos acontecimentos para encontrar elementos de sobrevivência. Esses são dados pelos não-saberes na impureza do tempo, no pensamento da história da arte sempre em processo de recomeços, como investiga Didi-Huberman (2013) quanto aos estudos das transformações epistemológicas no estudo das imagens proposta por Warburg.



Imagem 2: *Ao Sucesso (s/d)* e *Florão da América (1988/1994/2000)*,
Fonte: Catálogo “Onde está você, Geração 80?” e Catálogo “Belo em si”

Relacionamos aos seus objetos parte da história cultural brasileira quando o artista insere códigos por meio de elementos como sementes, cores e título das pinturas, pertencentes aos povos brasileiros que sofreram/sofrem violências nos processos de movimentação da formação social. Nas imagens acima, produzidas por Uchôa nos anos oitenta (ver Imagem 2), a primeira pintura exibe um produto relacionada a embalagem de um cigarro, facilmente reconhecível, com o seu nome, tendo a consciência da sua popularidade. Os produtos massivos, segundo Santos (2008), tem a obrigação de nunca parecerem ultrapassados e estão sempre a serviço do mercado,



assim como as artes no fazer meramente mercadológico. O título foi escrito conforme a sonoridade da palavra. A segunda é uma pintura feita em lona de algodão, com tinta acrílica em fibra vegetal, com inserção de cerâmica e frutos tropicais. É uma pintura de 1988 no corpo de outra de meados de 1999 e 2000, no processo denominado pelo artista de autofagia.

Essas imagens justapostas nos encaminham para diferentes temporalidades e formas de escuta através da palavra e das tessituras envolventes entre elas. Apresentam pensamentos e afetos, relativos à conjuntura social e memória, presentes na narrativa poética através da episteme construída por códigos e materiais envolvidos em uma produção de conhecimento individual e coletivo. Uchôa, acreditamos, compreende os jogos de poder existentes no campo e insere seu nome em uma imagem pertencente a reprodutibilidade massiva industrial. Mais adiante, sua prática integrou a memória coletiva ao ritual do fazer artesanal, a ser, como denomina, um artista “autofágico”, quando se alimenta do seu próprio tempo e atribui aos corpos a característica de serem infundáveis.

Essa junção entre diferentes representações culturais, como a popular e a de massa, permeiam o conceito plural. Em uma visão simplista, acaba tecendo características de algo excêntrico e raro, termos constantemente adotados, no Brasil, quando são apresentadas imagens referentes ao norte/nordeste e/ou aos nordestinos. O artista apresenta o artesanato como um ensinamento adquirido e parte da sua produção artística, junto aos estudos referentes a história da arte realizados na sua juventude, quando foi aluno do pintor Pierre Chalita. No processo de entendimento do valor mercadológico, foi reinventando e/ou reivindicando o seu lugar como artesão e nordestino por meio da (re)codificação da linguagem. O plural nas suas imagens ganham espaço, na reinvenção dos códigos nas artes.

Por código, nos atemos aos estudos em Flusser (2010) sobre a escrita como processo das imagens em representação para expor conceitos, cenas, processos e contextos os quais fundamentam a história por meio da memória, por isso, transmitem formações culturais e expressam gestos políticos. Contribui na transmissão cultural, orientando reflexões e pensamentos por diferentes atos de inscrições. Estas, ao longo



dos anos, se apropriam das codificações a medida em que surgem novos aparelhos no processo de socialização.

Encontramos potência no seu fazer artístico quando aproxima um ofício considerado inferior, ao campo erudito das artes plásticas e converte o “popular” em artes aceitas pelo grande circuito, em ambientes institucionais e impulsionadores para diferentes discursos. Essa é uma das formas de politizar as artes, destinando algo considerado ordinário a um espaço distinto ao qual lhe foi designado, por questões hegemônicas, instaurando novos regimes. Por isso, os embates culturais abordados pela “Geração 80” na trama histórica desse sujeito são como uma ponte para o despertar de diferentes narrativas culturais em torno do considerado folclórico, rudimentar e tradicional, atributos comumente integrados a arte nordestina e ao fazer artesanal.

Arte plural e/ou pensar a cultura no nordeste

Expor essas imagens justapostas e suas fissuras temporais, nos fornecem diferentes recortes sobre o objeto, inferindo sobre os discursos cristalizados pelos cânones. Esses são correspondentes no estudo das artes como o processo sistêmico, em que padrões específicos são integrados a um conjunto de modelos a serem seguidos e transfere ao artista e suas obras a categoria de exemplares, dentro do campo, como explica (REINALDIM, 2021). Imagens como as produzidas por Uchôa reverberam aprendizados da memória coletiva e nos fazem questionar os padrões hegemônicos impostos no decorrer do desenvolvimento da escrita sobre as artes. Campbell (2021) pensa o contexto político da arte na América Latina como a abertura de possibilidades para diversificar os olhares, por processos na produção do sensível, sem esquecer as violências sofridas oriundas da colonização, cujas feridas estão abertas até os dias atuais.

