

CAMILA ANTONINO PINTO

ENTRE ARTE(S) E PODER(ES):
NARRATIVAS SOBRE A NAÇÃO NO CONTEXTO DOS 500 ANOS

FLORIANÓPOLIS/SC

2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

ENTRE ARTE(S) E PODER(ES):
NARRATIVAS SOBRE A NAÇÃO NO CONTEXTO DOS 500 ANOS

CAMILA ANTONINO PINTO
Orientador: Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em antropologia social.

FLORIANÓPOLIS/SC
2008

CAMILA ANTONINO PINTO

ENTRE ARTE(S) E PODER(ES):
NARRATIVAS SOBRE A NAÇÃO NO CONTEXTO DOS 500 ANOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em antropologia social, sob a orientação do Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos.

Banca examinadora:

Dr. Rafael José de Menezes Bastos (UFSC - ORIENTADOR)

Dra. Elsje Maria Lagrou (UFRJ)

Dra. Vânia Zikán Cardoso (PPGAS/UFSC)

Dra. Miriam Hartung (PPGAS/UFSC- Suplente)

Florianópolis, 2008.

Agradecimentos

Agradeço a meus pais, Valdemir e Lourdes, pelo amor, e por sempre me proporcionarem conforto, proteção e apoio.

Meus irmãos, Iubatan e Janaina, exemplos de empenho acadêmico e esmero profissional.

Minhas amigas de Campinas: Ingrid Ribeiro, Camila Bellotti e Geny Tavares, companheiras em momentos de alegria e também de desespero.

Minha especialíssima turma de mestrado, por tornar minha morada em Floripa, agradável e saudosa: Everton Pereira, Martina Ahlert, América Larraín, Rafael Pansica, Elias Barreiros, Érica Quinaglia, Clarissa Melo, Marcelo Ribeiro, Tales Nunes, Carlos Eduardo Henning e Maya Mazzoldi .

Milena Argenta, Patrícia Puttini e Carlos Filadelfo moraram comigo e toleraram meu mau humor e isolamento em momentos difíceis da minha escrita.

Ana Carolina Nascimbem, Juliana Mello, Patrícia Jolo e Tatiane Pinto me proporcionaram conversas divertidas, distantes da “dissertação”.

Meu orientador, Rafael, pela paciência, leituras críticas e sugestões bibliográficas certeiras, exemplo de dedicação à vida intelectual.

À Iara Schiavinatto, Elisabete Bilac e Mariza Corrêa, professoras da Unicamp que me apresentaram ao universo da pesquisa acadêmica.

Aos professores do PPGAS/UFSC: Miriam Grossi, Sônia Maluf, Márnio Teixeira Pinto e Oscar Saez pelas aulas estimulantes e discussões interessantes sobre o mundo da antropologia.

Ao CNPq pela concessão da bolsa.

Para meu pai e minha mãe

Resumo

Esta dissertação investiga eventos ligados às comemorações dos 500 anos do Brasil, ocorridos no ano de 2.000: a festa de Porto Seguro, a Mostra do Redescobrimento e um dos módulos que a compôs, a exposição “Negro de Corpo e Alma”. A análise gira em torno da interface entre os campos da arte, da política e do poder, especialmente articulados no contexto comemorativo. Reflete-se, a partir da observação da (re) construção de narrativas, que contou com a inclusão ou exclusão de gêneros discursivos diversos (visuais, textuais e sonoros), sobre a atuação e a interação entre as diferentes instâncias presentes nos eventos: Estado, Imprensa, Intelectuais e Público.

Expressões-chave: Antropologia da Arte, Política, Poder, Comemoração, 500 Anos.

Abstract

This dissertation investigates events related to Brazil's 500 years celebrations, which happened in 2000: Porto Seguro party, Brazil Rediscovery Exhibition and one of its modules, "Black in body and Soul" Exposition. The analysis involves the interface among art, politics and power, specifically articulated in the celebration context. It is based on narrative re-construction, considering the inclusion and exclusion of several discursive genres (visual, textual and sonorous), about the acting and interaction between different instances in the events: State, Press, Intellectuals and Public.

Key-expressions: Anthropology of Art, Politic, Power, Celebration, 500 Years

Sumário

ÍNDICE DE FIGURAS	9
INTRODUÇÃO	10
TRAJETÓRIA	10
PESQUISA: TEMAS E MÉTODOS	14
CAPÍTULO 1	34
O CENÁRIO DOS 500 ANOS: PERSONAGENS E TRAMAS DA NAÇÃO	34
INCLUSÃO E/OU EXCLUSÃO? O ESTADO NACIONAL E OS FESTEJOS	44
A REDENÇÃO PELA ARTE	62
CAPÍTULO 2	77
EVENTOS E TRAJETÓRIAS DOS 500 ANOS	77
ARTE E POLÍTICA: TRÂNSITO E ENCRUZILHADAS	85
PRESSUPOSTOS E PERSPECTIVAS DAS POLÍTICAS CULTURAIS NACIONAIS	87
CAPÍTULO 3	105
A EXPOSIÇÃO “NEGRO DE CORPO E ALMA”	105
O QUE É O NACIONAL? ARTICULAÇÕES ENTRE CULTURA E PODER	118
A TRAJETÓRIA DE EMANOEL ARAÚJO	122
A TRAJETÓRIA DE MARIA LÚCIA MONTES	133
O NEGRO NO NACIONAL-BRASILEIRO, “VISUALIDADE” E “ORALIDADE” NAS ARTES NACIONAIS ...	135
REFLEXÕES FINAIS	139
BIBLIOGRAFIA	142
SITES CONSULTADOS:	149

Índice de Figuras

Figura 1: Figura de criança negra (Bibelô)	11
Figura 2: Galheteiro em forma de negros.....	11
Figura 3:Quebra-nozes, saboneteira, vidro de perfume e saca-rolha em forma de negros.....	11
Figura 4: Baiana do Acarajé (Bibelô).....	11
Figura 5: Canecas em forma de cabeça de negros.....	12
Figura 6: Batismo de um homem negro.....	17
Figura 7: Negros moçambiques.....	18
Figura 8: O jantar.....	18
Figura 9: Mulata a caminho do sítio para as festas de natal - Crianças a caminho da escola.....	19
Figura 10: Proprietário retornando à cidade – Liteira para viajar no interior.....	19
Figura 11: Uma cadeirinha.....	19
Figura 12: Ofício de negros - Vendedor de peixes.....	19
Figura 13: Ofício de negros – Carregador de lenha com marimba.....	20
Figura 14: Moçambique.....	20
Figura 15: Congada.....	21
Figura 16: Série Herdeiros do Axé.....	21
Figura 17: Capa do catálogo da exposição Negro de Corpo e Alma.....	31
Figura 18: Mouros dançando.....	107
Figura 19: Atlante (Banco de jardim).....	107
Figura 20: Negrinhos num cesto (objeto de adorno).....	107
Figura 21: Cabeça de africano (enfeite de parede).....	107
Figura 22: Missões da África – um belo ninhozinho.....	110
Figura 23: Vendedoras de frutas.....	110
Figura 24: Vendedora de Araruta.....	111
Figura 25: Ama.....	111
Figura 26: Quitandeira negra com menina.....	111
Figura 27: Retrato de negro.....	112
Figura 28: Jovem negra com torço.....	112
Figura 29: Jovem negra com pano da costa.....	112
Figura 30: Duas Meninas.....	114
Figura 31: Jogadores de Futebol.....	114
Figura 32: Retrato de família negra.....	114
Figura 33: Retrato de família negra.....	114
Figura 34: O pintor Artur Timóteo da Costa em seu atelier, com modelo.....	115
Figura 35: Retrato do pai do artista Rafael Pinto Bandeira.....	115
Figura 36: Retrato da mãe do artista.....	116
Figura 37: Batuque – Umbigada.....	117
Figura 38: Jovem negro.....	117
Figura 39: Mãe baiana.....	118

Introdução

Trajetória

Em outubro de 2000, eu residia em Campinas e fui à Mostra do Redescobrimento¹ em São Paulo, juntamente com alguns colegas da faculdade de ciências sociais da Unicamp. Como a Mostra era formada por vários módulos, as pessoas se dividiram ao escolherem o que visitar. Optei pelo módulo intitulado “Negro de Corpo e Alma” - NCA², por indicação de outros colegas que já haviam freqüentado o evento. Fiquei perplexa diante da réplica do navio negreiro e curiosa em relação à forma como a exposição fora montada pelos curadores. Aquela réplica me fez perceber o tema da escravidão como um forte e irremediável evento histórico, capaz de criar uma noção de passado, de tempo de outrora que era ali resgatado como uma lembrança histórica inescapável para nossa formação como nação. A recriação desta noção de memória do passado foi feita através de um recurso cênico, ou seja, representou-se o instante do ontem em uma imagem que poderia ser vista hoje.

Essa representação cênica foi um dos recursos de suporte imagético utilizado na exposição, uma vez que NCA era formada por objetos caricaturais, fotografias, capas de discos, esculturas, pinturas, ou seja, uma miscelânea de peças que desnudavam a presença do racismo na nossa sociedade ao mesmo tempo em que apontavam para uma forte herança negra na formação da cultura nacional. As figuras³ de 1 a 5, exibidas a seguir, são exemplares da estratégia da curadoria de expor objetos indicativos do imaginário preconceituoso acerca das posições dos negros na sociedade.

¹ Em alguns momentos ao longo do texto, uso o termo Mostra para me referir à “Mostra do Redescobrimento”.

² Em alguns momentos ao longo do texto, ao me referir à exposição “Negro de Corpo e Alma”, utilizarei a abreviatura NCA.

³ Todas as imagens exibidas nesta dissertação foram retiradas do catálogo da exposição NCA. As legendas apresentadas aqui trazem as informações contidas no catálogo e o número da página em que se encontram na publicação original.



Figura 1: Figura de criança negra (Bibelô), cerâmica policromada, 13x6x7 cm, coleção particular, p. 154.



Figura 2: Galheteiro em forma de negros, Cerâmica policromada, Coleção Particular, p. 154.



Figura 3: Quebra-nozes, saboneteira, vidro de perfume e saca-rolha em forma de negros, Alumínio pintado, 23x5x3,5 cm, Coleção particular, p. 155.



Figura 4: Baiana do Acarajé (Bibelô), Falança pintada, 18x10,5x12 cm, Coleção particular, p. 155.



Figura 5: Canecas em forma de cabeça de negros, alumínio pintado, cerâmica policromada, 19x14,5x23 cm, Coleção particular, p. 155.

Pode-se dizer que essas imagens são uma espécie de “provas materiais” desse imaginário preconceituoso, mostrando-se objetos de uso cotidiano que colocavam os negros em posição de inferioridade (bibelôs, galheteiros, quebra-nozes, vidro de perfumes, saca-rolhas, canecas, entre outros) ou como caricaturas (Baiana do acarajé).

Nos anos de 2003 e 2004, realizei uma Pesquisa de Iniciação Científica sobre a coleção de um fotógrafo campineiro⁴ e, durante essa investigação, me deparei com o catálogo da exposição NCA. Finalizada a iniciação, fui trabalhar num centro de pesquisas demográficas⁵ e me distanciei da antropologia. Em 2005 retomei os estudos de antropologia e ingressei no mestrado no PPGAS/UFSC. Minha intenção inicial de pesquisa era explorar as fotos exibidas na Mostra do Redescobrimento, tentando estabelecer uma relação de diálogo entre o que se produzira como conhecimento antropológico, em especial do/no Brasil, e o que fora criado/exposto como produto fotográfico. Buscava assim, contemplar questões caras ao discurso antropológico como as noções de raça e identidade, tendo como lócus central o catálogo da exposição NCA.

Em 2006, durante o primeiro ano de mestrado, cursei uma disciplina intitulada Antropologia da Arte, com o professor Rafael José de Menezes Bastos e tive contato com uma bibliografia até então desconhecida para mim, a qual tratava da arte como tema sociológico e antropológico. Conheci autores como Alfred Gell, Joanna Overing, Pierre Bourdieu, Sally Price, Elsje Lagrou, o próprio Menezes Bastos, e outros que me fizeram perceber o quão rico era o mundo da arte como material de pesquisa antropológico. Outras matérias me ajudaram a refletir sobre possíveis abordagens do universo artístico, como o curso de antropologia da política⁶, que me fez perceber o papel do Estado não só em atividades ligadas à governança, mas também como

⁴ O projeto de iniciação intitulava-se “Coleção e Antigo na fotografia de V8” e foi orientado pela professora Dra. Iara Lis Schiavinatto, do Departamento de Multimeios da Unicamp. Contou com o apoio do CNPq.

⁵ Trabalhei no Núcleo de Estudos da População/Unicamp, com a professora Dra. Elizabete Dória Bilac.

⁶ Esse curso foi oferecido no segundo semestre de 2006, pelo professor Dr. Rafael José de Menezes Bastos.

promotor de festas e outras atividades relacionadas ao status e ao esplendor⁷. O curso de leitura⁸ dirigida também foi fundamental para que eu pudesse me aprofundar no estudo do catálogo da exposição NCA e tomasse contato com uma bibliografia⁹ que muito me ajudou a refletir sobre a interface entre arte, cultura e política. Assim, reformulei meu projeto e me propus a fazer um trabalho de pesquisa de cunho antropológico que levasse em conta a exposição NCA e o contexto comemorativo dos 500 anos.

Para tanto, pesquisei em arquivos, ou mais especificamente, em jornais¹⁰, durante o primeiro semestre de 2007. Esse tipo de material foi tomado como uma fonte de compreensão de uma rede de diálogos que estavam no bojo das comemorações dos 500 anos entre os diversos atores e grupos sociais envolvidos naquele processo. Tomo o jornal como uma fonte de investigação etnográfica, cujas notícias e outras formas de matéria (isto é, colunas, editoriais, etc.) contêm vozes, usos e formas de veiculação de conteúdo e valores, em relação aos quais é preciso fazer um exercício de observação, descrição e interpretação. Ou seja, propõe-se aqui uma modalidade de pesquisa antropológica pautada na pesquisa em jornal, a qual é uma forma de classificar, ordenar e instituir marcadores temáticos e cronológicos dos fatos cotidianos.

A pesquisa em jornais foi tomada como um trabalho de campo e, como tal, foi preciso necessariamente construí-lo. Neste sentido, a dissertação que aqui apresento baseou-se numa pesquisa realizada “nos” jornais e não simplesmente “dos” jornais, além de outros documentos escritos, tendo em vista a relevância desses meios como formas privilegiadas de acesso ao universo da exposição. A leitura dos jornais tornou-se uma forma de observação da vida social que figura como o exercício do fazer antropológico. Para muitos autores, esse fazer antropológico tem como ponto-chave a prática da etnografia. James Clifford¹¹ (1998, p.169) sugere que “Todo etnógrafo não é um pouco surrealista, um reinventor e um recombinador de realidades?”.

⁷ Ver Geertz (1991). No capítulo um, tratarei desse assunto de forma mais detalhada.

⁸ Curso realizado no segundo semestre de 2006, com meu orientador.

⁹ Ao longo da dissertação, esses autores serão explicitados.

¹⁰ Os arquivos visitados foram: Arquivo do Estado e Arquivo da Biblioteca Mário de Andrade. Ambos localizados em São Paulo.

¹¹ O autor aproxima antropologia e arte, ao tratar da relação entre etnografia e surrealismo. Na França, entre as duas guerras mundiais, ou seja, em circunstâncias históricas e culturais específicas, não havia uma separação rígida entre arte e ciência. A definição de tais domínios tinha (ou melhor, tem) a ver com questões “ideológicas e mutáveis”. As referências fundamentais para o surrealismo eram as experiências da Guerra e a África, sendo que essa última figurava como uma alternativa de formas e crenças em que se entendia o diferente africano como exótico. Clifford busca o sentido de uma etnografia moderna, que emergia nesse contexto. Atenta que essa indicava uma predisposição cultural mais geral, que sugeriria uma maior aproximação com a arte e a literatura, além da observação participante, em meio a uma outra cultura. “*A etnografia, que compartilha com o surrealismo o abandono da distinção entre a ‘alta’ e a*

O etnógrafo constrói seu campo em conjunto com as suas opções teórico-metodológicas. No caso do meu trabalho, proponho um estudo etnográfico a partir de um universo especial, os jornais. Mariza Peirano (1995) caracteriza a etnografia como uma discussão que articula dados e teoria, culminando numa produção marcada pela resignificação do conhecimento disciplinar. Cardoso de Oliveira (1998) aponta justamente para a necessidade de se “domesticar o olhar” com a teoria antropológica, para uma posterior “ida a campo”. Dessa forma, as produções referentes à realização da etnografia seriam o resultado da interação entre o observável, o observador e a teoria antropológica. Mas as teorias só podem ser pensadas em conjunto a outras questões sociais, políticas, econômicas, enfim, são contextuais. Da mesma forma, o observado e o observável também só podem ser pensados à luz desses mesmos fatores.

Pesquisa: Temas e Métodos

As comemorações dos 500 anos (re)colocaram questões importantes, as quais se fizeram presentes nas matérias dos jornais observados: Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo, do ano de 2000. O critério principal adotado para a escolha desses veículos levou em consideração a importância de ambos os periódicos como referência no gênero jornalístico nacional. A partir da leitura, seleção e fichamento das notícias impressas que tratavam de todos os eventos comemorativos, pude perceber a presença de alguns eixos temáticos, tais como: a articulação entre poder, política e eventos comemorativos; a (re)construção da identidade nacional, sob a chancela do Estado; a relação entre Estado e intelectuais; a contribuição dos intelectuais às discussões sobre os 500 anos; os 500 anos como temática ou como impulsionador de outros eventos; o Estado como articulador dos festejos; o mega evento Mostra e sua intenção de mudança nos moldes das artes visuais nacionais e a disputa entre os lugares em que os festejos foram realizados¹². Nesse sentido, ressalto que houve nessa pesquisa a estratégia de

‘baixa’ culturas, fornecia tanto uma fonte de alternativas não-ocidentais quanto uma predominante atitude de irônica observação participante entre as hierarquias e os significados da vida coletiva” (p.148).

¹² No capítulo 1 tratarei de forma pormenorizada desse assunto, mas vale adiantar que Porto Seguro foi a cidade que recebeu o foco das atenções governamentais, devido ao vínculo histórico com a temática do Descobrimento. São Paulo abrigou a Mostra do Redescobrimento e figurou, neste caso, como o centro cultural e artístico do país. O fato do Rio de Janeiro não ter sido escolhido como sede das comemorações também merece ser lembrado e deve-se atentar que as escolhas relativas à eleição dos lugares em que se deram as comemorações precisam ser mais bem esmiuçadas, sobretudo, por que envolvem questões que vão além da opção pelo lugar, ao envolverem interesses políticos e econômicos.

construção de um objeto que partiu de um conjunto de problemas. Não tenho, assim, a pretensão de esgotar nenhum dos temas levantados aqui.

Além disso, busquei especialmente informações sobre a exposição “Negro de Corpo e Alma”, tentando perceber de que forma sua proposta temática (a cultura negra e a formação nacional) orientaram uma discussão sobre a herança e a presença afro no Brasil. Essa orientação, por sua vez, deve ser pensada à luz de um projeto pessoal do seu curador, o artista plástico baiano Emanuel Araújo, que vem realizando uma série de trabalhos, entre exposições e lançamentos de livros, que tratam dessa temática. Ao mesmo tempo, é preciso perceber que a exposição “Negro de Corpo e Alma” evidenciou uma idéia de Brasil africano, num momento de comemoração nacional em que o Estado figurou como articulador central de festas nacionais, que buscavam exaltar a representação de uma cultura brasileira marcada pela pluralidade.

É interessante notar que o uso jornalístico das informações sobre os 500 anos contribuiu para a formação de uma memória pública sobre as comemorações que envolveu a criação oficial da nação como um senso comum a todos os brasileiros, identificando as imagens e produções artísticas do passado e do presente como uma referência de singularidade nacional. Procurou-se atentar para a possibilidade de criar-se, através da imprensa, uma espécie de aprovação ou reprovação social sobre a comemoração da criação da nação. Esta idéia tornaria o nacional/comemorado parte de um passado que deveria ser enaltecido, como se isso fizesse parte da própria forma de ser da nação.

Mareia Quintero Rivera (2002) propõe que as definições de culturas nacionais estiveram ligadas a percepções de alteridade e discursos raciais que marcaram as décadas de 1920 e 1930 no Brasil e em Cuba. Para tanto, a autora elege a música, ou melhor, a crítica musical de Mário de Andrade e Alejo Carpentier, para tratar da articulação entre as visões de outros presentes nas fronteiras nacionais. Em suas palavras:

Partindo de um diálogo entre crítica e criação, interessava-me acompanhar os sinuosos percursos de certas idéias e analisar as suas formas de concreção, seja, em artigos, ensaios, peças musicais, libretos de ópera, etc. Perscrutar a trajetória de Mario de Andrade e de Alejo Carpentier permitiu-me aprofundar a análise de alguns pontos de encontro entre relatos e contextos, entre projetos e realizações, entre preocupações sociais e concepções estéticas (RIVERA, 2002, p. 02).

Rivera busca e aponta uma confluência entre as histórias culturais de Cuba e do Brasil, enfatizando a forma como a noção de cultura nacional foi concretizada nos dois casos. Guardadas as devidas proporções, creio que o presente trabalho tem como questão central o entendimento de como a noção de cultura nacional foi utilizada e recriada no Brasil durante as comemorações dos 500 anos. Rivera também chama a atenção para o fato de, tanto no Brasil quanto em Cuba, os debates em torno da nacionalidade preocuparem-se com a questão da formação étnico-racial da população.

No Brasil em 2000, as percepções de alteridade e os discursos étnicos e raciais atravessaram não só a elaboração dos festejos oficiais e não-oficiais dos 500 anos, mas também estiveram presentes em reivindicações políticas de movimentos sociais e grupos que se consideravam à margem da sociedade nacional, a saber, índios e negros. Neste trabalho, a reflexão sobre a Mostra do Redescobrimento é uma porta de entrada para que se compreenda de que forma as artes visuais foram articuladas como (re)visões dos vários grupos que compõem as representações nacionais.

Rivera observou que no caso da música brasileira e cubana, os anos 1930 marcaram um processo de valorização do nacional, com a música popular (leia-se, folclórica) informando a criação artística erudita. A autora estende essa colocação a outros gêneros artísticos, como é o caso da pintura, da poesia e do romance. Ela destaca que a questão da formação racial da população gerou reinterpretações de teorias européias sobre raças que criaram representações do nacional, tanto no campo artístico quanto no campo acadêmico. Rivera propõe que se pense na música como uma metáfora da Nação, para Cuba e Brasil dos anos 1920 e 1930.¹³

Nesta dissertação buscou-se refletir sobre as artes visuais como uma metáfora da Nação no Brasil de 2000, uma vez que esse campo artístico me parece oferecer uma complexa teia de relações entre um projeto de Nação, desenhado por dilemas de convergência entre tradições diversas que compuseram o país. Assim, destaco a seguinte indagação: se a música ocupa um espaço especial de símbolo de brasilidade desde os anos 1930, qual o espaço dedicado às artes visuais quando se pensa na construção dos símbolos nacionais no ano 2000?

Para Porto Alegre (1998), as representações visuais e os sentidos atribuídos a essas têm características próprias e não podem ser decodificadas, apropriadas ou

¹³ Vale dizer que o argumento de Rivera é compatível com o de Viana e de Menezes Bastos. Ver VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995 e MENEZES BASTOS, Rafael José de. “Les Batutas”, 1922: Uma Antropologia da Noite Parisiense”, **Revista Brasileira de Ciências Sociais** 58: 177-196, 2005. Ressalto que no capítulo 3 enfatizarei essa discussão.

internalizadas de forma descolada dos contextos aos quais estão inseridas¹⁴. No caso dos 500 anos, o que é representado (negros, brancos, índios, mestiços, brasileiros) e como o é (pintura, escultura, fotografia, litografia), assim como a leitura que se faz das imagens (evento comemorativo) é algo que está intimamente ligado a um padrão de época. Este, por sua vez, é traduzível em códigos de percepção e expresso por elementos que carregam significados.

Na exposição NCA nota-se a presença de certas imagens que num outro período histórico foram utilizadas como referências de inferioridade ou submissão, como é o caso das representações imagéticas dos negros e índios no século XIX. Vejamos a figura 6:



Figura 6: F. J. Stober. Batismo de um homem negro, 1878, Óleo sobre tela, 67x52 cm, Coleção particular, p. 100.

A imagem traz ao centro um sacerdote branco batizando um negro, figuras de indígenas nas laterais e ao fundo e na parte superior, anjos entre as nuvens. Sabe-se também que os primeiros documentos iconográficos em que aparece a família negra no Brasil, em momentos de trabalho ou descanso, são trabalhos de artistas e/ou viajantes

¹⁴ Porto Alegre (1998) trata especialmente da fotografia, mas estendendo essa problemática para as artes visuais como um todo.

estrangeiros como Johann Moritz Rugendas (Figura 7) e Jean Baptiste Debret (Figura 8):



Figura 7: Joham Moritz Rugendas, Negros moçambiques, Litografia colorida a mão, 51x 35,5 cm, Coleção particular, p. 90.

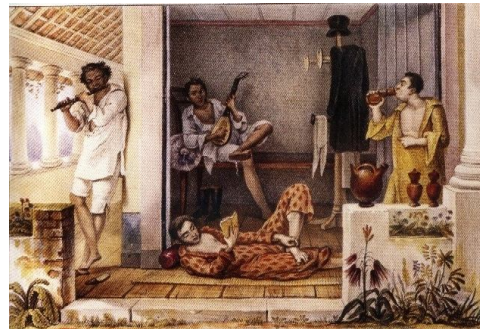


Figura 8: Jean Baptiste Debret, O jantar, Litografia colorida à mão, 1834-1839, 49x36 cm, Coleção particular, p. 125.

Estas e outras personalidades retrataram os escravos trabalhando, descansando, cantando, dançando, casando, fumando, apanhando. Por um lado registraram o orgulho e a humilhação dos negros e por outro, registraram também o que era, para eles, o “exótico”, deixando assim documentos iconográficos como legados preciosos. Vejamos as figuras de 9 a 12:

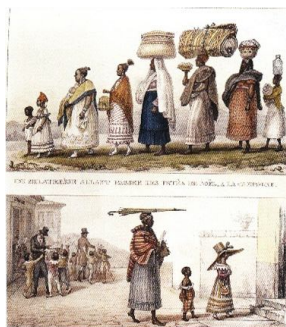


Figura 9: Jean Baptiste Debret, Mulata a caminho do sítio para as festas de natal- Crianças a caminho da escola, 1834 – 1839, Litografia colorida a mão, 49x 34 cm, Coleção particular, p. 126.

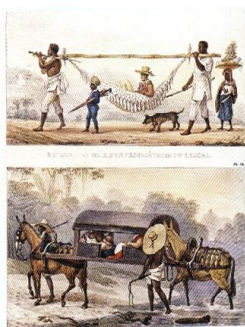


Figura 10: Jean Baptiste Debret, Proprietário retornando à cidade – Liteira para viajar no interior, 1834 - 1839, Litografia colorida a mão, 49x 34 cm, Coleção particular, p. 126.

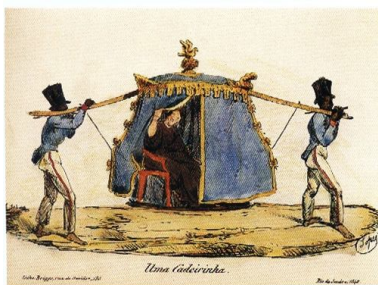


Figura 11: Joaquim Lopes de Barros, Uma cadeirinha, 1840- 1841, Litografia colorida a mão, 23x 19 cm, Coleção particular, página 126.



Imagem 12: Ofício de negros - vendedor de peixes, Aquarela, guache e tinta ferrogálica, c.1829, 18 x 23,5 cm, Coleção particular, p. 128.



Figura 13: Ofício de negros – Carregador de lenha com marimba, Aquarela, guache e tinta ferrogálica, c.1829, 18 x 23,5 cm, Coleção particular, p. 128.

Exibir tais imagens em NCA teve um sentido de promover uma revisão dessa condição de inferioridade e submissão, pois ali a reunião dessas imagens visava justamente nos colocar frente a frente com uma espécie de relatório visual de épocas passadas, reapropriadas como marcas de um passado inescapável.

Outras imagens são reveladoras de mudanças no processo histórico, com a incorporação dos negros como formadores da cultura nacional, no sentido de promoção de uma memória afro-brasileira. Vejamos as figuras 14 e 15:



Figura 14: Moçambique, São Paulo, c.1960, Fotografia P&B, Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, p. 227.



Figura 15: Congada, São Paulo, c.1960, Fotografia P&B, Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, p. 227.

Têm-se ainda imagens referenciais de um período de afirmação e reivindicação de direitos políticos de grupos e atores considerados excluídos historicamente. Vejamos a figura 16:



Figura 16: Série Herdeiros do Axé, fotografia, Carla Osório, Década de 1990, p. 506.

Vale destacar que a própria divisão da exposição em três partes – Olhar o Corpo, Olhar a Si Mesmo e Sentir a Alma – apontam para um processo de mudança nas

representações visuais *sobre* a negritude que culmina num projeto de representações visuais *da* negritude.

A exposição reuniu um conjunto de obras de arte visuais, ou seja, pautadas na visualidade como meio de expressão e percepção, como representativas do que é designado como nacional no Brasil. Possibilitou-se, assim, a criação de imagens indiciais fixas por meio das artes visuais, (re)construindo-se ícones da nacionalidade. Em contrapartida, abandonaram-se outros gêneros de representação artística capazes de apresentar ou descrever esse nacional, tais como a música, a dança e o cinema, que poderiam fazê-lo e até o fariam, caso fossem acionadas. NCA não abordou as artes performáticas como a música e a dança, por exemplo, que também estiveram presentes em outros eventos comemorativos dos 500 anos. Assim, a noção do nacional é evidenciada pela visualidade através de diferentes linguagens artísticas, tais como pintura, escultura, fotografia e litografia. Esses diferentes suportes artísticos e seus significados elaboraram uma representação do passado do país que possuíram, em 2000, ampla circulação e capacidade de difusão.

As análises tornadas possíveis por uma antropologia da economia e da política têm extremo interesse no sentido da compreensão da Mostra do Redescobrimento (parte das comemorações dos 500 anos), na medida em que a cultura e a arte foram tomadas como universos significantes chaves dos discursos acionados por políticos, empresários, curadores e artistas para que se reunisse naquela oportunidade obras de arte capazes de imprimir ao evento o caráter de representativo da pluralidade nacional. Esta estratégia de fazer da Mostra do Redescobrimento um lócus que valorizava e tornava visível a pluralidade brasileira incluiu a tentativa de se abranger um público mais amplo. Os responsáveis pelo evento tinham como intenção popularizar a visitação, fato que também colocou em evidência questões relativas aos agentes e seus interesses diversos envolvidos no processo de produção cultural¹⁵.

Pode-se dizer que a Mostra elegeu pela visualidade o que foram as mudanças do nacional, definindo-o, apontando-o e mostrando ao “leitor” quem eram aqueles atores presentes ou executantes dessas obras. Recortar uma obra de arte e inseri-la numa exposição significa atribuir-lhe ou negar-lhe determinada(s) característica(s). Qual(is) seria(m) essas características, no caso da Mostra e especialmente da NCA?

¹⁵ Esse assunto será discutido de forma mais intensa no segundo capítulo.

Gell (2001) narra o episódio de uma exposição intitulada Arte/Artefato, montada em 1988, sob a curadoria da antropóloga Susan Vogel, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Na exposição, houve a exibição de uma rede de caça Zande, na tentativa de inserir tal objeto numa perspectiva artística mais ampla, ou seja, exibindo-a como se fosse uma obra de arte conceitual. Isso se tornou uma armadilha para o público, que não sabia se o objeto exposto era uma obra de arte conceitual, ou não. Gell¹⁶ toma a idéia de armadilha para o próprio conjunto de operações complexas colocadas ao se produzir, nomear e expor uma obra de arte conceitual.

Para o autor, esse fato evidencia que o mundo artístico cria suas obras de arte ao classificá-las como tais. O autor lembra que para Danto¹⁷, não existem aspectos intrínsecos que caracterizam um objeto como artístico ou como pertinente ao mundo dos artefatos, havendo grandes diferenças entre o tipo de interpretação, contexto e significação simbólica que distinguem um do outro. Gell afirma ainda que as obras de arte têm funções políticas, religiosas e outras: “A interpretação de tais obras de arte inseridas na realidade ‘prática’ está intrinsecamente ligada a suas características como instrumentos que cumprem outros propósitos além da incorporação de significado autônomo” (GELL, 2001. p.190)¹⁸.

Quais os significados autônomos das obras reunidas na Mostra? E quais os outros propósitos embutidos nessa reunião? Para Sally Price (2000), é preciso atentar para o caráter ‘mágico’ do conhecedor da arte, que se ancora numa idéia do gosto, ou melhor, do bom gosto como norteador desse conhecimento. Tem-se aí uma oposição entre o conhecedor *versus* o selvagem. Esse bom gosto do conhecedor baseia-se, inevitavelmente, numa discriminação que o distingue do gosto popular, ou do ‘mal gosto’. Em conversas com especialistas em arte, Price observou que a retórica do ‘bom gosto’ é algo recorrente entre os conhecedores da arte, que culmina numa noção de autoridade e hierarquia, legitimando o discurso do conhecedor.

Ou ainda, a capacidade de discriminar coloca-se como a capacidade mais especial do conhecedor. Isso reforça a idéia kantiana do gosto como algo inato. Aqui,

¹⁶ Para uma discussão sobre a obra de Gell e outros autores que tratam de antropologia da arte, ver LAGROU, Elsje Maria. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. **Ilha**. n° 5(2), 2003, p. 93-113.

¹⁷ Arthur Danto é professor emérito de Filosofia na Universidade de Colúmbia/EUA. É também crítico de arte do jornal *The Nation* desde 1984 e autor de muitos livros e artigos sobre arte e filosofia. Disponível em http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/convidados/a_danto/view. Acesso em 13 jan 2008. Além disso, o autor escreveu um artigo para o catálogo da exposição Arte\Artefato.

¹⁸ Utilizo a seguinte tradução do trabalho de GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios**. Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes. UFRJ. Ano VIII, número 8, 2001, p. 174-191.

tem-se uma distinção entre o senso estético, chamado de espontâneo e visto como uma experiência que floresce interiormente; e do senso estético, adquirido pelos estudos, de forma sistemática.

Se para Kant o gosto é uma disposição adquirida para diferenciar-se e apreciar-se, nos termos de Bourdieu (1979) o gosto é uma disposição adquirida para estabelecer-se ou marcar diferenças através de uma operação de distinção. O *habitus*, ou seja, as formas de classificações, deve sua eficácia própria ao fato de que funciona no nível da consciência e do discurso, orienta praticamente as práticas e dá valor aos gestos mais automáticos.

Para Panowsky apud Bourdieu (1979), é o caráter estético que singulariza a obra de arte. A intenção estética entendida como uma percepção prática, ou seja, a primazia da forma mais do que sua função. O que separa os objetos técnicos dos objetos de arte é justamente a intenção, que é um produto das normas e convenções sociais que definem fronteiras incertas e historicamente modificáveis entre simples objetos técnicos e artísticos. Logo, pode-se dizer que a apreensão e a apreciação da obra de arte depende da intenção do espectador, que também se atem às normas que regem a relação da obra com certa situação histórica e social, além de sua atitude diante dessas normas e de sua formação artística.

Outro ponto diz respeito ao modo de percepção da estética "pura", a qual dá primazia absoluta da forma sobre a função, defendendo a noção de que o artista imputa qualquer intenção à sua arte.

No caso da Mostra do Redescobrimento houve um esforço de inclusão da arte como algo elucidativo para se (re)contar a história nacional. Como se elaborou e operou a noção do nacional como retentor de algo significativo? De que maneira se construiu esta acepção de que o nacional é mais positivado e não está condenado ao esquecimento (e antes deve permanecer no tempo presente), conquistando o direito a ser preservado e (re)apresentado no espaço público?

Se tais obras de arte são de alguma maneira selecionadas e agrupadas, torna-se interessante perceber de que forma esse conjunto dialogava com outras produções artísticas do mesmo evento, recorrendo a um mesmo padrão estético ou tentando diferenciar-se dele. Vale lembrar que a Mostra contou com treze módulos diferentes, os quais foram: Arqueologia, A Primeira Descoberta da América, Artes Indígenas, Carta de Pero Vaz de Caminha, Arte Barroca, Arte Afro-Brasileira, "Negro de Corpo e

Alma”, Arte Popular, Arte do Século XIX, Arte Moderna, Imagens do Inconsciente, Arte Contemporânea e O Olhar Distante. As semelhanças e as diferenciações da exposição NCA em relação aos outros módulos poderá indicar as opções por certas obras de arte e por repetir algumas delas, concebidas ou não, a partir de uma idéia de raridade, beleza ou qualidade, própria da curadoria da NCA ou compartilhada por outros profissionais.

Na Mostra do Redescobrimento, o curador geral Néelson Aguilar¹⁹ optou pela divisão da cultura negra em dois módulos: Arte Afro-Brasileira e “Negro de Corpo e Alma”. Em Arte Afro-Brasileira, o curador Kabembele Munanga propôs uma reflexão sobre particularidades e continuidades entre as artes brasileira e africana, tentando estabelecer o quão importante é a contribuição da matriz africana para as artes nacionais não apenas na musicalidade, mas sobretudo no campo das artes plásticas. Já a curadoria de Emanuel Araújo e Maria Lúcia Montes em NCA contemplou uma investigação sobre a construção de representações sobre o convívio entre brancos e negros, segundo uma “visão” transversal da arte nacional, a qual partia do Barroco, passava pelo Modernismo e culminava na contemporaneidade.

As opções adotadas pelos curadores devem ser compreendidas em termos de escolhas materiais, ou seja, no próprio exercício de organizar as obras de arte, às quais são conferidas determinadas lógicas, sendo importante decodificá-las. Deve-se tentar perceber de que forma essas escolhas estão imbricadas a aspectos políticos e ideológicos, critério relevante quando se trata de qualquer análise do campo social e não apenas das artes visuais.

Especialmente no caso da exposição NCA, pode-se analisar o que Emanuel Araújo seleciona e como o faz, assim como possibilita saber se o curador repôs naquela ocasião, ou seja, no espaço público, representações da nação já anteriormente escolhidas e/ou preferidas. A discussão sobre escolhas e preferências do curador Emanuel Araújo são importantes, uma vez que NCA aparece como parte de um trabalho de pesquisa que já vinha sendo realizado por ele desde 1988, com a exposição “A mão afro-brasileira”, que celebrava os 100 anos da abolição da escravatura. Ou seja, algumas obras de arte exibidas em 2000 já tinham integrado outras exposições comemorativas. Neste sentido vale refletir sobre as escolhas e preferências das obras artísticas como um ponto essencial de curadoria, as quais passaram pelo crivo de Araújo e tornaram-se

¹⁹ No capítulo dois tratarei de Néelson Aguilar e outros nomes ligados à organização e às curadorias da “Mostra do Redescobrimento”.

significativas da memória e da história dos negros no Brasil, implicando, assim, num traço autoral relevante²⁰.

Em NCA ele enfatiza uma imagem de ampla circulação acerca da contribuição africana e/ou pretere a nação em favor de outra imagem, como Afro-Brasileira? Ou ainda, ele faz os dois movimentos? No intuito de melhor entender este procedimento, realizou-se uma leitura do catálogo da exposição NCA, entendendo-o como um gênero de discurso escrito e imagético.

Bakhtin²¹ (1985) trata a questão dos gêneros discursivos analisando as problemáticas relativas à lingüística, destacando a estilística como vínculo entre enunciado e gêneros discursivos. A estruturação de uma totalidade discursiva ocorre através de diversos tipos de relações estabelecidas entre o falante e outros participantes da comunicação. O autor afirma que o discurso é multidimensional e a expressão verbal pressupõe sempre um destinatário. Neste caso, a literatura assume uma posição elucidativa:

Para cada época, para cada corriente literario, para cada género literário dentro de una época o una escuela, son características determinadas concepciones del destinatario de la obra literária, una percepción y comprensión específica del lector, oyente, público, pueblo (BAKHTIN, 1985, p.289).

Voltando ao catálogo da NCA, vale a pena indagar se houve ali alguma correspondência entre imagem e texto. Se sim, o que há de literário nas opções visuais dos curadores? Elas afastam-se da ordem textual, como forma de evidenciar as artes visuais nacionais? Rodrigo Naves (1996) lembra que há estudos consistentes e criteriosos sobre quase todos os campos das artes nacionais: literatura, poesia, música, arquitetura e cinema. Mas quando se trata das artes visuais há uma carência de trabalhos, exceção feita aos estudos sobre Aleijadinho²² e Volpi²³. Interessante notar que ambos são considerados artistas de renome de dois momentos importantes das artes plásticas nacionais: o Barroco e o Modernismo.

O próprio discurso artístico que busca no Barroco e no Modernismo os maiores expoentes das artes nacionais é marcado por uma produção textual e imagética sobre o

²⁰ A noção de autoria presente no trabalho curatorial será mais bem discutida no Capítulo 3.

²¹ Ver BAKHTIN, M. El problema de los géneros discursivos. In: **Estética de le Creación Verbal**. México, DF: Siglo Veintiuno, 1985, p. 248-293.

²² Considerado o maior expoente do estilo barroco mineiro e das artes plásticas nacionais, não só à época, mas de todo o período colonial.

²³ Pintor considerado pela crítica como um dos artistas mais importantes da segunda geração do Modernismo.

“outro” e encontra-se inserido numa história de construções acerca da “diferença” das artes nacionais, frente ao que se produzia externamente. Tem-se que os conceitos são datados, contextualizados dentro de processos que permitiram o surgimento de certas idéias, além de terem sido estabelecidos paradigmas e metodologias de trabalho ao longo da construção desse processo de criação de singularidade²⁴. Naves (1998, p. 10) destaca:

Todos aqueles que, de um modo ou de outro, lidam com as artes plásticas nacionais por certo já experimentaram a sensação de trabalhar com um material incerto, que, mais do que se apresentar como objeto de análise, muitas vezes parece pôr em dúvida sua própria existência.

Vale lembrar que o tema da arte como objeto de reflexão antropológica tem suscitado debates e discussões no interior da disciplina²⁵. Bonte-Izard (2002) se pergunta como definir o objeto da antropologia da arte. O que é arte? É preciso considerar noções antropológicas envolvidas nessa discussão, tais como a idéia de um etnocentrismo europeu que produz denominações como a da “estética primitivista”. Igualmente, vale a pena levar a efeito o questionamento do universalismo da linguagem artística. O autor lembra que para Panofsky, arte designa a capacidade consciente e intencional do homem de produzir objetos da mesma maneira que a natureza produz fenômenos. Por outro lado, o termo também se refere a um conjunto de regras e técnicas que se colocam a serviço do conhecimento para representar o real.

Adorno (1982) trata da emancipação da arte e da sua autonomia ou não frente à realidade enfatizando a idéia da arte como artefato, ou mesmo como algo superior. O autor afirma que “a definição do que é arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderia talvez tornar-se” (ADORNO, 1982, p.13).

Umberto Eco (1981) está interessado na própria definição do conceito de arte, visto como uma “evolução” que acompanha as mudanças culturais que se inserem em momentos históricos precisos. Desta forma, a reflexão contemporânea sobre a arte pela arte recoloca a idéia da sua “morte”. Na modernidade, os “projetos operativos” dos

²⁴ Sobre a importância do Barroco na cultura brasileira ver BEZERRA DE MENEZES, Eduardo Diatayh. **O Barroco como cosmovisão matricial do *ethos* cultural brasileiro**. Texto apresentado na 25ª RBA, mesa-redonda Antropologia & Estética: a arte com *gnosis* e visão de mundo. Goiânia (GO), 11 a 14 de junho de 2006.

²⁵ O trabalho de BOAS, Frans. **Primitive Art**. New Iork: Dover, 1995, é considerado pioneiro na área. No Capítulo 3 tratarei desse e de outros autores que elegeram a arte como tema antropológico.

“produtos estéticos” são importantes não só para se pensar o objeto em si, mas também seu “modo de formar”. Num outro momento tal preocupação era considerada um simples instrumental para se compreender a “natureza da obra”. Essa mudança de foco é representativa de outro conceito da arte.

Eco nega qualquer definição de arte que se baseie na sua natureza, ou seja, ela é beleza, é forma ou comunicação. Tais sentidos atrelam-se a valores culturais, são passíveis de mudanças e pertencem ao domínio das políticas. Para ele, a questão central passa por uma definição filosófica, baseada numa dialética, mas que não deixa de ser criticável.

Toda a problemática da morte da arte e da constituição de uma idéia dialética de artisticidade, nasce de uma corrente interpretação das poéticas contemporâneas, da presente situação da arte; e ninguém nos diga que daqui a cinquenta anos será ainda aceitável, porque no fim de contas nenhuma estética teórica, seja qual for a forma que assuma, nos pode dizer que caminho seguirá a arte de amanhã, exceto que amanhã a idéia de arte mudará: mas também esta afirmação é determinada pela experiência histórica que temos (ECO, 1981, p. 133).

Walter Benjamin (1969) considera que a arte é objeto de reprodução em qualquer momento histórico. O advento da litografia no século XIX figura como marco da reprodutibilidade, que mais tarde será substituído pela fotografia. Tem-se que no século XX, todas as obras de arte foram atingidas pelas técnicas de reprodução. Tal fato dá as próprias reproduções o status de “formas originais de arte”. Para problematizar isso, o autor pensa na reprodução da arte *per se* e na arte cinematográfica. De acordo com Benjamin, a reprodução será sempre marcada por duas faltas: a unicidade e a autenticidade. Ele vai além dessas noções e afirma que as técnicas de reprodução fazem esvair a aura da obra de arte. Retira-se o objeto artístico da esfera da tradição, promovendo-o à esfera da atualidade, uma vez que se torna possível vê-lo, ouvi-lo ou até manipulá-lo a qualquer momento. O exemplo máximo dessa desvalorização é o cinema.

Vale lembrar que a idéia de unicidade de uma obra de arte liga-se de forma estreita a um determinado conjunto de relações que denominamos de tradição. Neste sentido, o culto inscreve-se como lócus de incorporação da obra de arte às relações tradicionais. A partir do momento que essa função ritual deixa de existir, a aura também se perde. Se por um lado a arte desvincula-se do papel ritual, por outro ela atrela-se a uma dimensão política.

Cria-se então um embate entre dois valores vinculados à obra de arte: objeto cultural *versus* realidade exponível. O último aspecto foi reforçado com as técnicas de reprodução, o que provocou uma mudança na própria natureza da arte. Seu antigo valor cultural e sua dimensão de instrumento mágico deram lugar ao aspecto expositivo, dotado de certa “função”. Aqui a fotografia coloca-se como elucidativa, uma vez que geralmente valoriza-se seu caráter expositivo em detrimento do cultural. Outro ponto de reflexão levantado pela fotografia, em conjunto com o cinema, diz respeito às transformações que ambos trazem ao caráter mais geral da arte. Isso é mais interessante do que a discussão se elas são artes ou não.

Tim Ingold (1996) editou um debate sobre a viabilidade teórica da estética em uma perspectiva comparativa. O questionamento sobre o caráter central da estética como categoria transcultural é lembrado por Joanna Overing à luz de um ponto fundamental: a especificidade da categoria estética, marcada pelo modernismo²⁶. Já Gell toca na problemática de como utilizar uma categoria filosófica a outras formas de experiência, já que essa categoria não pode ser desvinculada de uma experiência particular e traz, simultaneamente, uma idéia de universal, de distinção e de transcendência, ligando-se a domínios da realidade, em sua forma empírica. Overing assinala que a estética em si deve ser descontextualizada da arte ocidental, em termos da vida social, destacando-se os domínios da experiência humana. Ela crê que é preciso superar nossa consciência estética, amparada numa visão modernista, para que seja possível fazer uma antropologia dela.

Essas construções/desconstruções de conceitos relativos à arte e os critérios metodológicos utilizados para tais nos revelam que é preciso considerá-la como qualquer outro fato social. Ou seja, a arte é passível de mudança, de morte e de reaparecimento. Devemos, portanto, explicá-la a partir da sua contrariedade. As definições conceituais em torno da arte estão ligadas a aspectos culturais e históricos específicos, e isso a torna um tema antropológico por excelência.

Voltamos à “Mostra do Redescobrimento” enfatizando que, naquele evento, as artes visuais nacionais ocuparam um espaço peculiar no circuito de entretenimento, consumo e arte do país e pode-se considerar essa prática uma tentativa de estreitar a relação identitária da nação, construída com um grande investimento privado e público. As artes visuais figuraram como símbolos de prestígio nacional e a qualidade das obras

²⁶ OVERING, Joanna. Aesthetics is a Cross-Cultural Category: Against the Motion. In: INGOLD, Tim (ed.). **Key Debates in Anthropological Theory**. London: Routledge, 1996, p.249-293.

expostas tentava reafirmar os laços da nação com seus representantes, ou seja, com o público do evento. Assim, a Mostra saiu engrandecida como um marco das comemorações dos 500 anos²⁷.

Logo, tornou-se importante explorar o evento e seu contexto na tentativa de matizar seus usos, funções, significados e características. Deste esforço participa esta dissertação, cuja proposta reside em discutir as formulações e as dinâmicas internas da “Mostra do Redescobrimento” e da exposição NCA. Para tanto, além da pesquisa em jornais, explicitada anteriormente, fez-se importante realizar uma análise do catálogo da exposição NCA. Tal procedimento forneceu pistas quanto às formas pelas quais os curadores operaram a seleção para o catálogo e para a exposição, ao escolherem reter o passado e festejar o presente nacional, dando atenção à representatividade da cultura negra como formadora da cultura nacional. A figura 17 configurou-se como capa do catálogo:

²⁷ A princípio a Mostra foi considerada o evento que deu certo nas comemorações dos 500 anos, devido, principalmente, ao fracasso dos festejos organizados em Porto Seguro/BA. Cid Ferreira foi o organizador da Mostra e também foi responsável por outras mega-exposições em São Paulo, tornando-se reconhecido como o grande “mecenas” das artes nacionais. Isso se modificou a partir de 2002, quando começaram as denúncias de irregularidades envolvendo seu nome e seus negócios, como a ocorrida com o Banco Santos. Esse assunto será mais discutido no Capítulo 2.

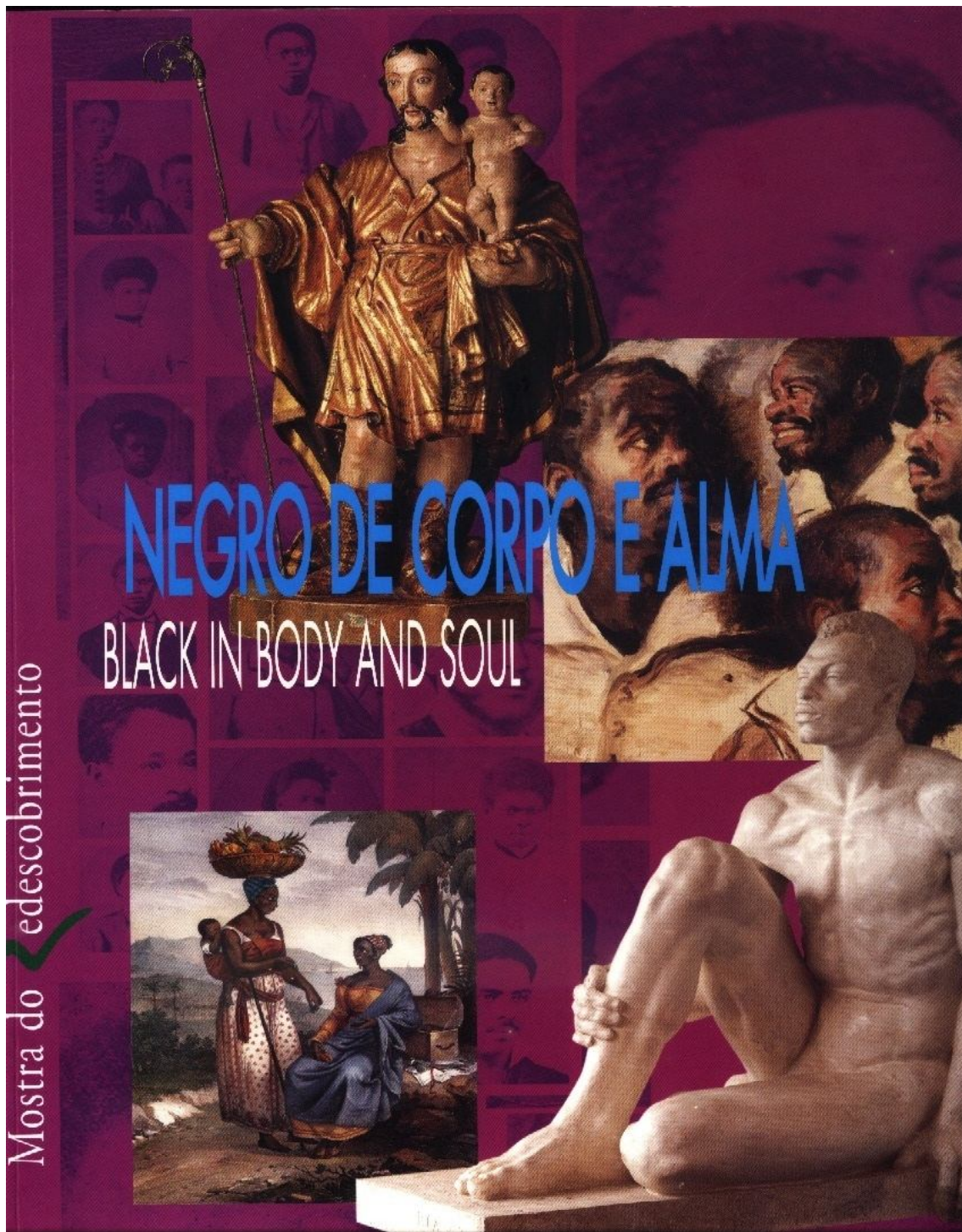


Figura 17: Capa do catálogo da exposição Negro de Corpo e Alma

Neste trabalho, tratou-se de fazer uma descrição iconográfica deste material, verificando-se os usos e funções deste catálogo quanto ao que se destinou a sua publicização, sua circulação ampliada e conquista de visibilidade nos espaços públicos. Essa pesquisa incluiu ainda a leitura dos textos e documentos históricos presentes neste catálogo, realizando assim, uma leitura de caráter mais conceitual. Essa leitura ancorou

a pesquisa documental e, aos poucos, foi possível ensaiar um debate sobre as idéias de cultura negra e representação nacional presentes nessa coletânea. Vale destacar que a noção de representação nacional pressupunha uma dada idéia de cultura brasileira e negra que esteve expressa em outras exposições da Mostra e até mesmo em outras exposições curadas por Emanuel Araújo, além de, posteriormente, estar presente no projeto do Museu Afro-Brasil²⁸.

Idealizado por Emanuel Araújo, o Museu Afro-Brasil foi criado em 2004, baseado nos seguintes pressupostos temáticos²⁹:

O museu Afro-Brasil conta uma história brasileira quase sempre ignorada. Ele foi criado a partir da coleção de Emanuel Alves de Araújo – escultor, colecionador e, hoje, diretor do museu – que, ao longo de mais de 30 anos se ocupou em encontrar e colecionar obras que mostram a importância da população negra na nossa sociedade. O Museu está repleto de memórias, de lembranças, de imagens de orgulho, sofrimento, conquista e competência dessa população que formou a nossa nação. Este é um museu brasileiro (LOPES; GALAS, 2006, p. 3).

O museu consolidou um trabalho que vinha sendo desenhado a partir da importância do tema da cultura negra e nacional, mostrando a passagem do tempo e as modificações ocorridas nesses terrenos ao longo do processo de colonização e pós-colonização, chegando até a contemporaneidade. Ainda no âmbito das representações da cultura nacional, há de se nuançar as práticas artísticas e as negociações enredadas entre essa esfera e a do poder. A pesquisa bibliográfica ajudou a expandir os conceitos e iluminou a percepção do que houve de específico e pontual na exposição NCA.

O trabalho de leitura e interpretação dos jornais foi realizado de forma concomitante com a exploração do catálogo da exposição NCA. Tentou-se perceber como foram reproduzidas publicamente as informações sobre os eventos comemorativos dos 500 anos, a “Mostra do Redescobrimento” e a exposição NCA. Ainda, tentou-se perceber o destaque dado pela imprensa a tais acontecimentos, guardados como representativos da memória social a respeito da Nação e qual a relação travada entre as reportagens reproduzidas e consumidas em grande escala com o que se

²⁸ No Capítulo 3 tratarei especificamente da criação do Museu Afro-Brasil, da trajetória e dos projetos de Emanuel Araújo.

²⁹ A citação foi retirada do livro vendido no museu, o qual busca orientar os visitantes. LOPES, Ana Lucia; GALAS, Maria da Betânia. **Uma visita ao Museu Afro-Brasil**. São Paulo: Editora Imprensa Oficial, 2006.

encontrou no material do catálogo. O que ganhou notoriedade e o que não foi prestigiado ou o que os curadores ou a imprensa não deixaram tornar-se visível.

No primeiro capítulo trato dos 500 anos e dos eventos que giraram em torno dessa temática, enfatizando o papel do Estado como articulador desses eventos e dando especial atenção a dois deles: a “Mostra do Redescobrimento” e a festa de Porto Seguro. No capítulo dois, examino a proposta da Mostra, atentando para a forma de atuação da Associação Brasil 500 mais, as políticas culturais e as artes visuais nacionais. Buscou-se enfatizar a interface entre poder, arte e política, considerando-se a trajetória de Edegar Cid Ferreira. No capítulo três, destaco a exposição NCA, a trajetória e os projetos de Emanuel Araújo e Maria Lúcia Montes, salientando a (in)visibilidade dada aos afro-descendentes na cultura nacional.

Capítulo 1

O cenário dos 500 anos: Personagens e tramas da Nação

Tinhorão (2000) analisa as festas no período do Brasil Colonial, dando especial atenção ao papel desempenhado pela música no contexto dos eventos oficiais e devotos na América Portuguesa. Ele destaca que as festas que ocorriam no Brasil Colônia, durante cerca de 200 anos após 1500, não estavam ligadas “à fruição do impulso individual para o lúdico, mas momentos de sociabilidade festiva, propiciados ora por efemérides ligadas ao poder do Estado, ora pelo calendário religioso estabelecido pelo poder espiritual da Igreja” (TINHORÃO, 2000, p. 07).

Em 2000, o Estado e a Igreja também foram marcantes nas comemorações dos 500 anos, seja como agente organizador da efeméride oficial, caso do Estado, seja para pedir desculpas pelos erros cometidos no passado, caso da Igreja. Vejamos a seguinte reportagem, que destaca a atuação do Estado como articulador dos festejos oficiais:

A festa dos 500 anos vem sendo pensada e organizada há mais de um ano por três ministérios; do Esporte e Turismo, da Cultura e das Relações Exteriores. As comemorações se estenderão de amanhã,³⁰ até quarta-feira, dia em que foi celebrada a primeira missa. Segundo o ministro do Esporte e Turismo, Rafael Greca, para a realização dos eventos o ministério desembolsou R\$ 4 milhões (O Estado de São Paulo, Caderno Geral, 21/04/2000, p. A7) .

Já o jornal O Estado de São Paulo, 24/02/2000, trouxe uma reportagem que enfatizava a redação de um documento elaborado pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), que pediria oficialmente “perdão” pelos abusos cometidos pela Igreja contra índios e negros, durante o processo de colonização do país³¹. Segundo o

³⁰ Dia 22 de abril de 2000, sendo essa data considerada o “Dia do Descobrimento”, no ano de 1500.

³¹ O mea-culpa público da Igreja foi motivo de polêmica. O jornal O Estado de São Paulo de 22/04/2000, Caderno 2, p. D2, trouxe algumas considerações a esse respeito. O escritor e professor do IEL/UNICAMP, Alcir Pécora, argumentou que “as atitudes dos missionários estavam ligadas a categorias da época e isso invalidaria a necessidade de se pedir desculpas”. Já Maria Aparecida, historiadora da USP, afirmou que esse pedido “não era suficiente para redimir os missionários e que não se pode pautar a análise histórica levando em conta apenas o contexto dos conceitos” (Idem).

texto publicado pelo mesmo jornal³², em 26/04/2000, o pedido de perdão seria oficializado com as seguintes palavras³³:

Senhor, te pedimos perdão pelos pecados cometidos contra nossos irmãos e, em particular, contra os índios, cujos direitos nem sempre foram respeitados. Senhor, te pedimos perdão por não termos sempre respeitado a dignidade de filhos de Deus de nossos irmãos e irmãs negros.

Mas para além da atuação desses dois importantes agentes interessados nas comemorações dos 500 anos, o Estado e a Igreja, vale dizer que esta temática invadiu o noticiário jornalístico de 2000, envolvendo eventos comemorativos oficiais e também serviu como mote para outras atividades – desde campanhas de supermercados, promoções de atividades esportivas, lançamentos de livros, exposições que tratavam desse tema (de forma direta ou transversal), até a programação da TV.

O supermercado Pão de Açúcar foi um exemplo do marketing que associou o tema dos 500 anos ao nome da empresa. O grupo investiu R\$15,6 milhões em projetos culturais que envolveram música, teatro, literatura, eventos gastronômicos e artes plásticas. Vejamos algumas propagandas veiculadas pelo Grupo Pão de Açúcar sobre shows que comemoravam os 500 anos, na imprensa:

Especial de 500 anos: Pra gente comemorar 500 anos com Milton Nascimento e Sérgio Godinho. É um grande show, em São Paulo e Rio de Janeiro³⁴.

Venha cantar com Daniela Mercury e seu convidado especial Luis Represas. E descubra por que esse show vale por outros 500. Shows em SP e RJ³⁵.