Uchôa apresenta referências de códigos culturais na estética das formas, com elementos da literatura, composta por escritores nordestinos ou das clássicas epopeias, acompanhantes da sua jornada intelectual. Buscamos, nesse estudo, não reduzir as imagens a uma única definição cultural e componente de grupos e/ou movimentos, mas considerar suas inconstâncias, mudanças e compreender a apresentação das diferenças culturais como conquistas e resistências ao longo da



história. Tal perspectiva apresenta uma sobrevivência da memória diante da narrativa homogeneizadora da história da arte, há uma redução dos saberes e apagamentos sobre as violências sofridas por diferentes povos e imposições. Logo, o dito plural é um estado de embates e resistência.

A pluralidade está presente em diferentes discursos referentes a geração a qual o artista faz parte, como o entendimento de diferentes culturas nos ambiente institucionalizados, posto como um dos elementos característicos da “Geração Oitenta”. Consideramos relevante refletir sobre as ideias em Foster (1998) quando afirma ser o pluralismo fundamentado em representações arcaicas e velhos modos de produção, por isso os ideais sobre uma identidade cultural regressam a superfície, conservando os valores críticos de uma excentricidade na arte e impede reinvenções radicais. O artista em questão, no entanto, adentra ao sistema propondo (re)codificações visuais carregadas de referências culturais e adequadas aos parâmetros dos espaços de arte e discursos canônicos. Desafia as regras para trazer à superfície os embates em torno da regionalização, do popular e dos lugares de pertencimento, comumente dado a essas imagens.

Nas pinturas *Rói-rói* e *Maracatu* (ver Imagem 3), as imagens e as forças culturais que com elas interagem, circulam entre os espaços artísticos e institucionais, agregando a exposição um ambiente comum aos sujeitos, ao povo, a possibilidade de diferentes códigos de conduta. Esses ambientes naturalmente exigem comportamentos pré-determinados diante das imagens, como o de observar afastado, sem muitas interações ou toque. O artista, ao contrário, promove a participação do sujeito junto as superfícies. Uchôa apresenta memórias não só visuais, mas também auditivas através das formas e das matérias.

A primeira imagem, apresenta a propagação centrífuga do som do brinquedo, esse nomeia a pintura como *Rói-rói*, e pode ser acessado no canto inferior direito da tela. Os movimentos e sons podem ser experimentados e a arte se faz na presença de um terceiro, no ato de brincar ou de “reinar”, termo esse mais utilizado na região nordeste, quando a criança tem atitude de mexer em coisas, utilizar sua imaginação e reinventar. Já a segunda, recebeu o título de um movimento da cultural popular, o *Maracatu*, com influências africanas, indígenas e portuguesas, cuja música e a dança



são as expressões artísticas mais difundidas. Temos um ritmo circular na imagem nos remetendo as saias rodadas geralmente utilizadas nas manifestações, além do uso de sementes no centro da imagem.



Imagem 3: *Rói-rói* (1989) e *Maracatu* (1989-2002).

Fonte: Acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães e acervo do artista Delson Uchôa.

Nos arquivos da Galeria Garrido, localizada em Recife/PE, encontramos referências sobre imagens datadas de 1980 até 1996, denominadas como “mestiços de última geração”, correspondentes às pinturas, que segundo o artista, apresentam fragmentos da geometria popular e do neoplasticismo da Bauhaus. Algumas foram executadas com o cobertor de lã, com o desejo de trazer o sentido do calor ao corpo material, e com isso, remeter a temperatura de maior frequência do seu território de origem e morada, o nordeste.

Inferimos sobre as imagens do artista pensando as concepções das artes desde a modernidade e as justificativas para os atos de violência que apagaram e/ou promoveram o esquecimento dos locais colonizados e inferiorizados. A geração a qual o artista faz parte teve seu percurso incluído na denominada pós-modernidade, recurso narrativo da historiografia da arte, como campo de força em que vários tipos de impulsos culturais “residuais” e “emergentes”, conduziram a reprogramação do sistema social, conforme (JAMESON, 1996). Nesse processo de transformações encontramos questionamentos sobre os “outros”, os povos colonizados, envolvendo aspectos entre as artes e a política, sendo essa primeira força propulsora na produção de conhecimento artístico através do sensível. Sobre as imposições culturais, percebeu-se que ao “outro” não foi dada a oportunidade de “ser”, encobrindo-o



sobre os discursos da descoberta, diante das questões hegemônicas, predominantes na linguagem artística canonizada pelo sistema das artes.

A imagem como corpo transgressor cultural: algumas considerações

Ao pesquisar as imagens na trama histórica dos anos oitenta, produzidas pelo artista Delson Uchôa, encontramos referências no uso de materiais como as sementes, palhas e nos títulos concedidos as pinturas, referenciando movimentos da chamada cultura popular, como uma preocupação em apresentar ao sistema das artes sua identificação cultural. Agregado a isso, há uma adequação aos processos de comercialização quando junto ao artesanal usa uma estética que remete aos aprendizados oriundos dos movimentos modernistas.