As TVs também investiram fortemente na temática dos 500 anos. A Rede Globo desenvolveu duas chamadas comemorativas para a “Descoberta do Brasil”: “Bahia – o Brasil nasceu aqui” e “Rio, o coração do Brasil bate aqui”. Nota-se que a Bahia é destacada como marca de origem – tropo de passado – e o Rio de Janeiro como referência central do que acontece no presente no país³⁶. Ademais, o tema dos 500 anos

³² A CNBB foi representada por seu secretário-geral, Dom Raymundo Damasceno. Reportagem publicada no Caderno Geral, A8.

³³ As falas são semelhantes, mas é importante ressaltar que a primeira se dirige aos índios e a segunda aos negros.

³⁴ Estado de São Paulo, 27/05/2000, Caderno Geral, p. A5.

³⁵ Estado de São Paulo, 24/06/2000, Caderno Geral, p. A3.

³⁶ Vale lembrar que a Bahia como passado do Brasil e o Rio como presente referencial (coração) são “imagens” típicas no pensamento oficial-estatal brasileiro (unitarista e não federalista). Para uma melhor

foi tratado em vários programas jornalísticos e sobre ele foi realizada uma série televisiva específica, denominada “A invenção do Brasil”, dirigida por Guel Arraes e Jorge Furtado. Nas palavras de Furtado³⁷: “Vamos mostrar as várias versões da história do português Diogo Álvares, o Caramuru. As pessoas vão ver como a história foi, em muitos momentos, inventada”.

O Cartoon Network³⁸ lançou uma minissérie com personagens de vários desenhos animados, intitulada ‘Terra à vista’, cuja idéia era “comemorar a chegada dos 500 anos do Brasil de uma forma especial, que marcasse a cara brasileira do canal”³⁹. Também a HBO-Brasil lançou uma série de programas realizados em homenagem aos 500 anos, com a idéia de mostrar o país: “Em cada programa, o canal mostrará a cultura e os hábitos típicos da região, tais como a dança, a culinária e a música, além das principais personalidades locais”⁴⁰.

Para Esther Hambúrguer⁴¹, tratar de questões como a história e a identidade nacional na disseminação do tema dos 500 anos, quando a programação de TV se propunha a discutir sobre a questão indígena ou outros temas ligados à formação nacional, sugere uma mudança no estatuto da história que, em geral, se restringe ao mundo acadêmico. Vejamos duas declarações de Hambúrguer que vão nesse sentido:

A busca de vestígios indígenas de milhares de anos atrás, como o reconhecimento da legitimidade do ponto de vista do índio contemporâneo, ilustram que a história e a cultura deixaram de ser o objeto de trabalho exclusivo de especialistas universitários para se tornar matéria-prima do cotidiano das pessoas. A história que em geral foi tratada no Brasil como disciplina fria, onde não adiantava futucar porque o passado era sempre pensado como indigno, inadequado, desprezível, morno frente a padrões ideais definidos com base em parâmetros estrangeiros, agora é tratada de maneira mais construtiva.⁴²

Nunca se especulou tanto sobre a história do Brasil. As escavações arqueológicas e a curiosidade pelas marcas iniciais de ocupação do território inspiram a construção das interpretações a serem compartilhadas. A novidade é que essas interpretações, que já foram apresentadas como dados de verdade em livros didáticos recheados por versões oficiais,

discussão sobre a questão unitarista/federalista, ver MELLO, Evaldo Cabral de. **A Outra Independência: O Federalismo Pernambucano de 1817 a 1824**. São Paulo, Editora 34, 2004.

³⁷ Folha de São Paulo, 23/01/2000, Ilustrada, p. 3.

³⁸ Canal de desenhos animados.

³⁹ Folha de São Paulo, 23/01/2000, Ilustrada, p. 5.

⁴⁰ Folha de São Paulo, 29/03/2000, Ilustrada, p. 4.

⁴¹ Esther Hamburger é antropóloga, crítica de TV e professora da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

⁴² Artigo publicado na Folha de São Paulo, 30/04/2000, Ilustrada, p. 6, intitulado “Ressaca dos 500”.

agora aparecem como versões possíveis, umas mais plausíveis do que as outras. E, em tempos de transição, as várias visões do Brasil se dispersam pelos vários canais.⁴³

No setor artístico e cultural, vários eventos trataram dos 500 anos. Vejamos a lista de exposições⁴⁴ trazidas pelo Guia Cultural do jornal O Estado de São Paulo, em 25/04/2000, Caderno Dois, p. D13:

“À esquadra de Cabral – Algumas léguas para Oeste”. Mostra com 13 réplicas dos navios portugueses da esquadra de Pedro Álvares Cabral, Centro Cultural Fiesp.

“Ryzard Polski”- “Em comemoração aos 500 anos do Brasil, o artista polonês exibe 35 quadros em óleo e acrílica na mostra Alma de Gigante, na Casa da Fazenda do Morumbi.

“Susy Gheler” – Em Brasil 500 anos artista exibe peças, esculturas em tecido e objetos cenográficos que representam o descobrimento do Brasil, no Shopping Iguatemi.

“Brasil 500 anos – Descobrimento e Colonização”. Mostra que reúne pinturas, documentos, desenhos e mapas, incluindo o original do Tratado de Tordesilhas, no MASP.

“Terra do Pau-Brasil”. Painéis de tecidos e fotos homenageiam os 500 anos do Descobrimento. Trabalhos de Renato Imbroisi, Hisako Kawakami e Lena Trindrade, no Empório Beraldin.

A temática dos 500 anos também foi utilizada no Carnaval. O caderno Ilustrada, da Folha de São Paulo de 05/03/2000, trouxe algumas reportagens sobre o assunto. A nota “Com a obrigação de tocar frevo, galo comemora os 500 anos” (Folha de São Paulo, 05/03/2000, p. 6), destacou que o desfile do ano de 2000 do galo da Madrugada, tradicional bloco carnavalesco de Recife, homenageou os 500 anos do Descobrimento: “O verde e o amarelo predominaram nas alegorias. Até o galo de 30 metros de altura, erguido na apoteose sobre a ponte da avenida dos Guararapes, foi pintado com essas cores”. Outra nota, denominada “Peruca e veludo predominam sobre o nu na folia dos 500 anos”, realçou que o tema do carnaval das escolas de samba de São Paulo naquele ano também foram os 500 anos e que isso “levou as escolas a investirem em fantasias de época, o que diminuiu o número de pessoas com fantasias simples, ou mesmo nuas” (Folha de São Paulo, 05/03/2000, p.5).

⁴³ Folha de São Paulo, 24/04/2000, Ilustrada, p. 4. Artigo intitulado “Festas revelam 500 Brasilis na TV”.

⁴⁴ Não inclui aqui a “Mostra do Redescobrimento”, uma vez que essa será tratada de forma pormenorizada mais adiante.

O mesmo caderno, do dia 06/03/2000, trouxe como a temática dos 500 anos estava sendo tratada em Salvador, com o título “Salvador importa índios para comemorar o descobrimento”, salientando:

A prefeitura de Salvador contratou uma agência de publicidade para selecionar cem baianos com biótipo indígena (moreno, de cabelo preto e liso) e algum talento para dança. Os selecionados receberam R\$70,00 para integrar a ala de índios do Bloco dos 500 anos – iniciativa oficial para celebrar o descobrimento, que juntou na noite de anteontem estrelas como Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil e o trio de Armandinho, Dodô e Osmar. Como nem todos os escolhidos tinham o biótipo ideal, o jeito foi continuar improvisando. Adolescentes de cabelos cacheados disfarçavam o volume das madeixas com tranças. Quem não era moreno o suficiente, aproveitou o sol do verão baiano para chegar à cor ideal (Folha de São Paulo, 06/03/2000, p. 6).

Já Maria Laura Viveiros de Castro escreveu o artigo “O divórcio entre o samba e a alegoria”, enfatizando:

Pois neste ano 2000, a celebração carnavalesca associou-se oficialmente a outra celebração, a dos 500 anos do descobrimento do Brasil, e todas as escolas do grupo especial trouxeram como enredo temas da história do país. Em São Paulo, etapas cronologicamente alinhadas forma sorteadas entre as escolas. No Rio de Janeiro, 21 tópicos históricos foram propostos e livremente escolhidos pelas 14 escolas (Folha de São Paulo, 19/03/2000, p. 6).

Outros ramos do mercado também perceberam que o tema dos 500 anos poderia ser interessante para o lançamento de produtos, sendo criados de bonecas⁴⁵ a vinhos⁴⁶. Sobretudo o mercado editorial aproveitou para lançar vários títulos que diziam respeito à história nacional e seus diversos atores⁴⁷. A academia mostrou-se igualmente

⁴⁵ Em 31/03/2000, a coluna social de Mônica Bergamo no jornal Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, publicou que a marca de brinquedos Estrela lançara uma linha, denominada étnica, que contava com a “boneca Susi Brasil 500 anos”, descrita como “uma boneca índia”. Seriam colocadas à venda até o final de abril de 2000, 60 mil unidades do produto (Folha de São Paulo, 31/03/2000, Caderno Ilustrada, p. 2).

⁴⁶ Em 03/09/2000, a coluna social Persona, Caderno Dois, do Jornal O Estado de São Paulo, publicou uma nota destacando a criação de um vinho do Porto em homenagem aos 500 anos: “um *blend* dos melhores *Vintage Ports*, com uma tiragem limitada de 2 mil garrafas. O *Vintage Port* 97 Brasil 500 anos foi engarrafado em decantadores feitos à mão pela Cristaleria Atlantis, em Alcobaça, Portugal, e acomodado num estojo de madeira muiracatiara” (O Estado de São Paulo, 03/09/2000, Caderno Dois, p. D8).

⁴⁷ Numero rapidamente alguns dos lançamentos ocorridos em 2000 e seus autores: **Viagem Incompleta:** a grande transação, organizado por Carlos Guilherme Mota e que conta com a participação de Evaldo Cabral de Mello, João Reis e José Murilo de Carvalho. **Psicanálise e Colonização**, organizado por Maria Rita Kehl, com ensaios de Jorge Couto, Aziz Nacib Ab'Saber, Kenneth Maxwell, João José Reis, Karen Macknow Lisboa, Alberto da Costa e Silva, Joseph L. Love, Evaldo Vieira, José Paulo Neto, Amélia

interessada nessa discussão, promovendo debates, colóquios e seminários⁴⁸. Além disso, os intelectuais foram chamados para darem entrevistas aos meios de comunicação⁴⁹, a fim de discutir e esclarecer questões colocadas pela data comemorativa⁵⁰. Vale a pena observar algumas entrevistas publicadas pela imprensa, tais como a da historiadora Emilia Viotti, jornal Folha de São Paulo, Entrevistas da Segunda, em 03/04/2000, p. 5:

Folha: Como a sra vê as manifestações que repudiam a idéia de comemorar os 500 anos do Descobrimento do Brasil?

Viotti: Nos últimos anos, a indústria cultural tem promovido inúmeros eventos. Tudo é motivo para comemorações, congressos, publicação de livros. Os historiadores são os primeiros a ser chamados a dar sua contribuição. Portanto, é de se esperar que os 500 anos da ‘descoberta do Brasil’ sejam comemorados da mesma maneira como o foram a Abolição, a Proclamação da República e outras datas que têm sido consagradas como importantes marcos da história nacional. É muito significativo que vários grupos estejam se mobilizando para contestar a história oficial, que tem, quando muito, adotado uma atitude condescendente para com negros, índios, mulheres e outros grupos que se sentem excluídos dessa versão. **Sua mobilização obriga todos os brasileiros a repensar a história do passado e do presente de maneira a torná-la mais inclusiva**⁵¹.

Entrevista com o historiador português Joaquim Romero Magalhães, jornal Folha de São Paulo, Entrevistas da Segunda, em 10/04/2000, p. 7:

Folha: Para que servem datas como a dos 500 anos?

Romero Magalhães: São momentos de reflexão e de estudo. É evidente que, para isso, é preciso chamar a atenção, alertar as pessoas para a efeméride e, portanto, **a festa é um componente**

Cohn e Dalmo de Abreu Dallari. **Quatro Autores em Busca do Brasil**, que contou com José Murilo de Carvalho, Jurandir Freire Costa, Renato Janine Ribeiro e Roberto DaMatta.

⁴⁸ Cito alguns desses eventos e publicações acadêmicas: Seminário “Descobrimientos - Em busca da Identidade nacional”, promovido pela UERJ e pela Assembléia Legislativa do Estado do Rio, nos dias 5 e 9 de maio de 2000. “Revista do projeto História”, da PUC-São Paulo, com um dossiê intitulado Sentidos da Comemoração, que contou com textos de Marilena Chauí e Eduardo Victorio, lançada em 28 de maio de 2000. “Revista da USP”, lançada em dezembro de 2000, n° 46, a qual tinha o seguinte tema: “Depois de Cabral: Formação do Brasil”, contando com a participação de Reginaldo Prandi, Alcir Pécora, Lux Vidal, José Jobson de Andrade Arruda e João Baptista Borges Pereira.

⁴⁹ Cito alguns professores e pesquisadores das áreas de história e ciências sociais que contribuíram com entrevistas e artigos nos cadernos dos jornais Folha (Ilustrada) e Estado (Caderno Dois): Alfredo Saramago, David Treece, Marc Ferro, Lévi-Strauss, Antônio Risério, Miguel Reale, Arno Wehling, Joaquim Romero Magalhães, Boris Fausto, Luiz Felipe de Alencastro, Esther Hamburger e José Murilo de Carvalho. A Folha de São Paulo também trazia entrevistas com alguns desses profissionais às segundas-feiras, caso de Emilia Viotti da Costa, Robert Slenes, Manolo Florentino, João José Reis e Fernando Novais.

⁵⁰ Nota-se que a academia aciona-se e é acionada em outras datas comemorativas a fim de discutir questões colocadas por estas. Em 1988, ano do centenário da abolição da escravidão no Brasil, também houve muitos debates e publicações sobre o tema.

⁵¹ Os destaques nos textos são de minha autoria.

que funciona apenas como desencadeador do processo de reflexão.”

Entrevista com o historiador Fernando Novaes, jornal Folha de São Paulo, Entrevistas da Segunda, em 24/04/2000, p. 5:

Folha: O Brasil está comemorando efetivamente 500 anos?
Fernando Novais: Não há nenhuma nação que não tenha comemorações. Toda nação necessita de memória e de passado para se legitimar. As comemorações são lembradas de duas formas: uma pelo governo, por discursos, por inaugurações, e outra pelo mundo acadêmico, em simpósios e congressos. No Brasil e em Portugal tem havido os dois tipos de comemoração. Uma das maneiras que meus colegas historiadores inventam para discutir o assunto é falar de outros assuntos, mas eu preferia falar apenas de Descobrimento. Caracterizar a viagem de Cabral como a do "Descobrimento do Brasil" e a carta de Pero Vaz de Caminha como uma "certidão de batismo" tem pressupostos que precisam ser discutidos. Há um etnocentrismo evidente que expressa a visão do conquistador, do vencedor. Os portugueses seriam o agente e os índios, os "descobertos", os protagonistas passivos do episódio.

Outras questões colocadas diziam respeito à singularidade do caráter nacional. Ao ser indagado sobre a criatividade do brasileiro, o inglês David Treece, diretor do centro de Estudos Brasileiros do *King's College* de Londres, onde leciona História das Idéias e da Cultura do Brasil, respondeu ao Estado de São Paulo, Caderno Dois, 22/04/2000, p. D8:

Creio que a criatividade do brasileiro é produzida por uma elã vital muito mais ambicioso e desafiador – o de querer transformar o país em todos os níveis, de fazê-lo melhor. E a originalidade de tal espírito inventivo reside no fato de que ele, aplicado ao processo de modernização do país, se exprime de baixo para cima, sob o impulso da cultura popular que engendra empreendimentos lucrativos ao lado de iniciativas de caráter altruístico, solidário, envolvendo as diferentes comunidades nacionais.

Já o antropólogo francês, Claude Lévi-Strauss, falou sobre a “unidade nacional brasileira” que, apesar das desigualdades sociais, seria um dos exemplos que o Brasil daria para outros países, enfatizando: “esse artífice de uma admirável unidade nacional que se mantém intacta e orgânica, apesar das desigualdades regionais vertiginosas” (O Estado de São Paulo, 22/04/2000, Caderno Dois, p. D9).

Nota-se que a contribuição dos intelectuais passa pela constatação de que a efeméride em si tem validade, uma vez que a comemoração (re)lembra temas centrais

da constituição da história nacional, possibilitando o questionamento de construções históricas. Além disso, os historiadores e os intelectuais de outros campos destacam a efeméride como um traço comum das nações. A discussão sobre caráter nacional também é colocada como tema a ser esclarecido, tomando-se a singularidade brasileira e seus traços como exemplo a ser seguido. Ou seja, o pretexto da comemoração serve como tema para uma “redescoberta” do Brasil, que inclui o aval ou a discordância dos intelectuais. Para Santos Gonçalves (2002, p. 125)⁵²,

(...) essas redescobertas fazem sentido no contexto de uma busca. Em outras palavras, fala-se em termos de ‘redescobertas’ do Brasil porque parte-se de uma narrativa de permanente busca pela identidade nacional. Nesse sentido, as ‘redescobertas’ podem ser descritas como efeitos provisórios e contingentes dessa interminável busca.

O autor também lança mão das colocações de Mariza Peirano sobre a construção do nacional, que no caso brasileiro ainda não se concretizou, figurando como um projeto: “Em termos mais específicos, o processo de integração ‘territorial’, ‘social’, ‘ideológico’ que, de acordo com Peirano, baseando-se em Elias (1972:1990), caracteriza a construção dos modernos estados-nação não teria se realizado de modo conclusivo no caso brasileiro. Nesse sentido, o Brasil é visto como um moderno Estado-Nação ‘em processo de integração’ (PEIRANO, 1991, p.103).

A posição de Peirano de que o Brasil é “um Estado-Nação em processo de integração” é compartilhada por algumas personalidades que estavam inseridas nas comemorações dos 500 anos⁵³. O político Tarso Genro⁵⁴ declarou:

O Brasil não é uma nação. O Brasil é um grande país. É um belo e luminoso país com um povo generoso, maravilhoso e uma natureza pródiga e abençoada, mas não é uma nação. Uma nação se afirma pela revolução da cultura, dos costumes, da economia, pela revolução da transformação dos hábitos políticos (Folha de São Paulo, 21/04/2000, p.A5).

⁵²Reginaldo Santos Gonçalves, em **A retórica da Perda** (2002, p. 125), refere-se a uma colocação de Gilberto Velho sobre os processos de redescoberta do Brasil pelos brasileiros: “periodicamente o Brasil se ‘redescobre’, ou ainda, segundo esse autor, de tempos em tempos, ‘setores da elite se dão conta das características marcantes e desconhecidas, que ficam obscurecidas por razões preconceituosas’”.

⁵³ Nota-se que há um ranço evolucionista nessa idéia de que o Brasil ainda não se fez, como a Europa e os EUA, por exemplo. Assim, parece que há uma releitura da teoria da dependência e fica a pergunta de que se o Brasil não é uma nação, o que somos, afinal?

⁵⁴ Advogado e político brasileiro que, em 2000, foi prefeito de Porto Alegre/RS.

Mas o discurso oficial em torno da efeméride só tinha sentido se considerasse o Brasil uma nação. Sabe-se que as discussões em torno da nação, do nacionalismo e dos sentidos atribuídos a ambos, têm orientado diferentes abordagens históricas e antropológicas. Os trabalhos de Eric Hobsbawn⁵⁵ são referência na reflexão sobre a construção da nação, oriunda das condições da Modernidade. Para o autor, a nação tem sido utilizada como forma de diferenciação social, capaz de unir uns e separar outros, a partir de critérios variáveis de acordo com a época e o contexto histórico:

No período moderno, a nação tornou-se um símbolo potente e uma base de classificação num sistema internacional de Estados Nacionais. Ela dá nome à relação entre os Estados e seus súditos e entre um Estado e os demais; é um constructo ideológico essencial para conferir posições ao sujeito no Estado moderno, assim como na ordem internacional. Ou seja, a Nação é crucial tanto para o modo como um Estado se liga a seus membros, distinguindo-os dos membros de outros Estados, e quanto para o ambiente estatal mais amplo.⁵⁶

Balakrishnan (2000) coloca que para investigar-se a nação contemporânea, deve-se considerá-la a partir do contexto em que ela está inserida, não tomando modelos de referência que dizem respeito a outros universos. Ou seja, a idéia de Peirano de que estamos em construção tem como referência outras nações. Mas, há alguma nação que não está em construção? Nesse sentido, o autor destaca a necessidade de tratar-se a nação como um símbolo que adquire sentidos múltiplos, os quais podem ser negociados e disputados por diferentes sujeitos que definem e manejam representações em busca de certos efeitos legitimadores. Esse autor faz uma indagação interessante: “Qual é o contexto em que funciona uma ou outra definição ou simbolização da nação? Que é que ela vem realizando? Será que está servindo a argumentos que visam a outra coisa, em vez de questões nacionais em si?”⁵⁷

O processo de construção do Estado-Nação conta com um investimento simbólico que visa promover algum tipo de identidade e coesão nacionais, criando-se uma idéia de nação que está acima das diferenças e das diversidades. Maria Clementina Pereira Cunha (1992) aponta que a construção de alguns símbolos nacionais em

⁵⁵ HOBBSAWN, Eric. **Nações e Nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. RJ: Paz e Terra, 1990; _____. **A invenção das tradições**. RJ: Paz e Terra, 1997; _____. **A era do capital** (1848-1875). RJ: Paz e Terra, 2005.

⁵⁶ BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2000, p. 240.

⁵⁷ Idem, *Ibidem*.

períodos diversos da história nacional não pode perder de vista o caráter dual da constituição simbólica: “Foram construídas a partir do alto, mas não podem ser compreendidas sem os pontos de vista, esperanças, necessidades, aspirações e interesses das pessoas comuns, submetidas ao intenso bombardeio simbólico” (CUNHA, 2000, p.37). Além disso, esse processo de construção, assimilação e compreensão simbólica não pode desconsiderar a atuação do Estado. Ao tratar do Estado Novo e da relação dos intelectuais, da nação e do poder, Lúcia Lippi de Oliveira (1990) destacou a noção de “cultura política”:

A ‘cultura política’- visão política que procura na cultura o cerne da nacionalidade, que faz da realização e do incentivo a bens culturais uma atividade precípua do Estado – produzida pelo Estado Novo constitui o modelo mais bem estruturado de relações entre a cultura e a política na história republicana. Este modelo define um campo cultural ao demarcar as questões que merecem a atenção dos pensadores; traz os autores para o mesmo debate, ainda que se mantenham em posições distintas; e, importa destacar, opera ao nível da ideologia, explica o passado e o presente, orienta os cidadãos e confere legitimidade ao sistema político. Sua complexidade e a abrangência deixam marcas na cultura brasileira, no processo de socialização de novas gerações, sobrevivendo em muito ao regime político que abriu espaço para sua formulação (OLIVEIRA, 1990, p. 197).

Essa idéia de cultura política enfatizada por Lippi, que busca na cultura o sentido da nacionalidade, esteve presente na atuação não só do Estado Brasileiro, mas também dos intelectuais nas comemorações dos 500 anos. Essa postura envolveu uma multiplicidade de instâncias, instituições, atores ou grupos atuantes, seja para celebrar, seja para propor uma (re)visão do que figurava como História Oficial⁵⁸. Mas importa aqui, atentar para a atuação do Estado.

Geertz (1991) destaca o papel do Estado, não só como responsável pela governança, mas também pelas atividades ligadas ao status e à pompa. O Estado Moderno Nacional também se constitui e se mantém através de atividades ligadas ao prestígio, festejos e comemorações. Os eventos ligados às comemorações dos 500 anos no Brasil em 2000 foram tratados aqui como representativos dessa forma de atuação do Estado Nacional.

⁵⁸ Segundo Le Goff (1992), a História é a forma científica da memória coletiva, sendo que ambas “são filhas de uma certa explosão do espírito comemorativo que se deu durante o século XIX juntamente com o movimento de valorização das nações” (LE GOFF, Jacques. História e Memória, Campinas: Editora da UNICAMP, 1992, p.79). Ou seja, a História pode ser tomada como um discurso oficial de valorização da nação, que envolve especialistas (historiadores, educadores, publicistas e políticos) na construção de uma memória nacional que, no caso, incluía a organização de calendários e festas coletivas.

Para Jeudi e Abélès (1997) a noção de espetáculo no campo político não é apenas um fenômeno associado à era midiática e ao excesso de informações que caracterizam as sociedades estatais modernas. Os autores lembram que o papel da antropologia foi justamente o de mostrar que isso ocorre em outras sociedades e colocam: “le pouvoir se manifeste dans la représentation qu’il exhibe” (JEUDI; ABÉLIÈS, 1997, p. 248).

Nesse sentido, as comemorações seriam um tipo de operação que materializa a relação do político com a sociedade civil. Ao tratar das comemorações em torno do bicentenário da revolução francesa, os autores enfatizam que foram envolvidos nos debates suscitados pelo tema questões ligadas às forças políticas nacionais.

(...) ces rituels offrent matière à une opération politique: d’une part l’expression d’une cohésion forte entre les gouvernés qui manifestent leur attachement à des valeurs, à des symboles et à une histoire commune; d’autre part, la réaffirmation du consentement collectif au pouvoir établi et à ceux qui l’incarnent (JEUDI; ABÉLIÈS, 1997, p. 254).

No caso do Brasil, em 2000, é preciso refletir sobre quais foram os valores e os símbolos que estiveram presentes na elaboração dessa história comum e como se deu (ou não) a reafirmação de um sentido coletivo ao poder estabelecido. Para tanto, é necessário investigar não só a atuação do Estado e seus representantes nos chamados “rituais comemorativos”, os quais se referem a valores consensuais, mas, sobretudo, a atuação dos chamados “rituais de enfrentamento”, em que as manifestações exibem símbolos de antagonismos.

Inclusão e/ou Exclusão? O Estado Nacional e os Festejos

Em 2000, o presidente da república brasileira era Fernando Henrique Cardoso e os gastos com as comemorações chegaram a 100 milhões de reais, segundo informações divulgadas pela imprensa. A Folha de São Paulo, 22/04/2000, Caderno Brasil, p. 5, trouxe a discriminação das despesas:

Dentro das comemorações do quinto centenário do Descobrimento será gasto R\$ 1,94 milhão em publicidade, R\$ 873 mil com a edição e o lançamento de obras comemorativas, R\$ 13,677 milhões com o pavilhão brasileiro na Exposição Universal de Hannover, na Alemanha, e R\$ 13,272 milhões

com a construção de marcos históricos em diversos Estados do país. Outros R\$ 28,988 milhões irão para o comitê de comemoração dos 500 anos, que produz os eventos e organiza a participação do Brasil na exposição de Hannover, na Alemanha.

Rafael Greca era ministro do Esporte e Turismo, responsável pelo planejamento e elaboração dos eventos comemorativos, além de ser presidente do Comitê Executivo das Comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil, criado especialmente para articular os festejos. Em entrevista à Folha, Caderno Geral, 16/02/2000, afirmava que a programação dos 500 anos perduraria até 2001 e que a maior parte das verbas destinava-se aos marcos históricos⁵⁹. Em 1999, de R\$30 milhões reservados para os eventos, R\$23 milhões foram encaminhados para os marcos históricos e, em 2000, dos R\$32 milhões disponíveis, R\$ 17 milhões destinaram-se aos marcos. Em suas palavras:

O projeto de maior porte está sendo executado em Cabralia. Estão em construção um terminal turístico, um memorial indígena, um centro de comércio de artesanato pataxó e uma cruz monumental. Os posseiros que habitavam a praia da Coroa Vermelha foram retirados do local. Em frente à praia ficará permanentemente ancorada uma réplica da nau Capitânia (Folha de São Paulo, 16/02/2000, Caderno Geral, p. 4).

Há aqui um tipo de limpeza que combina a linha da etnicidade com aquela de classe, em que os pataxós são vistos como “puros” e os posseiros como “perigosos” e “sujos”. Para Mary Douglas (1991), tanto a pureza quanto a impureza, sob formas ritualísticas diversas, têm como fim-princípio inequívoco a atribuição de unidade às nossas experiências. As noções de poluição, mal-cheirosas e contagiosas, assim como as idéias de perigo, assustadoras e desordenadas, envolvem dois níveis complementares de análise: funcional e expressivo. Ou seja, desnudam a organização hierárquica ou simétrica que permitem a edificação dos sistemas sociais, ao mesmo tempo em que edificam, fazem ruir.

A autora destaca que a desordem constitui o plano social. Ordem e pureza são comumente festejados como responsáveis pela construção-manutenção da nossa arena vital. O que está “fora-do-lugar” permite o “dentro-do-lugar”, há um co-relação entre

⁵⁹ Destaco os marcos históricos mais citados: os “500 faróis do Saber”, bibliotecas para regiões carentes do país; o “Museu Aberto do Descobrimento”, em Porto Seguro; e a réplica da Nau Capitânea de Pedro Álvares Cabral (que não ficou pronta a tempo de participar dos festejos). Em relação à nau, trago maiores informações no texto a seguir. As informações referentes aos marcos foram retiradas do jornal Folha de São Paulo, 24/03/2000, Caderno Brasil, p. 4.

ordem e desordem, poluição-limpeza, pureza-impureza, perigo-comodidade, que torna inteligível nosso universo relacional.

Voltando à fala de Greca, vale destacar que a “limpeza” aqui referida foi feita para criar-se uma ilusão comemorativa. Dos projetos elencados por Greca nenhum escapou de polêmicas, suspeitas de irregularidades e desvios de verbas. A construção do terminal turístico, do memorial indígena, do centro de comércio pataxó e da cruz monumental foram criticados por tentarem dar a esses espaços ares turísticos que não condiziam com a idéia inicial de preservação histórica e geográfica das culturas indígenas e regionais⁶⁰. Já a réplica da nau não ficou pronta a tempo de participar da festa de 22 de abril e figurou como um dos fracassos da organização. Segundo a Folha de São Paulo, 20/04/2000, Caderno Geral, p. 7,

A réplica da Nau Capitânea de Pedro Álvares Cabral não participará mais das comemorações dos 500 anos de Descobrimto do Brasil, em Porto Seguro, no próximo dia 22. Tida como grande atração da encenação marítima da descoberta do país -que será assistida pelos presidentes Fernando Henrique Cardoso e Jorge Sampaio (Portugal)-, a embarcação teve a saída de Salvador embargada ontem pela Marinha, que alegou problemas na propulsão, na parte elétrica e nas velas. A réplica custou R\$ 3,5 milhões ao governo federal e à iniciativa privada e estava sendo construída desde agosto de 1998 especialmente para as comemorações.

Para Roberto DaMatta (1979) festas e comemorações têm um caráter extraordinário previsto, considerando que são acontecimentos que fogem ao cotidiano, construídos pela e para a sociedade. Considerando-os como eventos formais, é preciso dizer que esses têm um sujeito ou um centro (para quem se faz a festa) e também uma assistência. O autor revela que, de um modo geral, os eventos sociais brasileiros promovem uma separação entre o mundo cotidiano e um outro. Esse outro pode ser designado como “universo extraordinário”. Esse universo extraordinário, por sua vez, é capaz de criar tempos extraordinários, contrapostos aos tempos ordinários do cotidiano.

Percorrendo o noticiário de 2000, é possível dizer que houve dois eventos principais das comemorações dos 500 anos: a festa em Porto Seguro, na Bahia e a

⁶⁰ Dentre os que não concordavam com o plano de reforma de Porto Seguro e seus arredores em virtude das comemorações dos 500 anos estavam representantes do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra), CUT (Central única dos Trabalhadores), Conen (Coordenação Nacional de Entidades Negras), estudantes, artistas e indígenas, dentre outros.

“Mostra do Redescobrimento”, em São Paulo⁶¹ e, posteriormente, em outras capitais brasileiras e no exterior. O primeiro teve iniciativa e execução governamental e tornou-se palco de um imenso conflito entre policiais e militantes, no dia 22 de abril de 2000. Esses episódios tiveram grande repercussão na mídia nacional. Segundo a reportagem publicada na capa do jornal O Estado de São Paulo, 23/04/2000:

O conflito integrou cerca de mil integrantes do Movimento Negro e da Organização Brasil Outros 500, punks, militantes do MST e 200 policiais. Em seu discurso⁶², o presidente disse reconhecer serem legítimos os protestos: ‘Hoje no Brasil temos a consciência aguda das chagas sociais que fazem parte da herança destes 500 anos’ afirmou (...) Se houve violências, não foram da minha parte e não terão acolhida em mim.

Já o jornal Folha de São Paulo, na sessão Brasil publicou em 23/04/2000, p. 5:

As comemorações dos 500 anos do Brasil foram marcadas por confrontos entre policiais e manifestantes na BR-367, que liga Porto Seguro a Santa Cruz Cabrália (BA) e terminaram com 141 pessoas detidas. Segundo manifestantes, 30 pessoas ficaram levemente feridas e havia o relato do desaparecimento de um integrante do movimento negro. A maioria dos presos era de estudantes de Minas Gerais e Espírito Santo. O chefe da Casa Militar do governo baiano, Cristovam Rios, afirmou que as prisões foram feitas sob a acusação de alteração da ordem pública e que a operação foi feita com a "aquiescência e o conhecimento" do general Alberto Cardoso (Segurança Institucional).

Se a idéia oficial era criar uma abolição temporária de diferenças sociais ou uma integração numa comunidade maior (a Nação⁶³), nota-se que a festa organizada em Porto Seguro revelou, salientou e impediu a própria comemoração. Foram criadas diferenciações sociais, presentes nos espaços demarcados e no uso da força pelo Estado.

⁶¹ Vale dizer que São Paulo figurou como o pólo cultural das comemorações dos 500 anos. O Rio de Janeiro também teve uma programação voltada para a data comemorativa, mas pode-se dizer que o centro da programação cultural foi a capital paulista. É interessante notar que houve aí um deslocamento do que se considera a “capital cultural” do Brasil. Segundo Menezes Bastos (2005), em 1954, durante as comemorações do quarto centenário de São Paulo, houve nesta cidade o Primeiro Festival da Velha Guarda, ocasião em Pixinguinha foi consagrado como representante da brasilidade. No caso dos 500 anos, São Paulo abrigou a Mostra do Redescobrimento, evento que buscava tratar das representações nacionais, através das artes visuais. Nota-se que as noções de musicalidade e visualidade ancoraram mudanças interessantes no eixo cultural do país (Rio e São Paulo) e nas representações da brasilidade imbricadas a essas mudanças.

⁶² O discurso de FHC foi proferido no dia 22/04/2000, em Porto Seguro, como parte das comemorações dos 500 anos. Na ocasião o então presidente reconheceu as manifestações ocorridas contra os eventos comemorativos como “um fato da democracia”, segundo texto do Estado de São Paulo, 22/04/2000, capa.

⁶³ Nação no sentido de Balakrishnan (2000), ou seja, como um investimento simbólico que visa promover algum tipo de identidade e coesão nacionais, criando-se uma idéia de nação que está acima das diferenças e das diversidades. Ver obra já citada desse autor.

Foucault (1989) investiga formas de controle e coerção do corpo, lembrando que as disciplinas tornam-se, nos séculos XVII e XVIII, fórmulas gerais de dominação. A partir disso, a pergunta passa a ser: Qual o poder da disciplina? Para o autor, “Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma aptidão, uma ‘capacidade’ que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita” (FOUCAULT, 1989, p.127).

Foucault chama a atenção para o papel da observação minuciosa do detalhe e o enfoque político dado às pequenas coisas como forma de controle que integra o humanismo moderno, além da noção de homem imbricada nisso. Neste sentido, discorre sobre alguns espaços, destacando especificamente a presença do aspecto disciplinar como uma forma de organizá-los analiticamente: escolas, quartéis, prisões, hospitais.

O autor ainda traça uma relação mutuamente informativa entre poder e saber, que ocorre através do corpo: “O corpo, tornando-se alvo de novos mecanismos do poder, oferece-se a novas formas de saber” (FOUCAULT, 1989, p.140). Em última instância, a disciplina produz quatro tipos de individualidade através do mecanismo de controle dos corpos: “é celular, (pelo jogo de repartição espacial), é orgânica (pela codificação das atividades), é genética (pela acumulação do tempo), é combinatória (pela composição das forças)” (FOUCAULT, 1989, p.150).

Deleuze (1996) destaca que a análise de Foucault baseia-se numa noção de microfísica do poder, marcando uma posição contrária ao marxismo e às colocações burguesas. Desta forma, ele assume uma posição de esquerda, explicitando uma relação estreita entre prática e teoria. Propõe um abandono da concepção de poder tradicional, uma vez que o poder é menos uma propriedade do que uma estratégia. O poder não é mero privilégio dos dominantes, ele é feito por um conjunto de estratégias desses dominantes. A proposta foucaultiana não desconsidera as lutas de classe, mas prefere a noção de pontos de confrontação. Aqui, é importante considerar que o poder do Estado é localizado. A sociedade moderna torna-se sinônima de sociedade disciplinada. Desta forma, o poder atravessa uma série de instituições diferentes, podendo ser local (por se opor ao global), mas não sendo visível, uma vez que é transversal.

Em Porto Seguro, o poder estava diluído na esfera comemorativa e a festa acabou reafirmando disparidades sociais existentes na nossa sociedade. Se por um lado o Estado assumiu o uso da violência tendo como base um discurso em que sentenciava a necessidade de manter-se a ordem em favor do bem estar das autoridades, tem-se por

outro lado a percepção dos líderes dos movimentos sociais de que aquele era um momento propício (extraordinário) para protestos e reivindicações. Na Folha de São Paulo, sessão Brasil, 21/04/2000, p. 8, lê-se:

A um dia das comemorações oficiais dos 500 anos do Brasil, partidos de oposição, sindicalistas e líderes de movimentos negros, indígenas e sem-terra, esperavam reunir 10 mil pessoas no centro de Porto Seguro (BA) em um protesto contra o governo. (...) Os líderes exigem um encontro com o presidente FHC, uma vez que o ministro Raul Jungman, da Reforma agrária se recusou a recebê-los. Lúcia Barbosa, da direção do MST baiano afirmou: "Nós temos que aproveitar este momento. Depois de sábado (amanhã), o presidente Fernando Henrique e seus ministros vão esquecer os negros, os sem-terra e os índios.

As colocações da líder do MST baiano abrem espaço para uma discussão sobre as diversas vozes presentes nesse evento comemorativo, suas origens e seus sentidos, articulados a partir de um pretexto comum, os 500 anos, que foram estrategicamente orientados em direções que muitas vezes tornaram-se conflitantes: O Estado e seus representantes, nas figuras dos presidentes FHC do Brasil e Jorge Sampaio de Portugal, celebravam a fundação da Nação; já os grupos que se consideravam à margem questionavam essa comemoração justamente por sentirem-se excluídos dessa Nação. Mas há aqui um sentido de negociação mais patente do que de polarização entre poder dominante, estatal, e subordinação dominada, popular. Isso porque os protestos reuniram diversos grupos, unidos certamente pelo sentimento de exclusão, mas diferentes em termos de reivindicações e também de estratégias de negociação.

Segundo DaMatta (1979) o rito é capaz de “atualizar estruturas de autoridade”, cindindo quem sabe de quem não sabe, quem tem contato com o poder e quem não tem. Ou ainda, quem comemora e quem está descontente. Aqui é preciso atentar para a produção dos eventos, sendo que “cada momento festivo e extraordinário remete a um grupo ou categoria social que tem seu lugar garantido, vale dizer, sua hora e vez no quadro da vida social nacional” (DaMATTA, 1979, p.53).

Mas qual era o lugar de negros, índios, punks, sem-terra e todos esses Outros na festa de Porto Seguro? Segundo DaMatta, a festa também pode servir como um pontapé para mudanças significativas do cotidiano: “é preciso não esquecer essa importante associação entre festa, como um domínio especial, e as alternativas de ação que ela pode abrir, seja para voltar satisfeito ao cotidiano, seja para transformá-lo” (DaMATTA, 1979, p.51).

Certamente os grupos que protestaram em Porto Seguro buscavam uma possibilidade de transformação e não uma volta satisfeita ao cotidiano. Ao analisar o trabalho de Tambiah, Peirano (2001) discorre sobre a noção de “riots”, ou tumultos. Em suas palavras:

Riots apresentam, portanto, traços sintáticos que se não exaurem os eventos contingentes de seu significado pragmático, se sustentam em um repertório cujos elementos são usualmente selecionados das formas cotidianas de sociabilidade, do calendário ritual de festividades, das sanções e punições populares e dos rituais de purificação e exorcismo (PEIRANO, 2001, p. 32).

Os tumultos ocorridos em Porto Seguro apresentaram semelhanças com as colocações da autora acerca do que caracteriza os “riots”. Vale a pena destacar a curta duração dos tumultos, a crise da concepção de Estado-Nação, as noções de etnicidade e de classe presentes nas manifestações. Para Peirano, os ‘riots’ podem ser pontos de partida para se questionar algumas noções que se fizeram presentes nos tumultos das comemorações dos 500 anos: a concepção de Estado-Nação, o caráter democrático em contextos etnicamente plurais e a linha de classe que também esteve presente ali.

Vejamos algumas opiniões veiculadas pela imprensa sobre os conflitos ocorridos em Porto Seguro, nos dias seguintes aos festejos:

Declaração do Ministro do Esporte e Turismo Rafael Greca, no Estado de São Paulo, sessão Geral, 24/04/2000, p. A13: “Diante da intolerância dos manifestantes, a PM e o exército foram tolerantes”.

Afirmação do Presidente da Funai, Frederico Marés, que estava entre os índios agredidos pela PM e pediu demissão do cargo: “Essas comemorações começaram com a destruição do monumento feito pelos índios e acabaram com a repressão à marcha: parece que aconteceu em uma semana o mesmo que ocorreu nestes 500 anos” (Estado de São Paulo, 24/04/2000, sessão Geral, p. A12).

Manifestação do Assessor do presidente da República, Moreira Franco, sessão Geral, Estado de São Paulo, 25/04/2000, p. A9: “Foi um equívoco ideológico; uma festa feita do ponto de vista do colonizado, para homenagear o colonizador (...) Não se pensou na sociedade brasileira de hoje”, completou.

Ministro da cultura, Franciso Wefford, no Estado de São Paulo, sessão Geral, em 25/04/2000, p. A12: “Como se pode dizer que foi uma ação violenta, se só uma pessoa ficou ferida? (...) Aquilo foi um show para a mídia internacional que acabou arranhando a imagem do Brasil no exterior”.

Prefeito do Rio, Luis Luiz Paulo Conde (PFL), no Estado de São Paulo, sessão Política, em 25/04/2000, p. A13: “Deveria ter sido estudada uma forma de participação dos índios e negros na comemoração”.

Antonio Carlos Magalhães, presidente do Senado, no Estado de São Paulo, sessão Política, em 25/04/2000, p. A13: “A verdade é que se evitou um massacre, pois queriam impedir as comemorações dos 500 anos”.

Deputado Marcos Rolim (PT-RS), que integrava a Comissão de Direitos Humanos da Câmara, no Estado de São Paulo, sessão Política, em 25/04/2000, p. A13: “Os fatos da Bahia abriram um precedente gravíssimo no país: como os movimentos sociais devem se portar a partir de agora se o presidente estiver presente num evento? Devem se preparar para enfrentar a polícia?”.

General Alberto Cardoso, ministro do Gabinete de Segurança Institucional da Presidência, na Folha de São Paulo, sessão Brasil, de 24/04/2000, p. 5: "A energia que a polícia empregou foi adequada à situação que ela estava enfrentando. A polícia agiu muito bem".

Advogado Paulo Pankararu, 29, um dos líderes indígenas que estavam em Porto Seguro: “O que fizeram foi criminoso. Nossa manifestação era pacífica. Fomos tratados a cassetete e bomba como se nós fôssemos os invasores desta terra. E não estou vendo no governo vontade de punir os responsáveis” (Folha de São Paulo, sessão Brasil, 30/04/2000, p. 8).

Dom Franco Masserdotti, 58, presidente do Cimi (Conselho Indigenista Missionário) e bispo de Balsas (MA), numa entrevista realizada em 01/05/2000, pela Folha de São Paulo, sessão Brasil, p. 4: “Se os índios tivessem reagido e se a imprensa não estivesse lá, minha impressão é a de que poderia ter havido um massacre. Nunca vi uma repressão dessa forma”.

Nota-se que as declarações oscilaram entre aqueles que aprovaram as ações da polícia como única forma de controle dos manifestantes que perturbavam o andamento das festas e aqueles que reprovaram tais ações, enquadrando-as como atos criminosos em direção aos integrantes de grupos que foram excluídos da programação oficial. Interessante perceber que alguns integrantes do Estado (caso de Marés, Moreira Franco e Luiz Conde) apontaram a falha dos organizadores de excluírem os manifestantes da festa. Outros, (ACM, general Cardoso, Francisco Wefford e Rafael Greca) aprovaram a ação policial. Num caso, tem-se um reconhecimento da ação excludente do Estado num

momento em que deveria ter havido um sentido de inclusão para a comemoração. No outro, tem-se a prevalência de um Estado punitivo, que marca sua atuação através de atos de força, direcionados aos que deveria proteger, ou ainda, tratam como inimigos, justamente aqueles outros que foram louvados como formadores da Nação.

Além de alguns integrantes do Estado que reprovaram a ação coercitiva, outros nomes também o fizeram e nota-se a ligação desses com movimentos sociais (Pankararu e Masserdotti) ou com a ala de oposição ao governo FHC (Rolim). Nesse caso, a argumentação girou em torno dos questionamentos sobre a relação do presidente com os movimentos sociais e de qual o sentido de uma ação violenta frente aos manifestantes.

O discurso do Brasil formado por diferentes etnias e classes sociais vivendo em harmonia, singularizado pelo respeito da alteridade, orientou o discurso oficial das comemorações dos 500 anos. Vejamos a declaração de Rafael Greca sobre o intuito dos festejos, na Folha de São Paulo, 17/04/2000, p.5 :

As comemorações dos 500 anos da nação brasileira foram idealizadas para valorizar a auto-estima da nossa gente, criar produto turístico e cultural, gerador de emprego e renda para o povo, num modelo sustentado mesmo depois das festas destes dias, contínuo pelo futuro afora. Nosso projeto é o de um Brasil capaz de explorar positivamente seu imenso potencial de meio ambiente, cultura, história e tradições populares. Queremos propor a auto-estima nacional e das comunidades locais, de todas as origens étnicas, como estratégia nacional de desenvolvimento. Afinal, nenhum lugar se presta à visitação de outros se não for bom para o seu povo. Nenhuma família merece uma visita se não apreciar a própria casa e história. A comemoração nacional, pois, não é pelo Descobrimento do Brasil por Portugal. É, sim, pela formação da nação brasileira. Quinhentos anos de Brasil. Comemoração daquilo que somos, sem excluir ninguém.

Nota-se que o discurso da formação da nação brasileira, pautado num projeto estratégico de desenvolvimento nacional, inclusivo das diferenças étnicas e de classe, propositivo acerca da valorização do que é “nosso”, para posteriormente se voltar para o exterior, desenha a fala de Greca. Aqui, tem-se uma proposta nacionalista que, para além de ter um sentido marcadamente político, teve também um sentido cultural, numa acentuação gloriosa do passado a ser resgatado e numa tentativa de construção de um futuro melhor. Bhabha (2005, p. 200) aponta:

(...) a força narrativa e psicológica que a nacionalidade apresenta na produção cultural e na projeção política é o efeito

da ambivalência da ‘nação’ como estratégia narrativa. Como aparato de poder simbólico, isto produz um deslizamento contínuo de categorias, como sexualidade, afiliação de classe, paranóia territorial ou ‘diferença cultural’ no ato de escrever a nação. O que é revelado nesse deslocamento e repetição de termos é a nação como a medida da liminaridade da modernidade cultural.

A estratégia de narrativa da nação que orientou a postura do Estado nacional brasileiro pautou-se numa perspectiva cultural (multicultural) e política dos eventos dos 500 anos. Tanto a festa de Porto Seguro quanto a “Mostra do Redescobrimento”, apesar de terem propostas diferentes, partiram de uma idéia de comunhão do passado comum, mesmo que marcado por lutas e desigualdades. Num artigo publicado⁶⁴ em 24/04/2000, no Estado de São Paulo, p. A2, lê-se:

Na verdade, temos, sim, muito a comemorar, como povo e nação, começando pelas circunstâncias que transformam nossa diversidade étnica e cultural numa formidável experiência de convívio entre desiguais, de administração de conflitos e busca de harmonização,

Essa declaração vai de encontro ao discurso oficial de exaltação da convivência harmoniosa entre diferentes. Mas sabe-se que a pretensa “harmonia” está alicerçada em assimetrias sociais gritantes, fato ilustrado pelo que houve em Porto Seguro. A festa de Porto Seguro ancorava-se na construção de uma memória do Estado e de uma historiografia ancorada numa idéia de nacionalidade que subjaz a uma visão do passado calcada em fatos encadeados (a chegada de Cabral à Bahia, a primeira Missa, etc.) para que se faça da história uma biografia nacional, com certos temas, ênfases e recortes. E, para tanto, cria-se a legitimação de um passado que promove a inclusão de uns e a exclusão de outros. Se a idéia era promover uma festa que louvava a formação da nação brasileira e não o descobrimento feito por Portugal, ou ainda, criando-se um tipo de narrativa oficial, como retirar desse evento as possibilidades de conflitos e desigualdade que são marcas da nossa história? Bhabha (2005, p. 211) também explica a idéia de contra-narrativa nacional: “As contra-narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais ‘comunidades imaginadas’ recebem identidades essencialistas”.

⁶⁴ “500 anos sem vergonha”, artigo de Mauro Chaves, jornalista, advogado e produtor cultural.

Em Porto Seguro prevaleceu a idéia de que apesar do Estado ser de todos e da Nação ser constituída e singularizada pela diferença entre povos e culturas, coube a esse mesmo Estado postular as diferenças como marcadores que abriram brechas para ações coercitivas. Essa busca de estabelecer uma contra-narrativa é uma forma de reconsideração da história, que no caso dos conflitos de Porto Seguro, tentou dar visibilidade aos atores centrais no processo de formação do país, caso de negros e índios. Alguns colocaram que era preciso desconfiar das posturas maniqueístas que colocavam de um lado o colonizador branco e de outro “as minorias”. Vejamos um trecho do artigo de João Ubaldo Ribeiro⁶⁵:

Mas está ficando politicamente correto, suspeito eu que por motivos incorretíssimos, abraçar a tese da invasão do Brasil. ‘Nós fomos invadidos, fomos invadidos!’, grita em português brasileiro, a única língua que sabe, um manifestante mulato, em Porto Seguro. Será possível que não se percebe a vastidão dessa santice (*sic*).

O escritor descreve a manifestação de um descontente que julga denunciar a nossa invasão. Apesar de caricata, vale a pena refletir sobre essa postura enquanto possibilidade de construção de uma contra-narrativa nacional pondo em xeque a “comunidade imaginada” e a “identidade essencialista”⁶⁶ que, no caso de Porto Seguro, poderia ter possibilitado um diálogo, mas tornou-se conflitante. Nesse caso, a narrativa da Nação não sustentou a privação e a ausência de direitos civis. A suposição de que a imagem grandiosa da Nação obscurece e justifica diferenças cai por terra quando se almeja dar voz aos personagens obscurecidos nessa narrativa. Ou ainda, o uso da força se sobrepôs ao diálogo. Vejamos a entrevista do presidente da Funai Frederico Máres, publicada na Folha de São Paulo, 24/04/2000, p. 3:

Folha - O senhor acha que se perdeu uma chance de refletir sobre os erros desses 500 anos?

Marés - Perdemos a expressão da possibilidade da convivência. Se todos estivessem juntos em Porto Seguro, certamente haveria dificuldades, mas seria um momento simbólico. **Faltou o símbolo da comunhão nacional.**

Folha - A reação do Estado no evento mostra o despreparo do governo com a questão social?

Marés - Exatamente. De tudo se tira uma reflexão, até da violência. A imagem do índio ajoelhado em frente da tropa é um símbolo. É um pedido de clemência. A falta de preparo

⁶⁵Intitulado “O besteiro dos 500 anos”, Estado de São Paulo, 23/03/2000, p. D3.

⁶⁶ Os termos “comunidade imaginada” e “identidade essencialista” são de Bhabha (2005)

com a questão social não é só do governo FHC, do governo da Bahia. É o despreparo de todo o Estado brasileiro. **O evento mostrou a arrogância e prepotência da elite brasileira, que não se comove nem com a clemência pedida pelo povo.**

Folha - Então, na sua opinião, a festa foi da elite brasileira?

Marés - Acabou não sendo uma festa. Tentou-se fazer uma festa pública. **Mais uma vez, a elite mostrou que não tem condições de fazer uma festa pública.**

Folha - A festa foi feita para mostrar ao exterior a imagem de um Brasil sem problemas?

Marés - Talvez isso esteja na cabeça dos organizadores. Uma festa bonita que pudesse ser passada pela televisão.

Folha - O presidente Fernando Henrique Cardoso tem um discurso que enfatiza a questão social. Isso se realiza na prática?

Marés - **Existe um Estado brasileiro, comandado por uma elite, que elegeu FHC, que em última instância é refém dessa elite.**

Folha - Cabe ação penal contra a repressão aos índios que o senhor testemunhou?

Marés - Conversei ontem com alguns procuradores da República e me coloquei à disposição. Ainda não pensei nisso, mas não descarto uma ação na Justiça. Eu acho que isso cabe até a tribunais de direitos humanos internacionais. O que aconteceu ali foi a violação de vários direitos: do direito humano, do direito constitucional de ir e vir, do direito de manifestação. O rol de direitos violados é muito grande.

Marés ressaltou que não houve possibilidade de convivência na festa de Porto Seguro, pois o evento foi pensado por um Estado em que vigoravam os interesses da elite e, nesse sentido, não houve uma festa pública. Para que a festa fosse pública era preciso que na sua organização houvesse representantes de todos os setores da sociedade nacional, e não apenas da elite. Sua argumentação gira em torno de uma polarização entre aqueles que estavam ligados à elite, caso do presidente FHC, dos membros do Governo e de organizadores da festa, *versus* os excluídos do evento, no caso negros, índios, sem-terra e todos os outros que foram tratados como manifestantes. Essa bipolarização e a tomada de posição do Governo a favor da elite impossibilitariam a execução de uma festa “pública”, ou ainda, “popular”. Marés destaca ainda a violação de alguns direitos humanos. Interessante notar que o conflito e a violação de direitos vinculam-se a uma atuação estatal que priorizou uma festa elitista em que inexistiu o “símbolo da comunhão nacional”.

Entender a sociedade nacional é uma questão importante que acompanha a nossa própria formação como Nação e dos especialistas nesse assunto. Formulações como a

compreensão do “dilema brasileiro”⁶⁷ ou indagações do tipo “Que país é esse?”, ou “O que faz o Brasil, Brasil?”⁶⁸, persistiram como pauta das discussões das comemorações dos 500 anos. Nesse período comemorativo, uma das idéias lançadas para explicar o Brasil, veiculada por alguns órgãos da imprensa, era a de que não haveria conflitos em nossa história. Tal postura coloca que os acontecimentos políticos que mudaram a sociedade nacional vieram de uma ação estatal e não estavam baseados em situações de conflito. Vejamos algumas considerações desse tipo:

(...) o poder político, isto é, o Estado, antecede a sociedade e tem sua origem fora dela; primeiro, nos decretos divinos e, depois, pelos decretos do governante. Isso explica um dos elementos principais de nosso mito fundador, qual seja, a afirmação de que a história do Brasil foi e é feita sem sangue, pois todos os acontecimentos políticos não parecem provir da sociedade e de suas lutas, mas diretamente do Estado, por decretos> capitânicas hereditárias, governos gerais, Independência, Abolição, República. Donde também outra curiosa consequência: os momentos sangrentos dessa história são considerados meras conspirações (“inconfidências”) ou fanatismo popular atrasado (Praieira, Canudos, Contestado, Pedra Bonita, Farroupilhas, MST). (MARILENA CHAUI, **O mito fundador do Brasil**, Folha de São Paulo, 26/03/2000, p.4)

No Brasil, falta um traço distintivo como o desses povos. Alguns afirmam que o brasileiro é cordial. Pode ser. Mas a cordialidade é antes uma razão para o imobilismo. Há uma certa carência de sangue na história política do país. Não seria preciso chegar ao extremo de guilhotinar reis, mesmo porque não os temos, tanto os reis como as guilhotinas, já há tempo, mas ao menos insurgir-nos contra determinadas situações. E a nação do nhenhém e dos neobobos, o que ela produziu? Quando finalmente saíram de cena os generais-presidentes e um intelectual assumiu o poder, quem era ele? Fernando Henrique Cardoso, o qual, nos tempos em que era de esquerda, concebeu a célebre teoria da dependência; erigido ao cargo máximo do país, a pôs em prática, a dependência, não a teoria (HÉLIO SCHWARTSMAN. **Caráter Nacional**. Folha de São Paulo, 20/04/2000, p.2)

As duas colocações apontam para a prevalência de uma retórica da falta de conflitos na história nacional, fato que nos diferenciaria, tornando-nos pacíficos, cordiais ou harmoniosos. Mas até que ponto a existência da violência e do uso da força não são pressupostos de um conflito potencial, que se fez presente, por exemplo, na festa de Porto Seguro? A antropologia clássica já refletiu sobre questões ligadas ao

⁶⁷ Tomo emprestada a expressão de DaMATTA (1984).

⁶⁸ Essas indagações são colocadas por muitos autores, mas devo dizer que foram especialmente “recortadas” das obras de SCHWARCZ (1998) e DaMATTA (1984), respectivamente.

estabelecimento do Estado como detentor legítimo do uso da força, através de uma diferenciação entre sociedades complexas e simples.

Radcliffe-Brown (1970), no prefácio ao *African Political Systems*⁶⁹ (num texto de extrema importância, sendo um dos referenciais fundadores da antropologia política) apontou que as organizações políticas em geral, lidam com a manutenção e o fundamento da ordem social circunscrito numa territorialidade, com a presença de uma autoridade coercitiva que tem como possibilidade o uso da força física. A ordem social é mantida pela punição dos que descumprem as leis e pela repressão armada às revoltas. Ou seja, ao tratarmos de sistemas políticos temos, de um lado, a lei e, de outro, a guerra.

Em relação às sanções, o autor enumera alguns tipos: coerção moral, ligada à força física, ritual ou sobrenatural. Radcliffe-Brown destaca que em algumas tribos africanas nota-se a existência de práticas regulares de punição aos malfeitores. Se nas sociedades complexas têm-se uma instituição organizada de justiça criminal, neste outro caso as ações são tomadas por membros da comunidade através de atos de sanção. Aqui, o papel dos mais velhos, em geral, é valorizado. Desta forma, pode-se dizer que há o reconhecimento de uma autoridade, que acaba por atuar como árbitro.

Fortes e Evans-Pritchard reuniram ensaios que versam sobre os tipos representativos dos sistemas políticos africanos mais comuns, fato que lança luz sobre os pressupostos básicos das organizações políticas. Em linhas gerais, os autores distinguem dois tipos de sociedades, as quais são discutidas ao longo do livro: tipo A ou B. O fator distintivo é a presença ou não de governo. O grupo A diz respeito a sociedades que possuem um governo, ou seja, onde há uma autoridade centralizada, máquina administrativa, instituições jurídicas. Nesse caso, as divisões de riqueza, privilégio e status ligam-se à distribuição de poder e autoridade. No grupo B, ao contrário, não se encontra a instituição governamental, ou ainda, não existem divisões marcadas de status e riqueza.

Leach (1996) discorre sobre a organização política Kachin, que oscila entre um tipo “democrático”, *gumlao*; e outro “autocrático”, *cham*. O autor esclarece que a esfera do poder tem a ver com a detenção de cargos e figura como algo geral do humano. Ele relaciona a dimensão do poder ao sentido da mudança: “Quando nos referimos a mudança estrutural, temos de considerar não apenas as mudanças na posição dos

⁶⁹ RADCLIFFE-BROWN, A.R. Preface. In: FORTES, M; EVANS-PRITCHARD, E.E. **African Political Systems**. London: Oxford University Press, 1970, pp. xi-xxiii.

indivíduos com respeito a um sistema ideal de relacionamentos de status, mas também as mudanças no próprio sistema ideal: ou seja, mudanças na estrutura de poder”(LEACH, 1996, p.73).

Gluckman (1963) aponta que não podem ser desconsiderados como formas de manutenção do sistema o sentido do conflito e o papel da guerra, usualmente contraposta à noção de Lei. Tais elementos podem servir como pontos-chaves das análises antropológicas. Clastres (1976) pontua que a antropologia clássica definia “sociedades primitivas” como aquelas que têm formações sociais irredutíveis. Ou seja, sociedades sem-Estado, cujo corpo social não é separado do poder político. A presença ou ausência de Estado tornou-se o princípio através do qual se operaram as classificações. Dentre as sociedades com Estado, Clastres reconhece que há diferenças, alertando para a existência de diversas figuras históricas desse: despótico ou arcaico, liberal burguês, totalitário, fascista, comunista. Já a marca das sociedades primitivas reside simplesmente na denominação sem-Estado.

No primeiro caso, há uma divisão entre dominantes e dominados, fato que não ocorre nas organizações do segundo tipo. Disso decorre a idéia de que as sociedades sem-Estado são homogêneas, indivisíveis, pois o poder não é separado da sociedade, não havendo um isolamento da esfera política em relação à esfera social.

O pensamento político Ocidental, com base grega, coloca o homem como um ser político que, por sua vez, pressupõe uma divisão entre dominantes e dominados. Dominantes são aqueles que sabem e conseqüentemente comandam; dominados são aqueles que não sabem, portanto, obedecem. Aqui, “o social é político e o político é o exercício do poder” (CLASTERS, 1976, p.106). A sociedade só pode ser pensada nesses termos, através do imbricar entre político e social. Logo, quando não se tem o exercício do poder, estamos no terreno do infra-social, da não-sociedade. Esses foram os termos que pautaram o julgamento dos europeus ao entrarem em contato com os indígenas da América do Sul, a partir do século XVI. Ao perceberem que não havia “chefes”, nem leis, não houve o reconhecimento de que ali se estabeleciam sociedades.