Ao apresentar tais códigos proveniente da cultura de uma região e agregar a feitura artesanal, considerada pelo sistema uma arte menor, promove a dimensão da transgressão, nos ambientes institucionais promovendo discussões sobre a pluralidade cultural, circundante nos discursos dos anos oitenta e apontado como uma das características das artes na temporalidade. Este conceito é um movimento existente entre conflitos. O fato de ter sido atrelado as considerações sobre uma produção fora do conhecido eixo das artes no Brasil, delimitado as grandes cidades, fornece uma perspectiva colonial sobre a arte produzida no nordeste. Nela a ideia do “outro” seria utilizada como indicativo de uma raiz cultural e elemento de representação identitária sobre a nação.



Lima (2021) argumentou sobre as curadorias artísticas do pesquisador pernambucano Moacir dos Anjos que os artistas, oriundos da região nordeste, são marcados pelas diferenças identitárias nos locais de legitimação das artes. Isso ocorre mesmo quando as imagens reverberam referências outras nacionais e/ou internacionais. Desse modo, as pinturas podem se encontrar à mercê de percepções nas “extensões naturais” com o composto histórico e cultural singular de locais específicos. Entretanto, expor artistas nordestinos não é apresentar o nordeste e todas as suas complexidades. Há uma prática contra-hegemônica presente e provocações para a formação de narrativas distintas as anteriormente cristalizadas.

Consideramos as imagens em Uchôa expressões poéticas com embates hegemônicos e discurso político com a possibilidade de promover produções de conhecimento por meio do sensível, ao expor em ambientes institucionalizados discursos provenientes de memórias culturais. Dentre elas, aquelas não difundidas, promovidas e até mesmo silenciadas pelo que foi destacado como representativo pelo olhar do colonizador, retirando do povo o conhecimento sobre antecedentes ancestrais e diferentes povos contribuintes de uma cultura movente a qual o nordeste está inserido com suas peculiaridades e transformações constantes.

Referências

AYALA, Wilson. Salão Nacional: A reação bahiana. **Jornal do Commercio**, 1982. Acervo Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

BULHÕES, Maria Amélia. O sistema da arte mais além de sua simples prática. In: BULHÕES, Maria Amélia et al. (Orgs.). **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014. p. 15-43.

CAMPBELL, Brígida. Arte, utopia e política na América Latina. In: CAMPBELL, Brígida; VILELA, Bruno. (Orgs.). **Arte e política na América Latina**. 1. ed. Belo Horizonte: Espaço Experimental da Arte, 2021. Disponível em: <https://brigidacampbell.art.br/Arte-e-Politica-na-America-Latina>
Acesso em: 8 jan. 2024.

CAMPT, Tina. **Listening to images**. Durham and London: Duke University Press, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FLUSSER, Vilém. **A escrita - Há futuro para a escrita?** Tradução: Murilo Jardelino Da COSTA. São Paulo: Annablume, 2010.



FOSTER, Hal. **Contra el Pluralismo**. Espanha: Episteme, 1998. Disponível em: https://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis_a2008n3/disturbis_a2008n3a5/fosterpluralismo.pdf
Acesso em: 17. jun. 2023.

GALVÃO, Roberto. Da Figuração à Construção. In: **BR 80: Pintura Brasileira década 80**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

GULLAR, F. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo a arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

JAMESON, F. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução: Maria Elisa CEVASCO. São Paulo: Ática S.A, 1996.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. Nordestes, curadoria e identidade. **MODOS: Revista de História da Arte**, v. 5, n. 1, p. 33–52, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663904>.
Acesso em: 17. set. 2023.

REINALDIM, Ivair. Cânone(s), globalização e historiografia da arte. In: **Revista ARS**. São Paulo, v. 19, n. 42, p. 221–260, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/186741>
Acesso em 28. dez. 2023.

REIS, Ronaldo Rosas. Da crítica de arte na imprensa brasileira: revendo e atualizando a arte e a crítica nos anos 1980. **Verinotio** – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas, v. 28.2, p. 20–43, 12 dez. 2023. Disponível em: <http://www.verinotio.org/sistema/index.php/verinotio/article/view/689/629>
Acesso em: 8. abr. 2024.

ROSA, Nei Vargas da. O estado e o empresariamento do sistema da arte. In: BULHÕES, Maria Amélia et al. (Orgs.). **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014. p. 45–76.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ⁱ Doutoranda no curso de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, na Universidade Federal da Bahia. Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia. Graduada em Design de Interiores (IFAL) e Relações Públicas (UFAL). Desenvolve pesquisas no campo da historiografia das artes, cultura e imagens. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9447467016957269>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0407-765X>