Os líderes não possuíam poder, pois a chefia se instituía no exterior do exercício político. A questão é como pensar nessa disjunção entre chefia e poder. Atribuía-se aos chefes tarefas que visavam circunscrever a especificidade, autonomia e independência de uma comunidade em relação às outras, um tipo de “homem que fale em nome da sociedade”.

A recusa ao Estado parece ligada à recusa da divisão entre dominantes e dominados. Numa sociedade una, a idéia de manter a indivisibilidade bate de frente com a idéia do exercício de um poder que domine. Aqui o chefe não pode desligar-se do seu corpo social. O exemplo da sociedade primitiva nos mostra que a noção de Estado dividido é algo marcado e não pode ser vista como inerente ao ser social.

No caso das comemorações dos 500 anos, vale pensar na noção de autoridade e chefia presentes ali, tendo em vista as atuações de algumas figuras centrais: o Presidente da República, o Ministro do Esporte e Turismo e o General responsável pelo policiamento em Porto Seguro. Vejamos a notícia sobre a postura de FHC frente ao que ocorrera em Porto Seguro, publicado na Folha de São Paulo, de 25/04/2000, p.2:

O presidente Fernando Henrique Cardoso lamentou a repercussão do confronto durante a festa dos 500 anos do Descobrimento, que deixou 141 presos e cerca de 30 feridos leves. Segundo a Folha apurou, FHC avalia que foi ruim para a imagem do Brasil e de seu governo justamente na área de direitos humanos, pela qual zela pessoalmente. (...) A culpa pelos confrontos, segundo a avaliação unânime ouvida de autoridades do governo, foi dos manifestantes, que segundo essa versão frustraram uma tentativa de acordo intermediada pelo presidente do PT, deputado José Dirceu (SP).

Se a culpa pelos incidentes, segundo as autoridades, foi dos manifestantes, as conseqüências desses também foram sentidas pelo Governo. Ao seguir as reportagens sobre os conflitos de Porto Seguro, nota-se que elas instauraram uma crise política no governo FHC que culminou na demissão do presidente da Funai e do ministro Rafael Greca. Vejamos o texto da Folha de São Paulo, 23/04/2000, p.4:

O presidente da Funai (Fundação Nacional do Índio), Carlos Frederico Marés de Souza Filho, 53, anunciou ontem que pedirá demissão, após presenciar uma ação da polícia contra uma marcha de índios que iam de Coroa Vermelha a Porto Seguro, na Bahia: "Não posso permanecer num governo que faz uma agressão física ao movimento indígena organizado", afirmou Marés, logo após ter decidido -segundo ele, em caráter irrevogável- apresentar sua demissão amanhã ao ministro da Justiça, José Gregori.

E da Folha de São Paulo, 25/04/2000, p.3:

A Folha apurou que o desastre das comemorações dos 500 anos do Descobrimento -tanto a desorganização quanto a falta de conteúdo da festa- eliminaram as últimas dúvidas sobre a saída do ministro. Se Greca mantiver a agenda ainda por cumprir das comemorações, ele volta a Porto Seguro (BA) amanhã para a

celebração da CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) dos 500 anos da primeira missa realizada no Brasil, regressa a Brasília na quinta e entrega o cargo. Greca está no Rio de Janeiro, mas não compareceu a um evento relativo aos 500 anos do Descobrimento.

Dessa forma, os festejos de Porto Seguro colocaram em cheque alguns postos do governo FHC: o ministro Rafael Greca foi acusado de ineficiência no comando das comemorações e Frederico Marés pediu demissão por discordar do tratamento dado aos indígenas e demais manifestantes. Wolf (2003) distingue quatro modos de se pensar o poder, as quais são variáveis conforme os universos relacionais: pessoal, inserido na ação social, em relação a uma unidade operacional e o de caráter estrutural. O autor discorre sobre o último, enfatizando que “o poder estrutural molda o campo social de ação de forma a tornar possível alguns tipos de comportamento, enquanto dificulta ou impossibilita outros” (WOLF, 2003, p. 326).

Pode-se sugerir que a atuação de FHC como autoridade suprema do país, no caso dos conflitos de Porto Seguro, esteve ligada a uma noção de poder multidimensional, pois não se pode pensá-la apenas em termos econômicos ou políticos, mas sim de forma imbricada a vários domínios sociais. Teixeira (1998) lembra que a ação política dá margem a uma tensão entre fins e meios que muitas vezes condiz com uma noção de ética particular, ou ainda, um sentido “eticamente irracional”.

Durante os dias que seguiram ao 22 de abril, os jornais publicaram vários artigos enfatizando o fracasso da festa⁷⁰. Vejamos alguns:

A rigor, as comemorações dos 500 anos não são exatamente pobres. São ocas. A reação de índios e sem-terra é do tamanho do acinte planejado nos gabinetes oficiais. Com uma violência circunstancialmente fora de foco, mas sempre dentro de um contexto que os herdeiros das capitânias se recusam a entender. Ou seja: 500 anos depois, índios, sem-terra, sem-salário e todos os sem-nada e com-tudo-de-ruim deste país não suportam mais que alguém lhes peça a única coisa que é inadmissível pedir-paciência.⁷¹

O mal-estar dos nossos 500 anos vem daí. O aniversariante é virtual – não há propriamente nação. O problema não reside só no erro crasso, amplamente difundido por governo e mídia chapa branca, que identifica o Descobrimento com o surgimento do Brasil. O tal Greca armou seu circo a partir

⁷⁰ A opção por apresentar várias citações reflete o grande número de artigos e notícias encontrados na pesquisa em jornais, os quais enfatizavam o fracasso dos festejos e a atuação “atrapalhada” do Governo na organização desses.

⁷¹ Artigo intitulado “Mais 500?”, escrito por RUI NOGUEIRA, Folha de São Paulo, 21/04/2000, p. 6.

desse equívoco de base, que surgiu da cabeça de publicitários espertos, farejando dinheiro na simbologia da data. Não há nação, para falar agora como Celso Furtado, que FHC bem conhece, porque sua construção foi interrompida. Pior. A idéia "reguladora" de outras gerações, de que o país iria um dia se formar, ser capaz de integrar de forma minimamente homogênea sua sociedade, passa hoje por velharia nacionalisteira. A moda é dizer que somos um "emerging market" promissor. Muita gente, além de índios e sem-terra, ficou sem convite para a festa.⁷²

Foi um grande malogro, um aniversário que não deu certo por falta de motivação de seus 167 milhões de convidados. Dentro de duas semanas, com 2001 já correndo solto, não haverá mais nem sequer o pretexto fornecido pelo calendário gregoriano para evocar os 500 anos do Brasil. A efeméride será no futuro evocada por uma mistura de eventos desiguais, como encontros fechados de acadêmicos, uma bela exposição de artes plásticas, o esforço da mídia em carnavalizar ou problematizar a nacionalidade, ou, de uma forma bem mais prosaica, a truculência da PM baiana ao dispersar negros, índios e sem-terra que, em abril, nas imediações de Porto Seguro, procuraram se aproximar da festa oficial presidida por FHC”⁷³

Comemorações históricas correm o risco talvez inevitável de se transformar em espetáculo, gerando, ao mesmo tempo, protestos pelas mais variadas razões. Isso aconteceu com a celebração da Revolução Francesa, da chegada de Colombo ao continente americano etc. O aniversário dos 500 anos não foge à regra. Do ponto de vista da organização, depois de tantas incertezas, a competência atribuída ao Ministério do Esporte e Turismo para promover os eventos é incompreensível, a não ser que se queira reduzir as expedições marítimas portuguesas a pacotes turísticos (...).⁷⁴

No fundo, todo o festejo em torno da "nacionalidade" é exatamente simétrico ao fato de não haver projeto nacional em curso. Se os 500 anos do Brasil estivessem sendo comemorados em 1960, por exemplo, o tema da industrialização apareceria de modo épico, com seus mártires, utopias etc. Que aquele projeto – o da industrialização – foi falso, não preciso dizer. Acentuou nossa dependência externa. O resultado é que comemoramos os 500 anos como se não fosse problema nosso. Pura macumba

⁷² Artigo intitulado “O aniversariante virtual”, por FERNANDO DE BARROS E SILVA, Folha de São Paulo, 22/04/2000, p.4.

⁷³ Artigo denominado “Brasil, 500”, por JOÃO BATISTA NATALI, Folha de São Paulo, 19/12/2000, p.3.

⁷⁴ Texto denominado “O passado no presente”, escrito por Boris Fausto, Folha de São Paulo, 17/04/2000, p.5.

para turista. Os turistas somos nós mesmos; nada melhor do que um ministro do Turismo para celebrá-la.⁷⁵

Os artigos enfatizam a ineficiência do Estado em promover uma festa que mobilizasse e representasse o país, apontando ainda que o comando dos festejos estava em mãos erradas, de que não haveria projeto nacional e muito menos nação. Os conflitos foram tratados como inevitáveis frente ao amadorismo turístico da representação nacional oficial e tomados como manifestações necessárias de setores e grupos marginalizados da sociedade nacional. Conflito e violência foram elementos centrais na festa oficial dos 500 anos e, segundo tais artigos, esses elementos cancelaram a idéia da nação, ao invés de constituí-la.

A redenção pela Arte

Muitos colocaram que o único evento que poderia redimir os festejos dos 500 anos era a “Mostra do Redescobrimento”. Em entrevista à Revista ComCiência⁷⁶, o curador-chefe da Mostra, Néelson Aguilar, destacou a presença solicitada dos indígenas no evento, ao contrário do que ocorrera na Bahia:

Nas exposições itinerantes brasileiras e internacionais, a presença indígena é sempre requisitada. A reação dos indígenas em relação aos festejos dos 500 anos foi muito negativa, a imprensa noticiou isso com bastante ênfase. Aqui em São Paulo, os índios não realizaram nenhum protesto e participaram ativamente do evento.

Kabembele Munanga, curador do módulo “Arte Afro-brasileira”, destacou:

Esses festejos pelos 500 anos têm um conteúdo político oficial, não são iniciativas populares. Uma coisa é fazer uma mostra, outra é uma festa. Em termos dos festejos, quem deveria comemorar são os portugueses, que descobriram, colonizaram, pilharam, que foram gênios da construção naval, pioneiros em toda parte. Historicamente, esse é um momento de glória para Portugal. Em vez de serem simplesmente criticados como maus colonizadores, esses estão sendo colocados no pedestal (Folha de São Paulo, 28/02/2000, p. 9).

Em 24/04/2000, o jornal Estado de São Paulo, p. A12, trouxe uma matéria que tratava da abertura da Mostra em São Paulo:

⁷⁵ Texto intitulado “500 anos são macumba para turista”, escrito por Marcelo Coelho, Folha de São Paulo, 19/04/2000, p.9.

⁷⁶ Disponível no site: <http://www.comciencia.br/entrevistas/Aguilar.htm>. Acesso em 20 nov. 2007.

A festa em nada lembrava o clima tenso de Porto Seguro. À porta, manobristas foram mobilizados para cuidar dos carros dos convidados. A cachaça singela com que os dois presidentes brindaram aos 500 anos em Porto Seguro foi substituída por champanhe Möel et Chandon, uísques Red Label e sucos de frutas tropicais, servidos por garçons que usavam cocares ou braçadeiras indígenas.

Pode-se dizer que tivemos duas festas: a “erudita” e a “popular”? Se levamos tal rótulo a sério, pode-se dizer que o caráter artístico da Mostra a qualificaria como um evento erudito, ao passo que os aspectos cerimoniais e festivos (mesmo que falidos) tenham dado aos eventos de Porto Seguro um tom popular. Qual a postura do Estado frente a essas duas iniciativas? A “Mostra do Redescobrimento” foi pensada e executada pela Associação Brasil 500 anos com patrocínio privado, mas também contou com dinheiro advindo da Lei Rouanet (ou seja, dinheiro público). A questão é que o Estado Nacional figurou como organizador e executor de uma festa que, por fim, teve ares de conflito e fracasso, a saber, os festejos de Porto Seguro. Ao mesmo tempo, a Mostra tornou-se um exemplo a ser seguido, pelo sucesso de público e esmero de preparação. Vejamos duas notas publicadas numa coluna social destacando a produção da Mostra:

A direção da Fundação Bienal de São Paulo ficou decepcionada, para dizer o mínimo, que o presidente FHC não se tenha pronunciado na abertura da Mostra do Redescobrimento. Afinal, não é toda hora que um presidente honra a Bienal com sua presença numa inauguração. Além disso, esta mostra acabou sendo o maior evento a festejar os 500 anos do Brasil, dentro ou fora de qualquer esfera governamental, praticamente sem dinheiro público. E vai nos representar nos mais importantes museus do mundo, fazendo mais pela imagem do Brasil do que o que têm mostrado as tevês estrangeiras. Sem falar que é uma iniciativa paulista⁷⁷, nem poderia deixar de ser, embora o acervo tenha vindo de várias partes do Brasil. Sem a fala de FHC, a Bienal também ficou sem ouvir Jorge Sampaio que, sem dúvida, teria elogios a fazer. E ouvir agradecimentos e elogios é sempre muito bom para quem faz⁷⁸.

Realmente, nós, paulistanos, temos hoje um know-how de sofisticação por incrível que possa parecer aos outros, imbatível. Os cariocas e os demais brasileiros estão cansados de ficar de queixo caído com nossas produções de eventos⁷⁹.

⁷⁸ Coluna Persona, O Estado de São Paulo, 26/04/2000, p. D7, intitulada “Nem obrigado”.

⁷⁹ Coluna Persona, O Estado de São Paulo, 06/06/2000, p.9, intitulada “Portenhos embasbacados com sofisticação brasileira”.

Interessante notar que o “maior evento” das comemorações dos 500 anos, o único símbolo de sucesso dos festejos, era vangloriado no primeiro texto como despreendido da ação governamental, numa iniciativa paulista, julgada como óbvia⁸⁰. Ao mesmo tempo o reconhecimento da importância do evento por parte do chefe de Estado figurava como uma necessidade. O segundo texto realça ainda mais a obviedade da iniciativa paulista e acrescenta a isso o caráter paulistano do evento. Isso reflete uma visão de que São Paulo seria o único pólo cultural-artístico capaz de reunir um acervo da magnitude da Mostra. Mantém-se assim, a imagem da cidade como lócus do “espírito” empreendedor e grande articulador da cena política e econômica do país oriunda do século XIX⁸¹.

Vale dizer que não se pode enquadrar nenhum dos dois eventos nas categorias de sucesso ou fracasso, mesmo que a imprensa em sua grande maioria tenha tendido a fazer tal caracterização. É preciso tentar percebê-los como eventos imbricados a múltiplos interesses, que se fizeram atuantes no cenário nacional e internacional. Ambos foram construídos segundo uma perspectiva interna e externa. Aqui, vale pensar na própria noção de identidade: o reconhecimento de um grupo só se torna legítimo diante de um duplo jogo, interno e externo, como duas dimensões complementares.

A primeira dimensão define-se por seu caráter externo, ou seja, figura como uma diferença. A outra diz respeito ao aspecto interno, ou melhor, de que forma nos identificamos como iguais, como parte de uma mesma nação, de um mesmo gênero, de uma mesma etnia⁸². A palavra *jogo* é muito utilizada ao tratar-se de identidades sociais, uma vez que essas não são em si mesmas substantivas, elas não estão “coladas” aos grupos. Ao contrário, as identidades são simbolicamente condicionadas, refletindo experiências políticas e históricas particulares aos grupos.

Esse duplo movimento de que o Brasil só é um Estado-Nação a partir de sua identificação interna e externa fez-se visível nesse contexto, uma vez que tanto a festa de Porto Seguro quanto a Mostra tinham uma preocupação de mostrarem ao exterior

⁸⁰ Como já relatado anteriormente, não houve, no caso dos 500 anos, a instituição de uma “capital cultural” como lócus central das cerimônias comemorativas. Os eventos ocorreram em várias cidades do Brasil. Porém, a ênfase das notícias em denominar a feitura da Mostra como uma peculiaridade dos paulistas põe em evidência a velha disputa pela hegemonia entre São Paulo e Rio de Janeiro como eixos da cena cultural nacional, em contraposição aos demais estados.

⁸¹ Em entrevista à Folha de São Paulo, 28/02/2000, p. 7, intitulada “Identidade Forjada justifica hegemonia de SP”, a historiadora Raquel Glezer, diretora do Museu Paulista, destaca que no século XIX, a busca pelo sentido do termo nação, ajudou São Paulo a ganhar espaço no eixo econômico e político do país. Ela destaca ainda que com a expansão cafeeira, a província passou a exercer papel central na vida política e econômica do país, especialmente após a proclamação da República.

⁸² Ver OLIVEIRA (1976), CUNHA (1985) e BARTH (1997), dentre outros.

uma imagem do país e dos brasileiros. Ao mesmo tempo os próprios brasileiros deveriam sentir-se representados, fato que demonstra uma necessidade interna de identificação. Mais uma vez, nota-se que as dimensões interna e externa encontram-se imbricadas. Nesse sentido, vale pensar na seguinte reportagem publicada pela Folha sobre um acordo entre o Itamaraty e os organizadores da Mostra para trazerem personalidades do mundo artístico que pudessem fazer propaganda do país no exterior, denominada “Redescobrimento traz 400 *vips* ao Brasil”:

O Itamaraty e a Associação Brasil 500 mais convidaram 400 *vips* para visitar a Mostra em SP e também alguma outra região do país, que serão escolhidos entre formadores de opinião entre personalidades dos setores político, econômico, empresarial, cultural, artístico e jornalístico. As opções de viagem pelo país serão: Salvador, Ouro Preto e as cidades históricas de MG, Manaus, Pantanal, Brasília, Rio de Janeiro e Foz do Iguaçu. Os convidados serão de toda a América do Sul, México, EUA, Canadá, Europa, Rússia, África do Sul, norte da África, países árabes, Japão, China, Índia e outros. Segundo a embaixadora Celina Azevedo Rodrigues, responsável pelo projeto, “o objetivo é fazer com que essas personalidades funcionem como agentes propulsores de marketing para o Brasil quando seus países receberem a Mostra (Folha de São Paulo, 01/03/2000, p. 9).

Igualmente interessante para pensar-se no duplo jogo das identidades são as propagandas da Mostra publicadas nos jornais:

Para que reconheçam a gente lá fora, um bom começo é descobrir quem somos⁸³.

Visite a Mostra do Redescobrimento e sinta orgulho de ser brasileiro. Uma mostra em 14 módulos para você conhecer melhor nossas raízes, nossa cultura, nossa arte. E encontrar fatos da nossa história e um pouco do nosso futuro⁸⁴.

A Mostra do Redescobrimento é a maior exposição de arte brasileira de todos os tempos. Ela está sendo realizada graças ao patrocínio de todas essas empresas⁸⁵, que, juntas, investiram

⁸³ O Estado de São Paulo, 07/05/2000 p.5.

⁸⁴ Folha de São Paulo, 23/05/2000 p.8.

⁸⁵ No capítulo 2 tratarei melhor dessa questão do patrocínio empresarial. Entretanto, vale citar o nome de todos os colaboradores envolvidos no evento, segundo propaganda da Mostra divulgada na Folha de São Paulo, 23/04/2000, p.6: AOL, Aventis Pharma, Bovespa/ BM&F, Brasdec, BS/Santos capitalização, Coca-Cola, DM9DDB, Fosfertil/Ultrafertil, Furnas, Gran Meliá, ICEP, Microsoft, Net, Pão de Açúcar, Petrobrás, Pirelli, Porto seguro, Telesp Celular, Visa/Visanet, Votorantim, Jornal Folha de São Paulo, Gazeta Mercantil, Jornal do Brasil, O Estado de São Paulo, O Globo, Editora Abril, Editora Caras, Editora Carta, Editora D’Avila, Editora Globo, Editora Três, CBN, Cultura, Eldorado, Mix, Trianon, Guarda Patrimonial, Johnnie Walker, Leite Paulista, Metropolitan, Racional, Suviniil, Suzano, Takano,

40 milhões de reais. Em troca, elas receberam benefícios promocionais e institucionais. Mas o que elas querem mesmo é que você e todos os brasileiros venham visitar o que o Brasil produziu de melhor em toda sua história⁸⁶.

Você precisa ver como os artistas contemporâneos brasileiros traduzem as emoções do nosso dia-a-dia. Sinta a emoção de ser parte de um país que sabe se expressar através da arte. Petrobrás: patrocinadora da arte contemporânea na Mostra do Redescobrimento⁸⁷.

O mais completo panorama das artes brasileiras. Da carta de Pero Vaz de caminha às ousadias da arte contemporânea, do esplendor barroco à exuberância da arte indígena, do academismo do século XIX à força das imagens do inconsciente, da lama negra à identidade brasileira: 3 grandes exposições integradas a cenografias especiais, ocupando os pavilhões da Bienal, Pinacoteca e Oca no parque do Ibirapuera. E ainda, a instalação Cine-Caverna, uma viagem virtual à nossa pré-história e ao cotidiano dos brasileiros de 15 mil anos atrás⁸⁸.

Para figurar como tema de propaganda, a idéia da identidade nacional, como advindo de um duplo movimento interno e externo, permeou a produção do evento como um todo. Prova disso é o fato de algumas curadorias terem ficado a cargo de estrangeiros e também o projeto de “itinerância internacional”, que durou até 2002. O olhar estrangeiro assumiu papéis múltiplos, pois muitas produções artísticas que se fizeram imprescindíveis para o retrato da nossa nacionalidade são remetidas aos europeus dos séculos XVII, XVIII e XIX, sendo que a maioria dessas obras foi emprestada de museus e colecionadores particulares estrangeiros. Inaugurada em 22 de abril de 2000, a Mostra foi exaltada como um evento constitutivo da nacionalidade brasileira. Vejamos o texto publicado pela Folha, 23/04/2000, p.11, denominado “Mostra é inventário do país”:

Índios, negros, brancos, cafuzos e confusos (*sic*). Esclarecidos, consagrados e anônimos: estão todos de alguma maneira representados e, portanto, é altamente democrático o teor da maior exposição jamais realizada no Brasil. Na exposição figuram não apenas a arte e os artistas brasileiros, mas também os registros de estrangeiros que por aqui estiveram nesses últimos cinco séculos e deixaram suas visões sobre o local.

SESC-SP, Armazéns Gerais Columbia, Center Norte, Grupo Accor, Holdercim, KSB, Leo Madeiras, Petroquímica, Ponto Frio, Racional, Santher, Satipel Minas, Yakult.

⁸⁶ Folha de São Paulo, 23/04/2000, p 5

⁸⁷ Folha de São Paulo, 23/04/2000, p.5.

⁸⁸ O Estado de São Paulo, 24/04/2000, p. D8.

O resultado disso tudo, claro, é uma profusão de imagens: projetadas em alta definição, reproduzidas em objetos de arte popular, estampadas em óleo sobre tela e com as assinaturas mais famosas, escavadas na madeira, na pedra ou no ferro, moldadas, gravadas, estampadas ou construídas na forma de objetos diversos, de um manto a um oratório ou a um pseudo-helicóptero. Porque o que está sendo exibido é toda uma cultura. Um patrimônio nacional vasto, disseminado por um longuíssimo espaço de tempo: da pré-história à pós-modernidade brasileira.

Interessante notar que a “cultura brasileira” (singular) e seus representantes, “índios, negros, brancos, cafusos e confusos”⁸⁹ (plural) apontam para uma permanência da visão de formação nacional pautada na convivência harmoniosa da diferença entre as partes (os Outros), a fim de construir um todo (o brasileiro). O argumento da “cultura nacional” pauta-se numa idéia de diversidade e de unicidade que são complementares, recolocados aqui pelos termos singularidade e pluralidade. Isso já foi ponto de discussão sobre a nacionalidade em outros contextos históricos, mas parece que permanece como estratégia narrativa da “nação” ou do “povo”.

O século XIX teve como marco um discurso científico que representava o negro como uma “raça inferior”⁹⁰. Tal representação tem como contraponto a criação de uma representação do colonialismo como uma missão civilizatória, tendo o homem branco como agente principal⁹¹. É interessante perceber o peso do discurso científico, principalmente o antropológico, para legitimar certas visões tanto sobre os negros, quanto sobre os índios. A própria eleição desses dois atores como objetos preferenciais das ciências sociais nacionais é reveladora de uma necessidade de entendimento desses dois elementos que formavam o país e que foram, em certos momentos, considerados problemas a serem resolvidos.

Segundo Vagner Silva (2002), a escolha dos “personagens” da nossa “cultura etnográfica” tem a ver com um esforço de construção de uma identidade nacional e também com a busca pela feitura de uma ciência, a qual deveria ser marcada por essa

⁸⁹ Termos da citação, referenciada nessa página.

⁹⁰ Dentre as teorias de pensamento que se baseavam em diferenças e desigualdades entre as “raças”, destacam-se o positivismo, o evolucionismo e o darwinismo social. Para uma melhor discussão sobre esse assunto ver SCHWARCZ, Lilia. **O espetáculo das raças**. São Paulo. Cia das letras, 2004. Neste livro, a autora investiga um conjunto de teorias raciais que foram adaptadas às realidades nacionais, em diferentes períodos do século XIX, através de um inter-cruzamento entre as situações social, política, econômica e intelectual vividas no país.

⁹¹ A antropologia do século XIX teve no evolucionismo (pensado ou impensado) uma de suas âncoras mais fortes. Grosso modo, autores como Morgan, Tylor e Frazer entendiam que todas as sociedades passavam pelo mesmo processo evolutivo, que tinha como pressuposto uma noção unívoca de humanidade e como consequência os estágios de desenvolvimento e progresso.

identidade. Já Otávio Velho (2003) destaca a idéia de “*nation building*” na constituição da antropologia brasileira, baseando-se num comentário de Stocking sobre o fato das “antropologias periféricas” não terem se diferenciado das “antropologias do centro”.

Sabe-se ainda que o paradoxo brasileiro ao final do século XIX era de como elaborar uma identificação de nação de forma positiva, num país marcado pela mestiçagem, algo visto como negativo. Renato Ortiz (1985, p. 21) sugere: “O mestiço é para os pensadores do século XIX mais do que uma realidade concreta, ele representa uma categoria através da qual se exprime uma necessidade social - a elaboração de uma identidade nacional”. A adoção do branqueamento, teoria que vigorou de 1889 até 1914, foi a “solução” encontrada para que negros e índios desaparecessem. Segundo Skidmore (1976), este pensamento baseava-se no raciocínio de que a população mestiça se embranqueceria, tanto fisicamente quanto culturalmente. Na década de 1920, Oliveira Viana figurou como o principal teórico dessa idéia.

Com o movimento modernista, buscou-se uma expressão de autenticidade para a cultura nacional e a obra de Mário de Andrade⁹², **Macunaíma** (1928), marca tal proposição. Já Paulo Prado⁹³, em **Retrato do Brasil** (1928), caracteriza o brasileiro através do que considerava essencial em seu caráter, ou seja, a luxúria, a cobiça, a tristeza e o romantismo. Na década de 1930 tem-se o discurso da mestiçagem positiva. Encabeçado por Artur Ramos⁹⁴, que publica **O negro Brasileiro** (1934) e, principalmente, por Gilberto Freyre⁹⁵, redefine-se a identidade racial e nacional brasileira. A obra de Freyre, **Casa Grande e Senzala** (1933), inverte o sinal negativo da mestiçagem, que passa a ser uma virtude. A partir disso, celebra-se a mestiçagem, transformando-se símbolos como carnaval, samba, futebol, capoeira ou feijoada em representações nacionais.

⁹² Sobre Mário de Andrade e Macunaíma, ver: SOUZA, Gilda de Melo e. **O tupi e o alaúde**. São Paulo: Editora 34, 2003 e CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia de Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973; entre outros.

⁹³ Sobre Paulo Prado ver LEITE, Dante Moreira. **O Caráter nacional brasileiro**. 4ª Edição. São Paulo: Biblioteca Pioneira em Ciências Sociais, 1983. NOGUEIRA, Marco Aurélio. Paulo Prado, Retrato do Brasil. In: MOTA, Lourenço Dantas. **Introdução ao Brasil**. Um banquete no trópico. SENAC, 1999; entre outros.

⁹⁴ Sobre Artur Ramos ver, entre outros, CAMPOS, Maria José. **Arthur Ramos: Luz e Sombra na Antropologia Brasileira**. Uma versão da democracia racial no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Dissertação de mestrado apresentada ao PPGAS-USP, São Paulo, FFLCH, 2002.

⁹⁵ É vasta a bibliografia sobre os trabalhos de Freyre e aqui, cito apenas dois: ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. **Guerra e paz: casa-grande & senzala** e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994; MELLO, Evaldo Cabral de. O “ovo de colombo” gilbertiano. In: FALCÃO, Joaquim; ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de (Org.). **O imperador das idéias: Gilberto Freyre em questão**. Rio de Janeiro: Colégio do Brasil, 2001.

DaMatta (1990) discorre sobre a “fábula das três raças”, destacando que é inegável a presença empírica dos três elementos (negro, branco e índio) na constituição nacional⁹⁶. Tal fábula, porém, permitiria unir o erudito ao popular, através da triangulação entre os elementos, que se tornou uma “força” no Brasil capaz de integrar a sociedade e individualizar a cultura. Ou seja, tornou-se um recurso ideológico capaz de conciliar contradições e invalidar processos de transformação, tendo em vista a construção de uma identidade nacional.

Nota-se que o triângulo proposto por DaMatta torna-se referência para a elaboração da construção do caráter nacional e, no caso da Mostra, pode-se dizer que há uma ampliação dessa triangulação à medida em que além de negros, brancos e índios, a proposta abarcou outros elementos, como a arte realizada por pacientes de uma instituição psiquiátrica ou detentos. Mais do que extrapolar o triângulo, a Mostra pautou-se num projeto mais amplo de entendimento da diferença cultural, baseando-se na compreensão da nacionalidade e seus Outros. A respeito disso, Bhabha (2005, p. 228) observa:

O objetivo da diferença cultural é rearticular a soma do conhecimento a partir da perspectiva da posição de significação da minoria, que resiste à totalização – a repetição que não retornará como o mesmo, o menos-na-origem que resulta em estratégias políticas e discursivas nas quais acrescentar não soma, mas serve para perturbar o cálculo de poder e saber, produzindo outros espaços de significação subalterna. O sujeito do discurso da diferença é dialógico ou transferencial à maneira da psicanálise. Ele é constituído através do lócus do Outro, o que sugere que o objeto de identificação é ambivalente e ainda, de maneira mais significativa, que a agência de identificação nunca é pura ou holística, mas sempre constituída em um processo de substituição, deslocamento ou projeção.

Na Mostra, a construção do lócus do Outro, numa sugestão de identificação que, segundo Bhabha, pode culminar num processo de substituição, deslocamento ou projeção, tomou a linguagem visual como uma estratégia narrativa. Com isso, propôs-se uma identificação cultural e de interpelação discursiva pautada em nomeações como “povo” ou “nação”, que tornaram a todos sujeitos, entidades políticas, que se transformaram em fontes simbólicas de identificação cultural. Isso seria possível sem a

⁹⁶Menezes Bastos (2006) reflete sobre os limites musicológicos frente às ciências humanas, atentando para o que há de central nesse relacionamento. O autor destaca que houve a produção de um esquecimento do indígena no pensamento musical brasileiro, a partir dos anos de 1930. Ao passo que no pensamento social, prevaleceu a triangulação, especialmente retratada pelo modelo de DaMatta.

força dos gêneros artísticos visuais, que tem poderes particulares⁹⁷ de inculcar condições de alteridade e/ou igualdade?

A idéia é perceber de que forma essa seleção visual reflete algo que vai além da escolha estética, ou ainda, de que tal escolha não está desprendida do universo social. Especificamente, como ocorreram as articulações entre os sujeitos envolvidos nas construções das imagens e a circulação/exibição dessas.

Na Mostra, inúmeras imagens – pinturas, esculturas, fotografias, litografias, etc. – produziram representações do Brasil numa narrativa cujo personagem principal era a nação. Esta foi referenciada em nome da comemoração dos 500 anos e as imagens que constituíram essa narrativa articularam sentidos de alteridade e igualdade. Todos eram convidados a integrarem e partilharem uma inclusão na festa comemorativa, através da presença no evento, numa tentativa de evidenciar uma igualdade, que era ali expressa. Ao mesmo tempo, essa narrativa não poderia ser desvinculada da constituição plural da nação, igualmente expressa naquela reunião imagética, cujo outro sentido era o da alteridade.

A Mostra manteve-se como referência entre os eventos ligados às artes visuais, devendo-se salientar ainda a ausência de outros gêneros artísticos, tais como a música, dança e teatro. A jornalista Maria Hirszman, num artigo publicado no O Estado de São Paulo, Caderno Dois, de 30/12/2000, p. D5, intitulado “Uma arte em busca de suas raízes”, destacou:

Este foi um ano que olhou para trás, investigando o passado na tentativa de estabelecer um perfil, mesmo que multifacetado, da arte no Brasil. As comemorações em torno dos 500 anos de descobrimento do Brasil pautaram em grande medida as atividades ligadas às artes visuais, consumindo boa parte dos recursos e atraindo a atenção das instituições, produtores culturais e porque não, de uma parcela significativa do público.

Nesse sentido, Hirszman também enfatizou dois aspectos importantes do projeto Mostra: “a relevância indiscutível da arte marginalizada dos negros, índios e loucos e a reafirmação de uma visão histórica mais ampla, que recoloca a importância do século 19 na definição da identidade nacional”.

Ou seja, o projeto da Mostra pautou-se num discurso da diferença, baseado na afirmação de características nacionais, em que as artes dos “negros, índios e loucos”

⁹⁷ Goethe sugere: “Olhar apenas para uma coisa não nos diz nada. Cada olhar leva a uma inspeção, cada inspeção a uma reflexão, cada reflexão a uma síntese, e então podemos dizer que com cada olhar atento, estamos teorizando” (GOETHE, Apud MOREIRA LEITE, 1998, p. 40).

destacaram-se como relevantes para a formação do país, tomados assim como um elogio à mestiçagem, ao multiculturalismo e ao exotismo. Essa narrativa visual da nação mestiça, multicultural e exótica foi destacada como ponto relevante da Mostra. Vejamos algumas considerações desse tipo. ELIO GASPARI, publicou “Redescobrimto é uma exposição inesquecível”, na Folha de São Paulo, 23/04/2000, p.8:

A exposição tenta ilustrar o que é o Brasil. E quem sabe o que é o Brasil? Ela não dará a resposta. Mostrará 15 mil peças para que cada cabeça dê sua sentença. Revela o passado arqueológico do brasileiro e a beleza da arte indígena. Graças à segurança do artista Emanuel Araújo inclui duas exposições magníficas: ""Arte Popular" e ""Negro de Corpo e Alma" ". À médica Nise da Silveira, morta no ano passado, deve-se a exposição da arte dos loucos e ao talento de Daniela Thomas, sua apresentação racional, seca. Ela foi buscar a cor de uma parede na cela onde viveu um dos artistas.

“A arte salva os 500”, escrita por JOSÉ SARNEY, Folha de São Paulo, 28/04/2000, p. 2:

A Mostra do Redescobrimto fica como o que de mais importante se fez neste século para uma visão do Brasil. A cada metro quadrado está um pedaço genial deste grande país, pelo que ele produziu e inspirou de mais alto. Percorrê-la é andar num caminho de beleza que se transporta para dentro de nós. A mostra passa a ser a verdadeira comemoração dos 500 anos, homenagem ao Brasil, que tem homens como Edegar Cid Ferreira, o grande mecenas da cultura brasileira, que a concebeu e organizou, acolitado por colaboradores como Pedro Paulo Madureira e tantos outros, sob o patrocínio do empresariado nacional, redimido de sua alienação cultural.

“A cultura brasileira expõe sua diversidade”, por Larry Rohter, correspondente do *The New York Times* no Rio de Janeiro, Folha de São Paulo, 03/06/2000, p.10:

(...)A mostra abrange desde a Idade da Pedra até o século 21, com paradas para admirar a fusão de componentes europeus, africanos e ameríndios que constitui a característica mais importante da salada cultural brasileira.

Artigo de Laura de Mello e Souza, intitulado “Invenções do Brasil”, publicado no caderno de resenhas da Folha de São Paulo, em 12/08/2000, p.15:

A Mostra do Redescobrimento é um painel notável dessas reinvenções. Comemorar efemérides pode ser discutível, caro demais e até beirar o grotesco, como foi o caso do naufrágio da nau brasileira. Pode ser terrível e traumático, mostrando as piores entranhas do país, como foi o caso dos episódios de Porto Seguro, onde se evitou a festa popular -o Carnaval...- e se tentou, sem povo, uma absurda celebração oficial. A Mostra dá conta do recado e talvez seja a única comemoração digna do nome. Baseada nos pressupostos teóricos de Mário Pedrosa -de que a arte brasileira só pode ter esse nome se der conta de traduzir todas as suas manifestações, inclusive aquelas tradicionalmente tidas por marginais-, fornece um belo retrato da cultura do país.

O artigo intitulado “Um manto tupinambá reflete devoração do índio”, por Angélica de Moraes⁹⁸, Estado de São Paulo, em 30/04/2000, p. D10:

(...)A mostra parece ter corporificado uma das piores pragas do Brasil: o ranço bacharelesco dos adjetivos vazios e das hipérbolos, da afetação e dos preciosismos. As palavras descoladas de intenções verdadeiras que corroem os discursos oficiais. O Brasil que acha que representa o Brasil, do alto de uma tribuna que não faz por merecer (...) Há enormes, dramáticos, comprometedores buracos nessa história contada pelo megaevento. Especialmente na arte moderna e contemporânea. Que país e que cultura é esta que estão demonstrados nesses pavilhões? Muito menor, muito mais limitados do que o Brasil verdadeiro. Assim como ocorre com os discursos oficiais, a realidade tem por hábito ultrapassá-los e desmenti-los.

Nota-se que essa última opinião traz uma posição crítica em relação à proposta da Mostra, julgando-a bacharelesca e à mercê do discurso oficial, ao passo que as outras declarações evocam a Mostra como um marco, no sentido de exaltação e promoção do melhor da arte e da cultura brasileira. Nesse sentido, pode-se tomá-la como um evento que tinha em suas bases algumas premissas lançadas pelo movimento Modernista, pois a idéia central deste era a busca do desenvolvimento da arte nacional, pautado numa abertura para a experimentação estética.

Aracy Amaral (1998, p. 13) destaca algumas características notáveis desse movimento como, “o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência crítica nacional”, destacando ainda a

⁹⁸ Angélica de Moraes é crítica de artes visuais, curadora independente e jornalista cultural. Informação disponível no site <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.convidados/angelicamoraes/view>. Acesso em 26 mar 2008.

(...) atualização da linguagem brasileira com a do mundo contemporâneo, ou seja, universalismo de expressão. Como consequência imediata daquele nacionalismo, emerge a consciência criadora nacional: voltar-se para si mesmo e perceber a expressão do povo e da terra sobre a qual ele se estabeleceu (AMARAL, 1998, p. 13).

A Semana de Arte Moderna de 1922⁹⁹, evento marcante do Modernismo que pregava a rejeição ao passado, estava ligada aos movimentos políticos-sociais que abalariam o país naquele contexto e que iriam desembocar na Revolução de 30. Também no caso da Mostra, nota-se o estabelecimento de uma “consciência criadora nacional”, legitimada pela data comemorativa e referenciada como necessária para a memória nacional. Em entrevista coletiva, no lançamento da Mostra, publicada na Folha de São Paulo, em 19/04/2000, p.10, o curador Nelson Aguilar ressaltou o fato de o país nunca ter visto uma mostra do gênero não como uma virtude do evento, mas como uma falha do país: "Trata-se de uma lacuna, uma carência que deve ser sanada". Vejamos duas indagações feitas a Néelson Aguilar¹⁰⁰, pela Revista ComCiência¹⁰¹, sobre a concepção da Mostra e sua análise:

ComCiência - Como foi concebida a Mostra?

Nelson Aguilar - Quando o trabalho começou a ser feito, em janeiro de 1997, a proposta era atuar dentro do que havia sido idealizado por Mário Pedrosa¹⁰². Após o incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1978, Pedrosa sugeriu que fosse feito um Instituto de Arte com 4 núcleos: o Museu do Índio, o Museu do Negro, o Museu das Artes Populares e o Museu de Arte Moderna. Esta idéia ainda não tinha sido estudada e comecei a trabalhar com ela. A medida que o trabalho foi sendo desenvolvido, foi possível perceber que a proposta deveria incluir outros tópicos, por exemplo, ela não contemplava a arqueologia. No meio deste processo foi descoberto o esqueleto mais antigo das Américas, a Luzia, e mais uma vez o projeto foi reformulado para contemplar: o período em que isso ocorreu na história da evolução humana, o

⁹⁹ Ressalto que sobre a semana de arte de 22 há uma literatura extensa. Lembro os trabalhos de Wisnick, J. M. S. O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978. Candido, A. Formação da literatura brasileira. São Paulo: Martins, 1959. Carpeaux, Otto M. Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1964.

¹⁰⁰ Entrei em contato com Néelson Aguilar por e-mail, explicando o tema da minha pesquisa e solicitando uma entrevista. Ele respondeu que não estava disponível para falar sobre este assunto e indicou que eu entrasse em contato com Emanuel Araújo. Eu o fiz, mas também não obtive sucesso na tentativa de entrevistá-lo. Detalho tal percurso no capítulo três.

¹⁰¹ Disponível no site: <http://www.comciencia.br/entrevistas/Aguilar.htm>. Acesso em 20 nov 2007.

¹⁰² Mário Pedrosa (Timbaúba/PE 1900 - Rio de Janeiro/RJ 1981) foi crítico de arte, jornalista, professor e transitou nos universos da arte e da política no Brasil Foi preso durante a Revolução Constitucionalista (1932) e organizou a II Bienal de São Paulo (1953). Em 1978, Pedrosa propôs a construção dos “Museus das Origens”, que serviu de base para o projeto da Mostra do Redescobrimto.

aparecimento da humanidade e a ocupação humana do solo americano. Isso resultou no módulo temático de arqueologia. O módulo consagrado à visão do estrangeiro sobre o Brasil surgiu com um projeto de Emanuel Araújo. O projeto dele tinha uma abordagem antropológica do africano no Brasil, do afro-brasileiro que foi negro copiado. Assim, a exposição que deveria ser feita apenas no pavilhão da Bienal, acabou se ampliando e exigiu novos espaços para coadunar o projeto (...).

ComCiência - Como o senhor analisa a Mostra do Redescobrimento?

Nelson Aguilar - Para mim, a Mostra foi uma descoberta pois eu não tinha um visão desta síntese, nem a imaginava. Quando ela ficou pronta e todas as pontas foram unidas é que o resultado ficou claro. Acho que nunca se conheceu arte indígena. Mesmo a idéia do Mário Pedrosa ficou um pouco restrita, limitada, porque quando se fala Museu do Índio é uma coisa problemática, pois colocar o índio no museu é como afirmar que ele já não existisse mais. Para acabar com esse tipo de impressão, convidamos representantes de 4 etnias para construir objetos dentro da exposição, no sentido de estarmos mais próximos de um Centro Cultural do que de um Museu. Se mostrássemos um Museu seria a desqualificação completa da contemporaneidade indígena (...).

Ou seja, a Mostra baseou-se numa percepção da nacionalidade e da contribuição artística e cultural daqueles que formaram o país em que as artes visuais foram tomadas como representativas da nacionalidade brasileira, (re)produzindo idéias sobre a nação e a identidade nacional que não podem ser desconsideradas como elementos centrais de disputas políticas. Nas palavras de Jean Galard¹⁰³, curador de um dos módulos da Mostra: “Se as autoridades políticas querem fazer um evento marcando a identidade nacional, é problema deles, mas a preocupação moral e intelectual deveria ser a de colocar questões, de abrir o debate”.

Stuart Hall (2005) lembra que o conceito de identidade só faz sentido ao ser inserido no interior dos discursos. Esse autor lembra que a identidade não se coloca como uma unidade, ao contrário, ela é fragmentada, sendo que sua construção e uso têm um sentido estratégico e posicional. Homi K. Bhabha (1998) também propõe uma desconstrução dessa categoria, afirmando que os estudos pós-colonialistas devem negar duas perspectivas: a filosófica e a antropológica. A primeira baseia-se na idéia de ontologia do ser e na sua auto-reflexão, enquanto a segunda pauta-se numa diferença da identidade humana situada na distinção natureza/cultura. Ele assegura que a questão da

¹⁰³ O filósofo e diretor cultural do Louvre, Jean Galard, foi curador do módulo “Olhar Distante”, junto com o livreiro Pedro Correa do Lago. Declaração publicada em O Estado de São Paulo, 26/02/2000, p. D18.

identificação faz parte de projetos culturais e políticos, retirando a identidade de uma esfera de necessidade ontológica para a permanência do ser.

No caso da Mostra, a noção de identidade nacional estava ligada à data comemorativa dos 500 anos, o que já a inclui num contexto político e histórico particular. A idéia da Mostra era tornar visível um importante legado artístico e cultural que singularizava e unia o país, caracterizando assim a diferença cultural e étnica que percorre a nossa história. Mas mesmo quando a proposta é tornar isso visível, é preciso ter ciência de que esse processo é marcado por questões contextuais que envolvem aspectos históricos e políticos através dos quais se criam processos de (des)(re)construção em que os sujeitos envolvidos não podem ser tomados como homogêneos, dado que os sentidos articulados não são estáveis, ao contrário, há aí mecanismos que proporcionam visibilidade e/ou invisibilidade a diferentes grupos sociais e atores.

Os mecanismos que proporcionam visibilidade ou invisibilidade estiveram presentes na elaboração do evento em si à medida em que a Mostra envolveu pessoas ligadas às áreas artísticas, culturais e governamentais do país e do exterior, colocando em jogo diferentes interesses e posições que foram responsáveis pela conformação de visões sobre as representações nacionais. Tem-se aqui uma complexa teia discursiva, inserida na produção cultural de uma época, que inclui obras artísticas dos mais variados gêneros, a crítica, a imprensa, a historiografia, os discursos políticos, os empresários patrocinadores, os curadores, o público, a igreja, etc. Ou seja, é um universo intertextual¹⁰⁴ em que as esferas do político, do institucional, do ideológico e do econômico participam ativamente.

Tais esferas estiveram ligadas nesse evento, fato que ajudou na criação de uma tipologia memorialística da nação. O tema da formação e glorificação da nação foi destacado ora pela valorização do passado, ora pela distinção entre o passado e o contemporâneo¹⁰⁵. A questão da história da nação foi abordada a partir de uma perspectiva de como era no passado, mostrando-se isto através das artes visuais nacionais formadas pelas diferentes matrizes que compuseram o brasileiro. Nota-se uma valorização do brasileiro contemporâneo justamente em prol de um passado comum. De

¹⁰⁴ Ver SAID, Edward W. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

¹⁰⁵ Creio que a valorização do passado e a distinção entre o passado e o contemporâneo foi uma estratégia das curadorias para promover um movimento pendular entre o que fomos e o que somos como nação. Neste sentido, não poderia faltar na Mostra a exibição de obras de arte consagradas historicamente (caso das peças barrocas) em conjunto a artistas contemporâneos.

um modo geral, a Mostra valorizou um passado que não foi visto como perdido, mas foi eternizado segundo aspectos memoráveis e históricos ao serem exibidos como provas de que a percepção do nosso passado informa a construção atual da nação.

Tal processo baseia-se, sobretudo, na transformação da Mostra num evento público ancorado em diferentes suportes de produção, patrocínio, curadoria, divulgação e visitação. Os responsáveis pela Mostra criaram um espaço dedicado ao registro grandioso da memória nacional. Essa composição ocorreu através da preferência pela nação, unida à eleição de certos aspectos históricos da mesma. Através disto elaborou-se uma narrativa do que foi/é a nação. Assim, a Mostra baseou-se em uma importância simbólica¹⁰⁶ da nação, como uma formação singular, reunida ali como uma forma de aumentar e cancelar a força do evento, cuja intenção era fazer-nos crer na sua unicidade.

¹⁰⁶ O termo importância simbólica tem o sentido utilizado por Geertz (1991), ou seja, os símbolos são veículos, sendo simbólico tudo aquilo que denota, descreve, representa, exemplifica, rotula, indica, evoca, etc.

Capítulo 2

Eventos e Trajetórias dos 500 anos

A Associação Brasil 500 anos de Artes Visuais foi criada em 1998 como uma entidade sem fins lucrativos, derivada da Fundação Bienal de São Paulo, cujo objetivo era realizar a “Mostra do Redescobrimento”, em 2000. Os escolhidos para comporem a diretoria e seus fundadores foram Edegar Cid Ferreira e Pedro Paulo Sena Madureira¹⁰⁷. O curador geral era Nelson Aguilar¹⁰⁸ e o coordenador geral, Emilio Kalil¹⁰⁹.

Cid Ferreira fora presidente da Fundação Bienal de São Paulo de 1993 a 1997, realizando as 22ª e 23ª Bienais Internacionais de São Paulo, ocorridas em 1994 e 1996. Ainda em 2000, ele funda a BrasilConnects, empresa especializada na organização de grandes eventos culturais e artísticos. Ele manteve a Oca do Parque Ibirapuera como espaço de suas exposições, as quais se tornaram célebres em São Paulo, ganhando ares de mega-eventos, como “Os Guerreiros de Xi'na”, “Arte Russa”, “Picasso”, “Parade”, entre outras. Cid Ferreira ganhou ainda projeção internacional ao levar algumas exposições de artes nacionais para o exterior, como parte do projeto da “Mostra do Redescobrimento”, que previa incursões nacionais e internacionais até 2004¹¹⁰. Em entrevista à Revista ComCiência¹¹¹, o curador geral esclareceu:

ComCiência - Qual é a agenda da Mostra?

Nelson Aguilar - A agenda está completa até 2004. Os últimos acordos foram feitos com a Rússia, Suécia e Alemanha. Na Rússia estaremos presentes nos festejos de São Petersburgo e também em Moscou. Em Estocolmo, estaremos presentes em vários museus da cidade. Na Alemanha, haverá um resumo de todos os módulos da exposição. Vai ser uma espécie de recapitulação completa da exposição. Isso é resultado da visita da Mostra do Redescobrimento em São Paulo, com a presença de autoridades russas, suecas e alemãs. Essas pessoas

¹⁰⁷ Pedro Paulo Sena Madureira é considerado um dos maiores editores do país e trabalhou em instituições conceituadas dessa área como a Imago, Nova Fronteira, Guanabara, Rocco e Siciliano. Ver <http://www.agirafa.com.br>.

¹⁰⁸ Nelson Aguilar, curador geral da Mostra do Redescobrimento, historiador, especialista em Artes, professor do IFCH (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) da UNICAMP. Ver currículo Lattes no site <http://www.cnpq.br>

¹⁰⁹ Emilio Kalil é curador e além de ter integrado a Associação Brasil 500 mais, também trabalhou com Cid Ferreira na BrasilConnects. Ver <http://www.veja.abril.com.br/vejasp/040505/gente31.html>.

¹¹⁰ As notas biográficas presentes aqui são oriundas de uma busca realizada na Internet sobre as personalidades que apareceram ao longo da pesquisa e que julguei importante serem detalhadas. Ao mesmo tempo, não pude fazer uma incursão pormenorizada sobre a vida e obra de cada um deles.

¹¹¹ Disponível no site: <http://www.comciencia.br/entrevistas/Aguilar.htm>. Acesso em 20 nov 2007.

nos convidaram para fazer um movimento artístico nesses lugares.

Ainda em 2000, parte da “Mostra do Redescobrimento” foi exibida no Rio de Janeiro, São Luiz, Brasília e Porto Alegre. Em 2001, houve a “Brasil + 500 Argentina: Muestra Del Redescobrimento”, ocorrida em Buenos Aires em quatro espaços diferentes da cidade: Centro Cultural Recoleta, Fundación Proa, Museo de Arte Moderna de Buenos Aires e Museo Nacional de Bellas Artes. Também em 2001, o Museo Nacional de Bellas Artes, em Santiago do Chile, contou com a exposição “Brasil Profundo”. A 49ª Bienal de Veneza exibiu “Brasil in Venezia” e em Washington, o National Museum of Women in the Arts, montou a exposição “Virgin Territory”¹¹². Em 2002, o Museu Guggenheim, de Nova Iorque, organizou a “Brazil Body and Soul”. Todas as exposições internacionais e algumas nacionais tiveram catálogos lançados pela Editora Associação Brasil + 500 e foram organizadas pela BrasilConnects¹¹³.

Aguilar¹¹⁴ também respondeu como ocorreu o interesse dos Estados em exibir a Mostra e a escolha do que seria exibido em cada lugar:

ComCiência - Como foi manifestado o interesse pela exposição nos estados brasileiros e no exterior?

Aguilar - O interesse se manifesta através do governo de cada estado. Por exemplo, a governadora do Estado do Maranhão interessou-se pela exposição, assim como os governadores dos Estados do Rio de Janeiro, Ceará, Bahia, Pernambuco e Rio Grande do Sul. É necessário, antes de mais nada, uma instituição cultural que seja adequada para receber a exposição isto é, que seja climatizada, que tenha segurança, enfim, que reúna condições para abrigar a mostra, pois o seguro é muito caro (...).

ComCiência - Como é feita a escolha dos módulos pelas instituições interessadas em expô-los?

Aguilar - Nós só trabalhamos em regime de co-curadoria, o que significa que o lugar que vai abrigar a mostra deve manifestar o interesse em expor, porque ela é tão grande que pode ser reunida sob vários recortes. A mostra é um teste projetivo.

Edemar Cid Ferreira era considerado um representante¹¹⁵ do país que levava o melhor da arte brasileira ao exterior. Vejamos algumas notícias nesse sentido:

¹¹² Esta exposição contou com uma seleção de obras de artistas brasileiros do século XX e foi indicada como parte da “Mostra do Redescobrimento” que foi levada ao exterior. Informação retirada do site http://www.edemar.com.br/apaixonado/desdobramento_mostra.html, Acesso em 12 jan 2008.

¹¹³ As informações sobre os itinerários nacionais e internacionais da “Mostra do Redescobrimento” foram retiradas dos sites <http://www.edemarcidferreira.com.br>, www.advbfm.org.br e dos jornais Folha de São Paulo e Estado de São Paulo do ano de 2000.

¹¹⁴ Disponível no site: <http://www.comciencia.br/entrevistas/Aguilar.htm>. Acesso em 20 nov. 2007.

A festa, os ecos muito positivos da imprensa Argentina sobre a Mostra do Redescobrimento e o discreto e rápido discurso de Edegar Cid Ferreira devem ter sido um bom preâmbulo. Nas reuniões do dia seguinte com grandes empresários locais, o presidente da Associação Brasil 500 anos conseguiu levantar cerca de US\$2 milhões para financiar as 4 mostras que irão a Buenos Aires e a exposição que virá de lá, tudo em outubro e novembro (O Estado de São Paulo, 06/06/2000, p. D8, Coluna Persona).

O sisudo "Le Monde" dedicou página inteira à Mostra do Redescobrimento, organizada pelo banqueiro Edegar Cid Ferreira. O jornal diz que é o acontecimento "*plus important depuis que l'homme a foulé le sol du Brésil*". Ou o mais importante desde que o homem pisou no solo do Brasil (MONICA BÉRGAMO, Folha de São Paulo, 21/04/2000, p.12, Coluna Social).

Depois do sucesso da Mostra do Redescobrimento e das exposições geradas a partir dela, Cid Ferreira era considerado o novo mecenas das artes nacionais. Além disso, ele também era controlador do Banco Santos e, em 2002, começaram os boatos no mercado financeiro de que essa instituição financeira estava falindo. Em 2004 o boato consolidou-se e o Banco Central declarou sua falência, detectando um rombo de R\$ 700 milhões. Em 2005 a Justiça decretou a falência, avaliando que o rombo total foi de R\$ 2,2 bilhões.

Cid Ferreira foi acusado pelo Ministério Público de cometer crimes de lavagem de dinheiro, formação de quadrilha e gestão fraudulenta, tendo sido preso pela primeira vez em 26 de maio de 2006. A partir daí, travou uma série de pedidos de habeas-corpus para responder ao processo em liberdade e vários foram negados. Em agosto de 2006, ele foi liberado para responder ao processo em liberdade. Preso novamente em 12 de dezembro de 2006, Edegar Cid Ferreira e seu filho Rodrigo Rodrigues de Cid Ferreira foram detidos pela Polícia Federal em cumprimento de prisão preventiva. Finalmente, Edegar Cid Ferreira foi condenado a 21 anos de prisão e seu filho a 16 anos, pelos seguintes crimes: crime contra o sistema financeiro, lavagem de dinheiro, crime

¹¹⁵ O espírito empreendedor de Edegar Cid Ferreira e sua afeição às obras de arte o fizeram ser considerado o grande mecenas e representante do país no exterior até começarem os rumores de irregularidades envolvendo seus negócios. A seguir, trato desse assunto.

organizado e formação de quadrilha. Em dezembro de 2006, o Supremo Tribunal Federal concedeu a Cid Ferreira e seu filho, liberdade provisória¹¹⁶.

O papel de mecenas das artes nacionais, combinado ao posto de banqueiro, fez de Edegar Cid Ferreira uma figura importante no meio artístico e cultural do Brasil, até surgirem os escândalos que envolviam a administração do Banco Santos e a forma como ele arrecadava o dinheiro para promover suas exposições. Em 2000, ele declarou que a Mostra teve o orçamento de R\$40 milhões, dos quais só R\$1,6 milhões teriam saído dos cofres públicos, enquanto os outros R\$ 38,4 milhões ele teria conseguido com a iniciativa privada. Segundo declarou para o Jornal Folha de São Paulo, de 04/05/2000, o Bradesco contribuiu com uma quantia (não declarada) e o empresário José Ermírio de Moraes arrecadou R\$ 1,5 milhões. Edegar afirmou ainda que teria colaborado com R\$ 10 milhões para o empreendimento.

Vejamos o texto da Veja¹¹⁷ sobre a forma de patrocínio da Mostra e o posto de mecenas, inaugurado por Edegar Cid Ferreira:

A Mostra do Redescobrimento também acena com o surgimento de uma nova classe de mecenas. A participação do Estado foi mínima no evento. A esmagadora maioria dos recursos veio da iniciativa privada. Apenas 30% desse dinheiro foi liberado por meio das leis de incentivo à cultura. O otimismo, porém, deve ser moderado. Afinal, a mostra está diretamente ligada a uma celebração histórica, de forte conteúdo simbólico. Além disso, vai permitir que os patrocinadores mostrem suas marcas também no exterior. Nada garante que, no futuro, eventos menos grandiosos receberão o apoio entusiástico dos empresários. Edegar Cid Ferreira discorda. Ele acha que se inaugurou no Brasil uma nova era. Tomara que esteja certo. E que a aposta se confirme antes dos próximos 500 anos.

O depoimento acima aponta para a idéia de que a Mostra foi consolidada como um empreendimento de caráter sobretudo privado, em que a participação do Estado apareceu como elemento de “segunda ordem”. A Associação criada e administrada por Cid Ferreira para organizar a Mostra deveria ter deixado de existir no final de 2002. Inicialmente, previa-se que ela fosse uma entidade autônoma e independente, mas

¹¹⁶ Informações retiradas dos sites:

<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/forum>,

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u62810.shtml>,

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi1806200607.htm>. Acesso em 14 fev 2008.

¹¹⁷ Reportagem publicada na Revista Veja, 26/04/2000, disponível no site: http://veja.abril.com.br/260400/p_180.html. Acesso em 12 abr 2008.

subordinada à Fundação Bienal. Porém, segundo reportagem da Folha de São Paulo, de 08/07/2000, p.8, isso não ocorreu:

A Associação Brasil 500 Anos, instituição que organiza a Mostra do Redescobrimento, em cartaz no parque Ibirapuera, não tem mais prazo para acabar. A decisão partiu de quatro diretores da instituição, que realizaram, no último dia 13 de junho, uma reunião extraordinária e decidiram pela alteração do artigo 5º de sua ata de fundação. A ata da reunião que determinou a mudança foi assinada pelos diretores Edegar Cid Ferreira (presidente da instituição), Pedro Paulo Braga de Sena Madureira, Renello Parrini e Pedro Aranha Corrêa do Lago. Segundo um dos diretores presentes, que não quis se identificar, a mudança se deve à itinerância da mostra, que estaria se estendendo. A mostra já teria fechado com o museu Guggenheim, em Nova York, e o British Museum, em Londres, além de instituições em Bilbao, na Espanha, e na Argentina. Também já estariam em negociação itinerâncias para Portugal, França e Japão, entre outros países. A justificativa para a mudança foi reiterada por Luciano Lamano, advogado da associação. "Se fecharmos com esses países, teremos a itinerância até 2005. É preciso contratar essa itinerância. Há uma série de ônus que precisamos assumir, o que não seria possível com uma associação que terminaria em 2002", disse.

A Mostra repetiu-se em exposições permanentes no Brasil e no exterior, inserindo-se dentro de um circuito de divulgação e permanência das produções artísticas históricas e contemporâneas escolhidas pelos curadores que se tornaram referência da nação brasileira. A validade destas obras tornou-se reforçada à medida que os lugares em que a Mostra permaneceu exposta destacam-se como pontos culturais fortes em relação à sociabilidade das cidades e dos países por onde passou. Assim, pode-se supor que não há escolha aleatória, nem sobre o que viria a se tornar público, nem sobre onde tais escolhas seriam exibidas. Ao contrário, supõe-se que a relevância de certos aspectos guardados pelas obras em si e pelos lugares que as exibiram reforçam traços importantes da atuação e dos interesses do banqueiro Cid Ferreira¹¹⁸.

A incursão internacional da Mostra durou até 2002, ano em que começaram os surgir os escândalos envolvendo o nome de Cid Ferreira. Mas mesmo durante a gestão

¹¹⁸A trajetória de Edegar merece ser tratada de forma específica, pois, no mínimo, revela meandros interessantíssimos acerca da interface entre arte, economia e política no Brasil. Nesta dissertação, limite-me a levantar alguns questionamentos sobre suas ações, mas fica a idéia de que em trabalhos futuros me proporei a refletir sobre isso, de maneira mais intensa.

de 2000, a Associação já vinha sofrendo acusações e críticas em dois sentidos: o não pagamento das dívidas acumuladas ao longo de sua existência, por parte dos credores, e a forma obscura de gerenciar a Associação e organizar a Mostra, por parte de pessoas ligadas a instituições artísticas e culturais importantes de São Paulo. No primeiro caso, O Estado de São Paulo, de 03/08/2000, trouxe uma reportagem destacando que a Associação era alvo de 24 protestos judiciais em tramitação no Tribunal de Justiça do Estado, movidos por 19 empresas e 1 fundação. O total da dívida era de R\$ 1,7 milhão. Num informe publicitário, publicado no mesmo jornal em 16/08/2000, a Associação se defendeu com o seguinte texto:

Alguns fornecedores têm recorrido à imprensa com o inconfessado propósito de pressionar a direção da Associação Brasil 500 anos para resolver suas pendências judiciais, utilizando argumentação inverídica, de modo a confundir a opinião pública. Estão também sendo incentivadas por pessoas que tiveram seus interesses contrariados pela Mostra do Redescobrimento e na Fundação Bienal de São Paulo. Assim, a Associação Brasil 500 anos e tem a declarar que: 1) Não tem dívidas, protestos, muito menos ações judiciais de cobrança; seus fornecedores estão sendo pagos na exata medida de seus vencimentos; 2) Juntamente com a Price Waterhouse, Empresa de Auditoria mundialmente respeitada, estão sendo auditados os valores das faturas de serviços prestados ou fornecimento de materiais; 3) Já foram identificados 26 empresas que cobraram valores acima do contratado ou fora da prática de mercado. Algumas dessas empresas usaram o expediente de levar seus títulos com valores indevidos a apontamento. Assim, a Associação Brasil 500 anos adotou medidas judiciais contra essas empresas, depositando em dinheiro os valores questionados; 4) A associação Brasil 500 anos contratou 2.000 empresas, entre fornecedores e prestadores de serviços, e já pagou mais de 6.000 faturas, das quais em torno de 101 estão sendo por ela judicialmente questionadas; 5) Todas essas ações são públicas e poderão ser verificadas junto ao Fórum Central João Mendes Jr da cidade de São Paulo; 6) A Associação lamenta a publicação de notícias já exaustivamente explicadas, mas o faz na defesa de seus interesses, de seus patrocinadores e de seus promotores (O Estado de São Paulo, 16/08/2000, p. A5).

No tocante à forma de atuação da Associação, a Folha publicou um texto em 24/05/2000, em que o então superintendente do MAM-SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo), Ronaldo Bianchi, acusava Cid Ferreira de promover uma “privatização branca no Parque do Ibirapuera”, que estaria relacionada com conchavos políticos para conseguir ficar com o espaço da Oca no parque, além de critérios suspeitos para levantar dinheiro para a produção dos catálogos da Mostra:

“Não sei qual mágica Edemar usou para ficar com a Oca, um espaço que o MAM pleiteava desde 97”, diz Bianchi. (...) A "mágica" mencionada por Bianchi seria a relação de Cid Ferreira com o secretário municipal do Verde e Meio Ambiente, Ricardo Ohtake, cujo escritório de arquitetura recebeu R\$ 200 mil para fazer o projeto dos 14 catálogos da Mostra. A Folha apurou que Ohtake interferiu na negociação entre a associação e a Fundação Santos Dumont, entidade que detém o direito de uso da Oca. O apoio político teria acontecido também em relação à Associação Amigos da Pinacoteca e ao Museu do Folclore, espaços onde ocorrem exposições da Mostra. Cid Ferreira e Ohtake negam tráfico de influência em troca do serviço dos catálogos. Juridicamente, a Associação Brasil 500 Anos tomou todos os cuidados. Tem contratos particulares com entidades para o uso de suas instalações. Ao poder público municipal, caberia levantar óbices à transferência dessas cessões de uso, o que não aconteceu. Um decreto do prefeito Celso Pitta e do secretário Ohtake, de 18 de abril deste ano, confere legalidade à participação de "entidades sem fins lucrativos", como a associação de Cid Ferreira, na "Festa do Brasil 500 Anos". Politicamente, porém, auxiliares do prefeito relatam, sob reserva, como Ohtake ajudou indiretamente Cid Ferreira. Amigo do prefeito, a quem teria emprestado R\$ 800 mil, Jorge Yunes preside a Santos Dumont, que cedeu até o final de 2003 o espaço da Oca para Cid Ferreira. Ohtake falou com Pitta, que falou com Yunes. O MAM tinha interesse na Oca. Pediu o espaço informalmente ao prefeito em 1997 e o solicitou por carta em 13 de maio de 99, mas, no dia 17 do mesmo mês, Cid Ferreira fechou com a Santos Dumont (Folha de São Paulo, 24/05/2000. p.7)

As disputas envolvendo Cid Ferreira e a Associação, a Fundação Bienal e seus conselheiros, o MAM e seus diretores, em torno dos espaços e datas das exposições e outros pontos, revela uma importante interface entre os campos artístico, econômico e político. O estatuto da Associação previa não só seu fim em 2002, mas também indicava que todo o patrimônio arrecadado seria transferido para a Fundação Bienal. A Fundação Bienal, por sua vez, optou pelo adiamento do Bienal de São Paulo, tendo em vista o sucesso da Mostra. A mesma reportagem de 24/05/2000, p.7, traz a seguinte discussão:

Um grupo de conselheiros da Fundação Bienal ataca o "modus operandi" de Cid Ferreira, também um conselheiro. Esse grupo vê a influência de Cid Ferreira sobre a secretaria de Ohtake, à qual o parque está subordinado, e sobre o presidente da Fundação Bienal, Carlos Bratke, que seria manipulado por ele. A Folha apurou que, no começo do ano, quando a posição de Bratke como presidente esteve ameaçada, Cid Ferreira atuou para mantê-lo no cargo.

"É tudo um jogo de prestígios pessoais", diz Luiz Seraphico de Carvalho, presidente do conselho da Fundação Bienal, a respeito das relações entre Cid Ferreira, Bratke e Ohtake. Na semana passada, Bratke anunciou que Ohtake será o curador da 5ª Bienal de Arquitetura de SP, mas disse que a indicação foi de Glória Bayeux. Milú Villela, presidente do MAM e conselheira da Fundação Bienal, diz que "Edemar deseja tomar conta do parque" e que Bratke adiou a Bienal de 2001 para 2002 a fim de "atender aos interesses particulares do Edemar, que não quer ter competidores para a mostra itinerante que deseja fazer em 2001, e para permitir que a equipe da fundação, a mais bem treinada no Brasil para preparar exposições, fique a serviço da Associação Brasil 500 Anos.

Outros nomes ligados ao meio artístico e cultural de São Paulo teceram críticas à forma de atuação da Associação, apontando para um problema mais geral que envolve o questionamento das políticas culturais vigentes no país. Foi o caso de Lulu Librandi¹¹⁹, num artigo publicado na Folha de São Paulo, 30/05/2000, p.10, Ilustrada:

(...) Não dá mais para calar é sobre essa idéia equivocada segundo a qual devemos ao beneplácito da iniciativa privada a verdadeira comemoração do quinto centenário e, por extensão, toda a produção cultural possível e "sadia", atualmente. Principalmente quando fica evidente que serve à autopromoção e sanha de poder de alguns. Ora, como foi noticiado, Petrobras e Furnas entraram com pelo menos US\$ 2 milhões cada uma nessa montagem. Não é esse dinheiro público? Também o Fundo Nacional de Cultura, o MinC (Ministério da Cultura), investiu pesado (R\$ 1,2 milhão). De onde saiu o dinheiro se não do bolso do contribuinte? A própria destinação dos fundos captados junto ao empresariado, US\$ 40 milhões, segundo Edemar Cid Ferreira, não seria mais bem usado na conservação e ampliação do acervo de nossos museus, bem como de suas instalações? Ou a Pinacoteca, o MAC, o Memorial da América Latina e o próprio Masp, bem como instituições afins de outros Estados, como o MAM do Rio de Janeiro, não estão desesperadamente precisando de dinheiro? Na verdade, é a própria lei de renúncia fiscal do governo que precisa ser rediscutida, suas prioridades reavaliadas. Parece que tanta verba destinada à Mostra do Redescobrimento secou a fonte.

¹¹⁹ Maria Luiza Librandi (Lulu Librandi), 58, foi assessora de Assuntos Latino-Americanos da presidência da Fundação Memorial da América Latina. Foi diretora da Funarte (1986-88) e do Centro Cultural São Paulo (1993) e secretária de Assuntos Internacionais do Ministério da Cultura (gestão Celso Furtado, governo Sarney).

Arte e Política: trânsito e encruzilhadas

Segundo Pierre Bourdieu (1996), a análise do campo artístico não pode desconsiderar sua imbricação com o campo do poder, e acrescentaria da economia. Vale a pena atentar para a caracterização das comemorações no eixo da economia política, palco em que os conflitos e associações entre os campos político e artístico tornam-se explícitos. Ao tratar do encontro entre Raoni/Sting, em prol dos direitos indígenas, Menezes Bastos (1996) aponta para o papel da musicalidade como universo de significantes cujo mundo de significados envolvia o ambientalismo e as lutas reivindicatórias das populações indígenas da Amazônia. No caso das comemorações dos 500 anos, as artes como um todo, mas sobretudo as artes visuais, manifestaram-se como o universo de significantes cujo reino de significados foi a construção do Estado-Nação. Nesta construção, entretanto, a posição do Estado foi deslocada e assumida por particulares que transformam as comemorações num empreendimento privado e, ao que tudo indica, muito lucrativo e constantemente suspeito de corrupção.

Se tomarmos as artes visuais como o universo de significantes, perceberemos ainda que os diversos significados atribuídos à cultura e à arte fundamentaram discursos sobre a história da nação e o papel da comemoração neste contexto. É preciso atentar também para o estabelecimento de relações entre as posições ocupadas por indivíduos e grupos, numa situação de legitimidade. No caso da Mostra, de um lado tratam-se de indivíduos e grupos ligados às esferas intelectual, empresarial e política, reunidos para a produção-execução de um evento oficial, mas fortemente administrado pela esfera privada. Do outro, tem-se um público, para o qual se destinava tal evento. Esse público não pode ser tomado como homogêneo.

Bourdieu (1989) destaca o campo do poder como um campo de lutas e forças, ligado inevitavelmente ao exterior, uma vez que existem relações entre “mandantes” – que têm uma distância diferencial em relação aos instrumentos de produção política – e os “mandatários”. Na política, como na arte, há uma concentração dos meios de produção nas mãos de profissionais, os quais precisam ter uma competência específica para poderem adentrar no jogo. O habitus político, como o científico, artístico ou religioso, supõe uma preparação especial. Ou seja, é preciso um processo de aprendizagem para que se adquira o corpus dos saberes específicos, o domínio de certa linguagem, de uma retórica. Isso é uma espécie de processo de iniciação, tem provas e

ritos de passagem que tenderão a inculcar o domínio prático de uma lógica própria do campo.

Em última instância, o capital político é uma forma de capital simbólico que figura como um crédito firmado na crença e no reconhecimento que os agentes conferem a uma pessoa, ou a um objeto. Esse poder simbólico só existe porque aquele que lhe está sujeito crê que ele existe. Também no caso da arte, tem-se uma noção corrente de que a voz dos especialistas, responsáveis pelo manejo dos códigos artísticos, tem um valor supremo. Segundo Sally Price (2000), há uma noção de caráter mágico do conhecedor da arte, que se ancora numa idéia do gosto¹²⁰, ou melhor, do bom gosto, como norteador desse conhecimento. Tem-se aí uma oposição entre aquele que conhece *versus* aquele que desconhece.

O bom gosto do conhecedor pauta-se, inevitavelmente, numa discriminação que distingue-o do gosto popular, ou do ‘mal gosto’. A autora observou que a retórica do ‘bom gosto’ é algo recorrente entre os conhecedores da arte, que culmina numa noção de autoridade e hierarquia.

Autoridade e hierarquia, duas características que aproximam os campos da arte e da política, ou ainda, elementos principais dos jogos artístico e político. Bourdieu (1989, p.172) lembra que o mais importante no jogo político é a adesão a ele, ou seja, “investimento no jogo que é produto do jogo ao mesmo tempo que é a condição do funcionamento do jogo”. Pode-se dizer que ocorre algo similar no universo da arte. Sergio Miceli¹²¹, num artigo intitulado “Modernidade Suada”, destacou alguns pontos importantes a esse respeito, enfatizando o caso da Mostra:

A despeito das intenções da curadoria, o arranjo de obras, os textos e entrevistas nos catálogos e a copiosa cobertura de imprensa a respeito da mostra vão chamando a atenção para os diversos agentes que hoje já se tornaram tão ou mais importantes para a dinâmica da vida artística do que os próprios criadores. Críticos, curadores, restauradores, museólogos, animadores, galeristas, dirigentes de fundações, integrantes dos conselhos dessas entidades, esses profissionais e grupos de interesse, gravitando em torno da atividade artística, logram

¹²⁰ Para a discussão sobre gosto, ver: BOURDIEU, Pierre. **La Distinction**: critique sociale du jugement. Paris: Minuit, 1979. Nessa obra, o autor tece uma crítica à noção kantiana de gosto universal inato. Em linhas gerais, o autor atenta aos sistemas incorporados, incluindo o gosto que, constituído no interior de uma história coletiva, é adquirido no curso de uma história individual e funcionam no estado prático e para a prática, e não como fim de um puro conhecimento.

¹²¹ O jornal de resenhas da Folha de São Paulo, 12/08/2000, trouxe textos de três especialistas que abordaram a Mostra do Redescobrimento e alguns de seus módulos: Sérgio Miceli, Laura de Mello e Souza e Lilia Moritz Schwarcz.

viabilizar seus projetos em razão dos recursos políticos e, sobretudo, do cabedal de relações sociais de que dispõem junto aos colecionadores, às instituições culturais públicas, aos grandes patrocinadores privados, às editoras especializadas, ou seja, às balizas de armação político-institucional do mercado de arte. Entre panoramas para fruição da corte e bólides entronizados por "connaisseurs", um prato cheio para a reflexão da legião de estetas, defensores convictos da autonomia da obra de arte, que nos têm proporcionado fórmulas lapidares dessa modernidade suada.

Vale pensar no jogo artístico e político como uma reunião de discursos, calcados na voz de especialistas, que falam de um lugar determinado. Aqui, ressalto que os discursos não apenas expressam aspectos políticos e ideológicos, mas também os produzem. Ou seja, a produção desses discursos, incluindo o que se elege para expressá-lo, está intimamente ligada às escolhas, realizadas por pessoas responsáveis pela curadoria e outros colaboradores. E isso certamente envolve outras esferas da vida social, especialmente questões políticas, uma vez que se tratava de um evento comemorativo do país.

Pressupostos e perspectivas das políticas culturais nacionais

Em outra oportunidade, Sérgio Miceli (1984) destacou que alguns estudiosos vêem o Estado como o grande incentivador da política cultural da década de 70, cuja prioridade eram as atividades que tinham dificuldade de sobreviver no mercado, ao passo que a iniciativa pública era responsável pela conservação de acervos históricos e artísticos, nomeados como “material museológico” (MICELI, 1984, p. 100). Nesse sentido, o autor aponta para a estratégia da política cultural desse período privilegiar a preservação patrimonial:

A preservação do patrimônio histórico e artístico converte-se então num terreno de consenso em torno do qual é possível fazer convergir os esforços de agentes cujos interesses e motivações certamente colidiram em gêneros de produção cultural onde a problemática estivesse fortemente referida a questões da atualidade social política. O patrimônio constitui, portanto, o repositório de obras do passado sobre cujo interesse histórico, documental e, por vezes, estético não paira qualquer dúvida. Trata-se de obras e monumentos que, no mais das vezes, já se encontram dissociadas das experiências e interesses sociais que lhe deram origem (MICELI, 1984, p. 102).

Já Ruben Oliven apud Miceli, (1984, p. 51) chama a atenção para o papel do Estado em relação à cultura:

Ele não é apenas o agente de repressão e de censura, mas também o incentivador da produção cultural e, acima de tudo, o criador de uma imagem integrada do Brasil que tenta se apropriar do monopólio da memória nacional. Embora durante parte da década de sessenta e setenta a cultura tenha sido freqüentemente encarada mais como um reduto de subversão, é importante constatar que o Estado simultaneamente começou a assumir o papel de usar a cultura como um espaço para a construção de um projeto de hegemonia.

Para o autor, esse projeto hegemônico do país substituiu um projeto coercitivo. O projeto hegemônico fundamentou-se numa idéia de manipulação dos símbolos nacionais, mas estava desvinculado das questões sócio-econômicas. “À medida que a ordem burguesa se consolida no Brasil, o Estado tenta criar um projeto que privilegia o cultural, sem querer alterar fundamentalmente as regras da ordem econômica e política” (OLIVEN apud MICELI, 1984, p. 52).

Para Mario Brockmann Machado apud Miceli (1984), na década de 1980, o Brasil não tinha uma política cultural, tinha sim um “projeto cultural em execução no país, que não é encabeçado pelo Estado, mas sim, por empresas privadas”. Liliana Sousa e Silva (2000) traça um histórico das políticas culturais nacionais, enfatizando o papel do Estado como incentivador desse campo, especialmente no que concerne às leis de incentivo fiscal, fato que evidencia a necessidade de refletir-se sobre o universo da cultura e da arte na esfera da economia política.

Em linhas gerais, esse incentivo permite às empresas que apoiarem as atividades culturais, a dedução de uma parte do investimento de seus impostos devidos. Em 1986 aprovou-se a “Lei Sarney” (Lei número 7.505), pioneira no estabelecimento de relações entre o Estado e o empresariado privado. Essa lei vigorou até 1990, período em que o então presidente Fernando Collor de Mello determinou o encerramento das principais instituições federais de fomento à área cultural.

Em 1991, aprovou-se a Lei de Incentivo à Cultura (Lei número 8.313), elaborada pelo então secretário Sérgio Paulo Rouanet que estabelecia “um mecanismo para o financiamento da cultura que é estimulado pela renúncia fiscal: o Estado oferece a qualquer empresário que investir em cultura a possibilidade de abater de seu imposto de renda parte do valor de seus patrocínios ou doações, dentro dos limites fixados pela própria lei e desde que o projeto incentivado tenha a chancela do Ministério da Cultura” (SOUZA E SILVA, 2000, p. 155).

Ou seja, a lei de incentivo fiscal permite que a iniciativa privada escolha o que deve ser alvo da política cultural, mas, ao mesmo tempo, tal escolha fica submetida ao

controle do Ministério da Cultura. É uma dupla estratégia que transforma cultura e arte em investimento para as empresas, e vice-versa. Ou ainda, são os interesses privados que fazem uma aliança com o dinheiro público, pois trata-se de um montante de dinheiro que os cofres públicos deixam de receber. Bourdieu aponta que esse tipo de mecenato privado é perverso, pois serve de pretexto para justificar a omissão das instâncias públicas e a retirada de toda ajuda pública à área cultural. Em suas palavras:

O resultado extraordinário é que são sempre os cidadãos que, através das isenções de impostos, financiam a arte e a ciência e, além disso, sofrem o efeito simbólico exercido sobre eles na medida em que este financiamento aparece como um efeito da generosidade desinteressada das empresas. Existe aí um mecanismo extremamente perverso que faz com que contribuamos para pagar nossa própria mistificação (BOURDIEU; HAACKE, 1995, p. 27).

No caso da Mostra, o patrocínio empresarial figurou como a forma mais utilizada de buscar recursos para a realização do evento. No artigo denominado “O redescobrimento do Ibirapuera”, Folha de São Paulo, 01/06/2000, p.11, Pedro Paulo de Sena Madureira colocava:

A Mostra do Redescobrimento custa, em São Paulo, R\$ 49 milhões, dos quais R\$ 1,6 milhão tem origem no Ministério da Cultura. Dois milhões e meio de reais vieram de empresas em que o governo federal tem participação acionária. A iniciativa privada, portanto, responde por 92% dos recursos totais. É público que os recursos disponíveis para incentivos às atividades culturais, no âmbito da chamada Lei Rouanet, montam hoje a cerca de R\$ 180 milhões. Do total arrecadado pela Mostra do Redescobrimento, até agora cerca de R\$ 9 milhões se valeram desses incentivos, ou seja, apenas 5% daquele total disponível. Sobram recursos consideráveis a ser utilizados.

Mas qual o interesse da iniciativa privada em apoiar um evento que tratava de arte e cultura nacional, no bojo das comemorações dos 500 anos?

Cultura e arte se transformaram numa fonte extremamente rentável, por ser um investimento simbólico capaz de agregar prestígio e valores positivos à imagem de uma empresa perante a opinião pública. O investimento em cultura parece associar ao patrocinador uma postura não utilitária e remete à uma preocupação com o universo simbólico, muito próximo à esfera pessoal, ao dia-a-dia dos indivíduos, às relações cotidianas entre as pessoas. Hans Haacke acredita que os produtos artísticos não são unicamente mercadorias e que representam

um poder simbólico com repercussões importantes na vida cotidiana. Mais do que um formidável instrumento de comunicação, o mecenato é um instrumento de ‘sedução de opinião’. Neste sentido é que Haacke e Bourdieu destacam como o investimento em cultura, além de trazer ao investidor um ‘capital simbólico de reconhecimento’, representa também uma forma de aparecer na mídia sem que se tenha que pagar por isso (SOUZA E SILVA, 2000, p. 186).

Numa propaganda veiculada pela imprensa, destacou-se a importância dos patrocinadores, para o evento Mostra¹²².

A Mostra do Redescobrimento é a maior exposição de arte brasileira de todos os tempos. Ela está sendo realizada graças ao patrocínio de todas essas empresas, que, juntas, investiram 40 milhões de reais. Em troca, elas receberam benefícios promocionais e institucionais. Mas o que elas querem mesmo é que você e todos os brasileiros venham visitar o que o Brasil produziu de melhor em toda sua história.

Módulos Segmentos: AOL, Aventis Pharma, Bovespa/BM&F, Brasdec, BS/Santos capitalização, Coca-Cola, DM9DDB, Fosfertil/Ultrafertil, Furnas, Gran Meliá, ICEP, Microsoft, Net, Pão de Açúcar, Petrobrás, Pirelli, Porto seguro, Telesp Celular, Visa/Visanet, Votorantim.

Promotores Oficiais:

Jornais: Folha de São Paulo, gazeta Mercantil, Jornal do Brasil, O Estado de São Paulo, O Globo.

Revistas: Editora Abril, Editora Caras, Editora Carta, Editora D’Avila, Editora Globo, Editora Três.

Rádios: CBN, Cultura, Eldorado, Mix, Trianon.

Apoiadores Segmentos: Guarda Patrimonial, Johnnie Walker, Leite Paulista, metropolitan, Racional, Suvinil, Suzano, Takano, SESC-SP.

Ação Crianças: Armazéns Gerais Columbia, Center Norte, Grupo Accor, Holdercim, KSB, Leo Madeiras, Petroquímica, Ponto Frio, racional, Santher, Satipel Minas, Yakult.

Nota-se que a propaganda enfatizou o gasto das empresas com a mega-exposição e o fato delas receberem incentivos e benefícios fiscais, mas isso torna-se um detalhe à medida que o que importa mesmo, segundo o texto publicitário, é a possibilidade dos brasileiros entrarem em contato com o que melhor se produziu na nossa história. Ou seja, são as empresas que proporcionam a “redescoberta nacional”.

A Mostra se colocava como um marco no sentido de estabelecer um lócus cultural marcante em vários níveis: local (São Paulo), nacional (Brasil) e global (América Latina). Pode-se dizer que a Mostra foi um evento político-artístico que tinha a transnacionalidade como condição? Para Ribeiro (2000) é preciso pensar a política de

¹²² Publicado na Folha de São Paulo, 23/04/2000, p.8.

forma transnacional, uma vez que as referências de identificação ampliaram-se e o papel das fronteiras passou a ser sustentar uma necessidade de reivindicação, diferenciação e multiplicidade.

A condição da transnacionalidade traz a questão da relação entre os territórios e os diversos arranjos socioculturais e políticos. Esses últimos são responsáveis pela orientação dos indivíduos em termos de representação de pertencimento às esferas sócio-culturais, políticas e econômicas. As formas de representação e pertencimento vislumbrariam como identidades, numa ação de proteção simbólica que age no contexto transnacional, dando aos indivíduos a consciência de que integram um cenário político global.

Ribeiro coloca que os mecanismos de classificação são pontos-chaves da transnacionalidade pela capacidade de promover localizações geográficas e políticas, possibilitando, ainda, o pertencimento, que se torna complexo nos processos de integração entre territórios e entidades maiores. Desta forma, é possível identificar diferentes poderes de estruturação, como se fossem níveis que teriam sentido de ação local-regional-nacional-internacional-transnacionalmente. Neste caso, torna-se complicado traçar limites entre essas fronteiras. O autor estabelece que a transnacionalidade é um campo que conta com um espaço de poder, repleto de agentes que ocupam certas posições. É possível dizer que a condição da transnacionalidade pautou a organização da Mostra ao mesmo tempo em que o caráter de exaltação nacional permeou sua realização.

Ainda em fevereiro de 2000, o presidente da Associação Brasil 500 mais, Edegar Cid Ferreira, coordenava as reformas no Parque do Ibirapuera e afirmava que ali seria erguido um local imponente em se tratando das artes nacionais. O Jornal Folha de São Paulo, 26/02/2000, p. D6, sentenciava “Ibirapuera ganha ‘maior museu climatizado’”, que tratava da inauguração de um pavilhão no parque do Ibirapuera, com 10 mil metros quadrados, que ganhou um sistema de climatização. Segundo Cid Ferreira, esse seria “o maior museu climatizado abaixo da linha do Equador”. Ele conseguiu uma cessão do prédio por três anos, e nesse período pretendia receber mostras de museus internacionais¹²³. Ao ser indagado pelo repórter sobre a relação custo/benefício de um investimento que duraria apenas 3 anos, ele respondeu: “Mas nós estamos doando à cidade um espaço museológico que é o mais importante da

¹²³ Referência citada anteriormente no corpo do texto.

América Latina. Abaixo do Equador, é o único espaço com essas condições: o Brasil passa a fazer parte da Fórmula Um dos museus”¹²⁴.

Interessante notar o trânsito de Edegar Cid Ferreira como uma figura que tem origem no mundo empresarial, exerceu um papel de intelectual ao ocupar postos importantes no meio cultural brasileiro e posteriormente foi descoberto como criminoso. Ele conquistou legitimidade como principal responsável pelas grandes exposições nacionais, ancorado numa imagem de empresário-intelectual que se mostrou uma farsa frente às denúncias de corrupção de seus empreendimentos. Mas enquanto figurava como grande patrocinador das artes nacionais, suas colocações seduziam pela capacidade de vangloriar a produção artística brasileira como uma solução para os problemas sofridos pela população, apontando para a possibilidade de tornar a arte acessível a todos. Vejamos o destaque que ele dá ao trânsito local e internacional da Mostra, em texto publicado no Jornal Folha de São Paulo, 23/04/2000, p.8 :

A exposição, devidamente modulada conforme as necessidades estéticas de cada local e conforme suas limitações técnicas, correrá as principais cidades brasileiras, cumprindo o relevante papel social e psicológico de recuperar a auto-estima nacional abalada por tantos escândalos de corrupção que têm reduzido nosso amor-próprio e desfigurado a imagem que nós, brasileiros, temos de nós mesmos. Graças ao levantamento minucioso de tudo quanto a civilização brasileira foi capaz de produzir, a partir das artes visuais, este país tomará conhecimento de suas próprias voz e vez no concerto universal. Não se trata, porém, de uma visão reservada apenas ao Brasil e aos brasileiros, pois partes da mega-exposição serão recebidas pelos 20 maiores museus ocidentais do mundo, num reconhecimento singular da comunidade internacional ante nossa cultura tão rica, mas tão ignorada. Não estamos alugando museus para nos exibir: os próprios curadores das maiores instituições museológicas do mundo estão deixando suas sedes em seus países de origem para vir a São Paulo em busca de nossa originalidade, sensibilidade e capacidade técnica e artística de criar, para as mostrarem a seus públicos.

Outro ponto destacado por Edegar dizia respeito à forma de patrocínio da Mostra:

Graças ao Brasil + 500, já é possível falar num patrocínio à brasileira. Muito mais: já se pode definir a empresa brasileira como cidadã, cônica de seu papel integrado e integrador na sociedade, que não pode nem deve se limitar à produção de riquezas, mas propiciar o usufruto social dessas riquezas ao maior número possível de cidadãos.

¹²⁴ Idem.

Tudo isso está sendo possível graças também ao apoio estratégico dos Ministérios da Cultura e das Relações Exteriores, além dos governadores estaduais. Esse apoio, contudo, não tem prescindido da ação efetiva de cidadania – é ela que torna possível o evento em suas dimensões ambiciosas e é ela que propicia sua inserção no momento político e social.

Uma expectativa que girava em torno da Mostra era a de que o evento mudaria os moldes das artes visuais no Brasil, atraindo pessoas que nunca tinham frequentado um museu. Numa reportagem intitulada “Evento traz múltiplas visões do que é ser brasileiro” (O Estado de São Paulo, 26/02/2000, p.D7), entrevistou-se o curador da Bienal dos 500 anos, Néelson Aguilar, que discorreu sobre a proposta do mega evento, com abertura marcada para o dia 24 de abril, destacando o tamanho da Mostra, com 7 mil obras, divididas em 12 módulos distintos e a expectativa da organização de que o evento atraísse 3 milhões de pessoas. Em suas palavras:

Se eu fosse uma pessoa otimista, diria que minha expectativa era a de que ela iria mudar completamente a história da arte no Brasil. Com um forte viés historiográfico e antropológico, a exposição tem como forte alvo não os frequentadores habituais das bienais, mas aquelas pessoas que jamais pisaram num museu. Calcula-se que 60% dos visitantes se incluam nessa categoria. A essas pessoas será dada a oportunidade de conhecer vários aspectos da complexa formação cultural do país.

Num estudo clássico sobre o público dos museus e o acesso a essas instituições, Bourdieu (1966, p. 160)¹²⁵ destacou:

Pelo fato de que a obra de arte só existe, como tal, na medida em que é percebida, ou seja, decifrada, conclui-se que as satisfações inerentes a essa percepção – seja do deleite propriamente estético ou de gratificações mais indiretas, como o efeito da distinção – são acessíveis apenas àqueles que estão dispostos a se apropriar de tais satisfações por lhes atribuírem valor no pressuposto de que só pode ser atribuído se eles dispuserem dos meios de conseguir tal apropriação.

Para o autor a percepção do código artístico passa necessariamente por um mecanismo de percepção ligado às classes sociais e à educação dos frequentadores de

¹²⁵ Traduzido no Brasil com o título de “O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público”, o texto foi publicado originalmente em 1966 e contou com uma vasta equipe de colaboradores, inclusive um órgão oficial, intitulado Serviço de Estudos e Pesquisas do Ministério das Questões Culturais Francês. A pesquisa foi realizada nos anos de 1964/1965 e consistiu na aplicação e análise de questionários em amostras selecionadas de museus na França, Espanha, Grécia, Itália, Holanda e Polônia. Ver: Bourdieu, Pierre & Drabel, A. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. Edusp, 2003.

museus. Esses espaços, vistos como templos de tesouros artísticos, teoricamente abertos a todos, tornam-se locais privilegiados de uns e interditados a outros. Desta forma, na pesquisa coordenada por Bourdieu notou-se que a frequência a museus aumentava à medida que se subia na escala social. Isso trouxe à tona uma noção de necessidade cultural, que para Bourdieu, é produto da educação. O pioneirismo do estudo residiu justamente no tratamento eminentemente social dado aos meios de apropriação dos bens culturais existentes nos museus.

Os organizadores da Mostra almejavam popularizar a visitação dos espaços artísticos, seguindo algumas estratégias desligadas de um investimento maciço e a longo prazo no sistema educacional. A atração de um público não habituado a frequentar exposições não passou, num primeiro momento, por uma política de preços “populares” dos ingressos, que custavam R\$ 7, por módulo¹²⁶. Havia um projeto de ação educativa que levava à Mostra crianças que estudavam na rede pública e privada de São Paulo. Também houve um projeto de “visitação popular” que contou com o apoio de um movimento intitulado “Basta! Eu quero paz”, cujo objetivo era levar moradores de bairros carentes à exposição do Ibirapuera¹²⁷. Para Edegar Cid Ferreira, essa era uma forma de inclusão social: “Queremos atrair moradores de bairros da periferia, fazê-los sentirem-se incluídos” (O Estado de São Paulo, 07/07/2000, p. A6).

Depois de dois meses em cartaz no Ibirapuera, a Mostra promoveu a abertura gratuita do evento durante dois dias, que coincidiram com um feriado em São Paulo, o que resultou num público de 69.116 pessoas¹²⁸. Motivados por esse sucesso, os organizadores decidiram abaixar o preço dos ingressos. Para Cid Ferreira (Folha de São Paulo, 29/06/2000, p.5):

Essa grande participação indica que a população quer ver a exposição, mas o preço está alto (...) Estávamos tentando recuperar o valor investido com as entradas, mas foi uma avaliação errada. Precisamos buscar novos apoios para garantir o público que a magnitude da exposição pede.

O ingresso passou a ser único para todos os módulos ao custo de R\$ 5 e, ao término de sua permanência em São Paulo, a Mostra do Redescobrimento bateu todos

¹²⁶ O Estado de São Paulo, 19/04/2000, p.C5.

¹²⁷ O Estado de São Paulo, 07/07/2000, p.C7..

¹²⁸ Folha de São Paulo, 24/06/2000, p.6.

os recordes de público em exposições nacionais e internacionais. Vejamos a propaganda da Mostra, veiculada 22/09/2000, no Estado de São Paulo, p. A6:

Queremos dividir com você esse grande resultado. Em apenas 121 dias, a Mostra do Redescobrimento se transformou na maior e mais visitada exposição de artes visuais do mundo. Muito obrigada a você, que se somou a esses 1.883.872 visitantes. Você não calcula como sua presença foi importante. Sem a participação do público, esses 12.000 anos de arte perderiam seu sentido. Agora é ficar torcendo para que resultados como esse se multipliquem por todo o país.

O curador-chefe Néelson Aguilar também revelou suas impressões sobre o público que freqüentou a Mostra, em entrevista à Revista ComCiência¹²⁹:

ComCiência - O que o senhor pode nos dizer em relação ao público que visitou a Mostra e suas reações?

Aguilar - Mais de 1,8 milhão de pessoas visitaram a Mostra em São Paulo. No início, como o ingresso era caro, o público foi a classe A. Depois, o ingresso foi barateado e possibilitou atingir a classe B. Quando a entrada foi gratuita, a Mostra foi vista pelas classes C e D, cobrindo assim todo um amplo espectro social, inclusive tendo transporte gratuito para a população marginalizada. Houve aspectos interessantes da visita de jovens "psiquiatrizados". Monitores reportaram um comentário de um jovem que dizia que o seu médico havia corrigido o seu problema e, que se não fosse isso, ele estaria ali, expondo suas obras. O desdobramento da exposição não é possível ser alcançado neste sentido. Fazemos apenas uma parte analítica de montagem. Quando o produto é entregue ao público as reações são totalmente surpreendentes. O máximo que se pode fazer é colocar o pessoal de arte e educação para dar um nível de apreciação correta. Eu aprendi a ouvir o público e não sobrepor um "conhecimento" à manifestação, à expressão de conhecimento por parte do público.

A pretensa inclusão social promovida pela Mostra, com o barateamento de ingressos e a abertura gratuita à visitação de escolas públicas, pode funcionar como um exemplo da presença de práticas e eventos que envolvem interesses diversos. Também vale o questionamento acerca dos interesses das empresas em patrocinar um evento que visava comemorar a fundação da Nação. O modelo de financiamento da Mostra ancorou-se em verbas advindas do empresariado, mas também teve suporte estatal. Essa dupla característica do evento evidencia que as posições do Estado e do empresariado estão imbricadas no campo cultural.

¹²⁹ Disponível no site: <http://www.comciencia.br/entrevistas/Aguilar.htm>. Acesso em 20 nov 2007.

É possível dizer que o estabelecimento deste tipo de relação esteve presente em outras produções culturais nacionais passadas e contemporâneas. Ao tratar da estada do grupo Os Batutas em Paris, no ano de 1922, Menezes Bastos (2005) aponta que o financiador da viagem foi o milionário Arnaldo Guinle Lauro Muller (então ministro das relações exteriores), assumindo uma posição de suporte estatal. O autor lembra que a viagem dos Batutas, naquela época, provocou várias polêmicas, entre as quais a de questionar-se se ela era uma ação estatal ou privada.

Nota-se que em 2000 a polêmica entre ser uma ação estatal e/ou privada estava inserida numa teia de discursos que enfatizavam a necessidade de levar-se o conhecimento da cultura nacional, do melhor que produzimos àqueles que não tinham acesso a tal produção artístico-cultural. Mas fala-se em nome de quê arte e de quê cultura?

As artes visuais aparecem como linguagem ou índice e têm um papel de significante. Ou ainda, arte e cultura e, principalmente, os significados atribuídos a estes conceitos, são utilizados pelos discursos políticos como uma forma de acesso aos públicos, que vêm aí a geração de espaços comuns de identificação como patrimônio artístico-cultural da nação (caso da Mostra, pensando-a num evento de âmbito nacional e internacional), ou como espaço de sociabilidade da cidade (caso da Mostra, pensando-a como um evento que aconteceu no parque do Ibirapuera em São Paulo).

Outra medida adotada para tentar atrair um público que não era habituado a freqüentar exposições envolveu a adoção de cenários em conjunto às obras de arte. Vejamos o comentário de Edegar Cid Ferreira sobre essa estratégia:

Eu achei e acho que a cenografia é parte integrante de uma exposição de arte. Acho que não há limite entre entretenimento e cultura, divertimento e ciência. (...) Como seduzir o primeiro olhar? O trabalhador, o operário? Eles têm de entrar num grande ambiente mágico, que fascine e que os impulse a procurar outro ambiente mágico que sabem que vai ser uma surpresa. (...) Eu trabalho para o povo, não para os intelectuais aqueles que são puristas. Trabalho para o povo, para a comunidade (O Estado de São Paulo, 20/05/200, p. D2).

A Revista Veja¹³⁰ (26/04/2000, Edição 1.646) publicou um texto sobre a Mostra com o título de “Impávido colosso”, que continha a seguinte passagem:

¹³⁰ Disponível no site: http://veja.abril.com.br/260400/p_180.html. Acesso em 18 dez. 2007.

Uma das coisas que a *Mostra do Redescobrimento* deseja pôr em xeque é justamente a relação habitual do grande público com exposições de arte. Está em jogo uma discussão sobre a função dos museus, que divide os críticos há algumas décadas. De um lado, encontram-se os defensores do museu como repositório de tesouros, *uma espécie de lugar sagrado visitado por peregrinos*. Do outro, os adeptos da idéia de que o museu é também um espaço de *entretenimento*. A *Mostra do Redescobrimento* está mais próxima dessa segunda visão.

Esse trecho explicita dois posicionamentos sobre a arte. De um lado, tem-se o mundo da arte como religião, “religião da arte”, segundo Spengler – visão vigente no Ocidente do século XVIII até XIX. De outro, a arte é colocada como divertimento, o que Adorno denominou de indústria cultural, postura marcante no século XX. Há entre esses dois universos uma relação orientada pela dicotomia puro/impuro que merece ser ressaltada¹³¹.

A mesma reportagem, “Impávido colosso”, trouxe a fala do curador geral da Mostra, Néelson Aguilar, que enfatizou: “Os museus tradicionais impõem um contato depressivo com a arte”. Nélia Dias apud Reginaldo (1999) pergunta-se sobre o tipo de conhecimento que transmite um museu, assinalando conexões históricas entre a antropologia e a história natural que se tornaram presentes em processos metodológicos de observação, colecionamento e classificação. A autora distingue dois modos de exposição dos objetos que balizaram os debates científicos e pedagógicos do século XIX: o “tipológico” e o “geográfico”. No primeiro caso, privilegiava-se a forma dos objetos, tornando possível uma linha seqüencial evolutiva que partia do mais simples, culminando no mais complexo. Essa idéia linear tinha como pressuposto um homem universal. Já o modo “geográfico” propunha a exibição de modos de vida característicos de determinadas regiões, enfatizando particularidades culturais, ao mesmo tempo em que buscava inseri-las num espaço concreto, situado geográfica e temporalmente.

José Reginaldo Gonçalves (1999) acentua que é preciso pensar numa noção de autenticidade, que pauta a caracterização das exposições em que se expõem objetos etnográficos. Ele denomina dois tipos de autenticidade: a “aurática”, que se baseia no princípio de não reprodutibilidade dos objetos e volta-se para a originalidade; e a “não-aurática”, articulada por outro viés da idéia de reprodutibilidade, em que os objetos são reproduzidos, porém de forma transitória.

¹³¹ Sobre a relação entre puro e impuro no universo artístico ver JACQUES, Tatyana de Alencar. **Comunidades de rock e bandas independentes de Florianópolis**: Uma etnografia sobre sociabilidade e concepções musicais. PPGAS/UFSC. Dissertação de mestrado, 2007.

No jornal O Estado de São Paulo, 24/04/2000, p. D7, a Coluna Social Persona, intitulada “Com ou sem enfeite?”, destacava a polêmica que tomara conta dos curadores da Mostra do Redescobrimento sobre dois formatos do gênero exposição: a exposição espetáculo, com um cenário-personagem, e a montagem que valorizava exclusivamente a obra de arte. Citam-se dois exemplos das opções acima:

Um é o da montagem suporte da obra de arte, que pode ser conferido no trabalho da dobradinha formada por Néelson Aguillar e Paulo Mendes da Rocha nos segmentos de arte moderna e contemporânea, e na Oca, onde Paulo Pederneiras criou um clima muito clean para as exposições de peças arqueológicas e de arte plumária. Emanuel Araújo também criou cenários museográficos para exibir a Carta de Pedro Vaz de caminha, a arte portuguesa do século 16, uma belíssima mostra sobre a visão do negro e todo o andar da arte popular, no Pavilhão Manoel da Nóbrega. Em contrapartida, há segmentos do barroco, do século 19 e do Olhar Distante, onde Bia Lessa, Marcos Flaksman e sobretudo Ezio Frigério criaram cenários espetaculares, no verdadeiro sentido da palavra, para as obras de arte. É claro que vão interferir enormemente na visão do que for mostrado nestes espaços.

O Jornal Folha de São Paulo, 23/03/2000, p.13 também noticiou a polêmica com a reportagem “Apoiose cenográfica divide opiniões”, em que prioriza a opção de Edegar Cid Ferreira de unir a cenografia ao espaço museológico da Mostra do Redescobrimento. Segundo Ferreira, tal atitude teria o sentido de promover um entusiasmo num público que não é habituado a frequentar espaços destinados às artes: “Um recinto acolhedor para o visitante possibilita conquistar pessoas que pela primeira vez estão indo a uma exposição de arte”. Já Tadeu Chiarelli, curador do MAM de São Paulo, afirmou: “Você não cativa com pirotecnia, e sim com um trabalho sistemático e sério que vá sedimentando o interesse pela arte. Não se amplia qualitativamente o público transformando exposições em circos”.

A discussão sobre a necessidade (e legitimidade) do formato cenográfico para a exibição das obras de arte percorreu o noticiário sobre a Mostra durante o ano de 2000. A mais citada, no entanto, foi Bia Lessa, responsável pela cenografia do módulo intitulado “Arte Barroca”. No Jornal Folha de São Paulo, 29/05/2000, p. 8, ela destacou que ao contrário do que diziam os críticos, o cenário não esconde as obras barrocas, ele “prioriza cada obra individualmente”. Para Lessa, “A cenografia é um tapete monocromático que busca o movimento, as ondas próprias do barroco. O que é a

ideologia, a idéia central do barroco senão encher os olhos? É uma cenografia fiel a esse espírito, o de instigar os cinco sentidos”.

A matéria traz ainda duas opiniões sobre o cenário de Bia Lessa; “Gostei”, de Haroldo Ceravolo Sereza, e “Não gostei”, de Maria Hirszman. Para o primeiro,

Bia criou um ambiente totalmente contemporâneo, influenciado por cânones e métodos da produção contemporânea para provocar esses sentimentos e para orientar/impor a observação das obras escolhidas. Isso não significa que Bia ofuscou o barroco, uma crítica bastante comum feita à cenógrafa (Folha de São Paulo, 29/05/2000, p. D8).

Para a segunda,

Cabe ao curador e ao cenógrafo ajudar o espectador a descobrir por trás do mero apelo estético um conjunto de referências culturais e sociais – aspectos vitais que ganham ainda mais importância numa mostra histórica com essa – e não cunhar sua interpretação pessoal de forma tão impositiva que inviabilize uma leitura do percurso da mostra distinta daquela idealizada pelos seus organizadores (Folha de São Paulo, 29/05/2000, p. D8).

Para Betty Milan, num texto publicado no Jornal Folha de São Paulo, 02/05/2000, p. 8, denominado “A grande arte de Bia Lessa”, a proposta da cenógrafa iria tornar-se um “divisor de águas” na museologia nacional e internacional:

A partir da Mostra do Redescobrimento, em exibição no parque Ibirapuera, o museu -sob pena de parecer arcaico - não pode mais ser o lugar onde o público vai olhar a obra de arte, considerá-la friamente. Tornou-se o lugar onde o público vai para ser olhado pela obra, ser por ela capturado ou com ela dialogar. Num caso e no outro, ele sai da trilha onde estava e se deixa surpreender (...)Daqui por diante a referência de todo museu efetivamente moderno será o teatro, e o Brasil será um país de ponta para os museólogos do mundo inteiro. Só para ter produzido esta subversão o investimento na mostra da Bienal já se justifica. Só para que a geração futura já não tenha que ir forçada ao museu, para que ela possa se encantar com a arte, amar o artista pela sua ousadia. Ou pela sua humanidade, ao descobrir como eu que as flores amarelas e as roxas da exposição foram feitas pelos presos do Carandiru.

Milan enobrece a noção de autenticidade da criação de Lessa. Outros críticos tentaram atrelar a adoção dos cenários como uma forma de inserção num movimento mais geral (as chamadas tendências mundiais) de aproximação da arte com o

entretenimento. Ou seja, tem-se aqui uma divisão cabal entre autenticidade e entretenimento no mundo da arte. Em texto publicado no Estado de São Paulo, 08/09/2000, Olívio Tavares de Araújo escreveu um artigo denominado “Arte não tem a ver com badalação”, lembrando que a Mostra fazia parte de um processo contemporâneo que confundia (fundia) arte com entretenimento. Ele se pergunta até que ponto esse tipo de mega evento cumpre a função de supremacia da arte, apesar de reconhecer que é esse mesmo formato (mega evento) que permitiu a vinda de muitos artistas e obras famosas:

Não se trata de um erro só da exposição dos 500 anos, nem de um privilégio dela: tampouco é brasileiro, fruto de nossa incompetência ou superficialidade. É uma deformação mundial. Apenas, houve aqui recursos para que ela se mostrasse na plenitude (O Estado de São Paulo, 08/09/2000,p. D17)¹³².

Menezes Bastos (2008) analisa as contribuições de Moses Asch para a Etnomusicologia americana, enfatizando que a genialidade de Asch pode ser medida por sua capacidade de quebrar dicotomias como autenticidade *versus* entretenimento. Para o autor, Asch mostrou que era possível produzir entretenimento com autenticidade e autenticidade com entretenimento. Em última instância, as discussões sobre as formas expositivas colocaram em xeque a questão do que é a obra de arte. Esse questionamento, por sua vez, tem motivado acalorados debates¹³³ dentro da antropologia. O trabalho clássico de Franz Boas, intitulado *Primitive Art*, é considerado pioneiro no tratamento da arte como objeto antropológico. Ao tratar da “arte primitiva”, Boas demonstrou que tal estudo poderia se aliar não apenas ao conhecimento dos estilos e das técnicas, mas principalmente das “categorias mentais” que lhes são próprias, considerando ainda a organização espacial. A “arte primitiva” estaria ligada de forma estreita a certa organização do espaço.

Para Kátia de Almeida (1998), *Primitive Art* é uma articulação entre os níveis estéticos e afetivos na obra de Boas. O livro coloca duas questões teóricas importantes para criticar-se o evolucionismo: a universalidade de processos mentais e a singularidade da cultura graças aos processos históricos de cada cultura. Assim, Boas opera uma desconstrução entre os planos estético e artístico, colocando o primeiro como

¹³² Está presente nesta polêmica a discussão sobre a ideologia da estética como universo autônomo ou não. Ou seja, o velho debate da estética Kantiana.

¹³³ Tim Ingold editou um debate sobre a viabilidade teórica da estética em uma perspectiva comparativa. Ver: INGOLD, Tim. *Aesthetics is a Cross-Cultural Category: Against the Motion*. In: INGOLD, Tim (ed.) **Key Debates in Anthropological Theory**. London: Routledge, 1996.

universal e o segundo como relativo. Tal fato dá aos valores e às manifestações um caráter de multiplicidade. A autora formula assim as questões de Boas: “Como é possível inscrever a materialidade da obra de arte, em seu aspecto significativo, no interior de uma totalidade cultural historicamente construída, a partir de processos psicológicos individuais?” (ALMEIDA, 1998, p.11).

Clifford Geertz (1998) toma a arte como algo que não significa, mas mais que isso, ela é. Por pertencer a outro domínio de entendimento, nota-se uma dificuldade em ultrapassar a análise técnica, ou nas palavras do autor, o nível “intra-estético”. Sua intenção é vê-la como inserida num processo local que dá certas atribuições de significados culturais aos objetos de arte. O caráter local desse processo não invalida a noção universal da transformação da emoção em objeto. Geertz discorre ainda sobre a capacidade de compreensão e, conseqüentemente, de apreciação do objeto artístico. Tomando a pintura como exemplo, ele afirma: “... parte da bagagem intelectual com a qual um homem ordena sua experiência visual é variável, e grande parte desta bagagem variável é culturalmente relativa, no sentido de que é determinada pela sociedade que influenciou a experiência de vida deste homem” (GEERTZ, 1998, p.156).

Para Alfred Gell (2001), as obras de arte têm funções políticas, religiosas e outras: “A interpretação de tais obras de arte inseridas na realidade ‘prática’ está intrinsecamente ligada a suas características como instrumentos que cumprem outros propósitos além da incorporação de significado autônomo” (GELL, 2001, p.190). Para ele, caberia à antropologia fornecer o contexto que liberasse os objetos da idéia de artefato, permitindo assim sua veiculação como arte. Ou ainda, exibindo-os como encarnações ou resíduos de intencionalidades complexas. A questão é que os objetos não têm essência, eles têm uma gama ilimitada de potencialidades.

Bourdieu (1996) inicia **As Regras da Arte** propondo algumas questões que servirão de fio condutor para o livro, de forma geral: a unicidade do papel do escritor, a autonomia da literatura e sua relação com a ciência, a visão comum da arte como inapreensível para as ciências sociais. Vale elucidar sua pergunta central: Qual o sentido da condição de excessão da arte? O autor aponta que é dever do sociólogo “construir sistemas inteligíveis capazes de explicar os dados sensíveis” (BOURDIEU, 1996, p.14). Ele esclarece que a análise das condições sociais da arte não reduz sua intenção sensível. Nota-se uma preocupação em superar a antinomia entre inteligível e sensível. Seu esforço busca desvendar a lógica do campo literário e artístico, tratando a obra de

arte como um “signo intencional e regulado” por algo que a constrói e a desconstrói ao mesmo tempo.

No caso da Mostra, vale pensar nas colocações de Bourdieu sobre a necessidade de análise das condições sociais para que se explique os dados sensíveis. Ou ainda, a necessidade de superar-se a dicotomia entre sensível e inteligível. Para Néelson Brissac¹³⁴, a Mostra do Redescobrimto, juntamente com outras exposições promovidas pela BrasilConnects, cristalizaram um modelo de desenvolvimento de projetos urbanísticos e arquitetônicos operados pela gestão empresarial que alteraram os mecanismos de produção e exibição da arte. Em face de um Estado que opera através de leis de incentivos fiscais, no que se refere a políticas culturais, tem-se a criação de operações corporativas e empresariais com grande poder econômico e político, que buscaram reconfigurar as cidades (no caso São Paulo) em função dos equipamentos culturais, com especial atenção no que concerne ao papel da arte. O autor atenta para o fato dos projetos de redensolvimento urbano integrarem mega-instituições culturais transnacionais.

Nesse sentido, ele observa uma articulação entre a constituição de um pólo cultural (a Mostra Brasil 500 mais e a BrasilConnects), com a apropriação do Parque do Ibirapuera, como uma forma de consolidação de princípios e procedimentos de produção cultural que propõem intervenções e reestruturas urbanas. Ele coloca que há todo um processo de museificação da cidade e espetacularização dessa, que tem a ver com uma forma de turismo cultural. Especialmente sobre a Mostra, ele destacou:

A exposição serviu para ampliar área utilizada no Parque do Ibirapuera e recuperar diversas edificações, recondicionando-as para uso permanente com exibições. Instalações adequadas, por causa de suas dimensões e aparato técnico, para abrigarem megaexposições internacionais. A itinerância por vários importantes museus do mundo ganha papel relevante, em função da economia de custos (BRISSAC, 2007, p. 9).

Em outro texto, Brissac destacou as operações de mecenato de Edemar Cid Ferreira e do Banco Santos:

¹³⁴ Néelson Brissac é filósofo e trabalha com questões relativas à arte e ao urbanismo. É professor do Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC-SP e organizador, desde 1994, de Arte/Cidade (www.artecidade.org.br), um projeto de intervenções urbanas em São Paulo. Ele escreveu um artigo intitulado “Isso aqui é um negócio: operações de captura da arte e da cidade”, retirado do site: <http://www.pucsp.br/artecidade/novo/publicacoes/negocio.pdf>. Acesso em 13 nov 2007), o qual cito no corpo do texto.

Em primeiro lugar, o uso intensivo da arte no marketing pessoal e do banco teve papel fundamental na definição de suas linhas de ação político-financeiras. Foi o prestígio social angariado com as megaexposições que ajudou a sustentar a estratégia especulativa do banco, de alto risco, baseada em elevados rendimentos proporcionados aos investidores, grandes custos operacionais e uso de créditos e papéis de outras instituições financeiras. Levando assim prefeituras, partidos e fundos de pensão a investirem num banco considerado "moderno" e culturalmente engajado (BRISSAC, 2007, p.1).

Nota-se que as relações de Cid Ferreira e, sobretudo, do Banco Santos com a Mostra, basearam-se numa estratégia do empresariado de atrelar a imagem do empreendimento financeiro a negócios culturais. A Mostra evidenciava a importância dos patrocinadores, ou seja, não se poderia concebê-la sem a atuação do empresariado. Tal fato fez a Mostra permanecer como um evento de caráter duplo: oficial, à medida que tratava da comemoração dos 500 anos, mas também, empresarial. Mesclaram-se assim, diferentes interesses em prol de um tema comum e essa forma de produção conjunta oculta, de fato, sentidos outros que fazem movimentar tais interesses. Isso fez com que a Mostra ficasse marcada como uma incógnita, considerando suas fontes de patrocínio e prestação de contas do uso do dinheiro público.

É inegável que houve um impacto das ações de Cid Ferreira e da sua forma de fazer política cultural no Brasil que implicaram numa outra forma de estabelecer-se a relação entre o Estado e o mundo empresarial. Sabe-se que não são quaisquer interesses privados que se colocam no intercâmbio entre as instituições culturais públicas e a ação dos empresários. Para Laymert Garcia, há uma confusão entre espaços públicos e privados no Brasil:

A cidadania nunca foi completa no país e a desmontagem das estruturas públicas, incentivadas por governos, resultou no predomínio da iniciativa privada. A Lei Rouannet, é um exemplo disso. As empresas deixam de pagar impostos públicos para investir em ações que muitas vezes revertem para si próprias, para o seu próprio marketing. O Estado prefere transferir ao setor privado, as decisões sobre a cultura.¹³⁵

¹³⁵ A citação de Garcia foi retirada do artigo de Aracy Amaral para a coletânea "Textos de Trópico de Capricórnio, que discute a controvertida relação entre o público e o privado nas artes. Disponível em: http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=13024. Acesso em 13 nov 2007.

Menezes Bastos (2008, p. 04) reflete sobre questões da produção e direções culturais atuais, enfatizando que “a *cultura* hoje mobiliza no mundo recursos econômicos de considerável magnitude – algo como 5% dos PIBs das economias mais avançadas –, não devendo pois ser desconsiderada já desde este ponto de vista, ou seja, já desde o ponto de vista econômico”.

O autor enfatiza que a produção cultural envolve agências e agentes que têm intencionalidades diversas em torno da cultura. Ou seja, não se pode abrir mão da dimensão da politicidade da cultura, presente não só na produção de recursos e direcionamento desses, mas também nos processos de construção dos significados culturais, assim como dos mecanismos de recepção desses.

Tais observações são pertinentes para a análise não só da Mostra (que, como já pontuamos, envolveu interesses políticos e econômicos imbricados à dimensão da arte), mas também quando se trata de analisar uma das exposições que a compuseram. O Capítulo 3 toma a exposição “Negro de Corpo e Alma” como tema central, tendo como pressuposto importante a dimensão da politicidade da cultura e da arte, pontos elementares para discutir-se a contribuição afro à cultura nacional.

Capítulo 3

A exposição “Negro de Corpo e Alma”

Na Mostra do Redescobrimento, o curador Néelson Aguilar optou pela divisão da cultura negra em dois módulos: Arte Afro-Brasileira e “Negro de Corpo e Alma”. As duas exposições tiveram um ponto temático único, mas trilharam caminhos diferentes. Em Arte Afro-Brasileira, o curador Kabembele Munanga optou por uma proposta que buscou revelar particularidades e continuidades entre as artes brasileira e africana. Segundo Lílian Schwarcz, Folha de São Paulo, 12/08/2000, p.8, “o universo artístico comporta nomes que, independente de sua origem étnica, participam do grupo por opção política, religiosa ou estética”. Em entrevista à Folha de São Paulo, 28/02/2000, p. 9, o curador discorreu sobre o sentido da exposição no contexto dos 500 anos:

O fundamento aqui é a crítica, a reflexão. É colocar uma questão importante: os negros contribuíram na formação da identidade do Brasil, com suas artes. E não está apenas na musicalidade, está nas artes plásticas, esteve sempre, desde os tempos coloniais. E os grandes artistas afro-brasileiros não são tão conhecidos, pouco se fala deles. Quem conhece Rubem Valentim? Mestre Didi? Agnaldo dos Santos?¹³⁶

Já a exposição “Negro de Corpo e Alma” contou com a curadoria de Emanuel Araújo e teve Maria Lúcia Montes como curadora assistente. No texto que apresenta o catálogo, Araújo (2000, p. 44) destacou a proposta da NCA:

O que assim se propõe é uma grande discussão sobre as relações raciais em nosso país, no sentido de detectar os padrões que determinariam, ao longo dessa história, a convivência entre brancos e negros no Brasil. “Negro de Corpo e Alma” é, pois, uma metáfora para tratar de um dos temas mais difíceis da cultura nacional, por envolver paixões e ódios, realidades e fantasias, atravessadas pelo poderoso elemento do poder e por propostas políticas defendidas apaixonadamente. Por isso esta exposição sem dúvida irá

¹³⁶Munanga aponta para a contribuição negra à cultura nacional não apenas no campo da musicalidade, enfatizando a presença negra nas artes plásticas. Vale dizer que o módulo curado por ele e por Emanuel Araújo não se valeu nem da música nem da dança. Pode-se sugerir que houve, nesse sentido, uma tentativa de dar às artes plásticas afro-brasileiras a reconhecida presença e contribuição às artes nacionais. Sabe-se que tal reconhecimento, no âmbito da música e da dança, foi obtido a partir dos anos 1930. Sobre este assunto, ver Sandroni (2001).

exacerbar tais paixões, embora não se proponha a levantar nenhuma bandeira ideológica mas, ao contrário, refletir de forma sistemática sobre o modo como a presença do negro foi absorvido na sociedade brasileira ao longo de uma convivência de séculos com o branco, construindo um padrão de relação que acabaria por impregnar em profundidade nossa própria identidade nacional.

A exposição apresentou uma “visão” transversal da arte nacional, que partia do Barroco, passava pelo Modernismo e culminava na contemporaneidade, em busca de uma investigação sobre a construção de representações sobre o convívio entre brancos e negros¹³⁷. A idéia era desconstruir tais representações, o que num primeiro momento fora realizada por um olhar estrangeiro, depois pela própria sociedade nacional, que acabou criando estereótipos sobre essa convivência, ancorada em preconceitos que ainda perduram como marca de identificação do negro no Brasil.

O caminho traçado pela exposição, e também atestado pelo catálogo, evidenciou um levantamento sistemático da produção cultural brasileira, particularmente no campo das artes plásticas¹³⁸, na medida em que desenhou um panorama amplo da presença negra na cultura nacional. Desta forma, a interrogação sobre a identidade nacional brasileira não pode ser deslocada da interpelação acerca da identidade negra no Brasil.

A investigação desse imaginário ocorreu através de diferentes linguagens plásticas, eleitas como formas de representação das relações raciais nacionais: escultura, pintura, gravura, desenho, fotografia, formas de expressão literárias e documentais. Nota-se ainda a presença de imagens caricaturais, que atestam um juízo pejorativo, visto em objetos que trazem o negro como fetiche, utilizados para atrair a boa fortuna ou como portadores de má sorte, os quais foram consumidos em tempos diversos. Vejamos as figuras de 18 a 21:

¹³⁷ Saliento que as relações raciais ressaltadas por Araújo envolvem dois atores privilegiados: negros e brancos. Interessante notar que há uma tentativa de pensar-se o Brasil neste caso que, de um lado, ancora-se numa tentativa de dar visibilidade à arte afro-brasileira e, por outro lado, torna invisível a presença indígena. Sobre esse assunto ver Menezes Bastos (2006), num artigo em que reflete sobre a exclusão do índio do pensamento musical brasileiro. No caso da Mostra, vale lembrar que índio foi objeto de uma mega exposição específica. Pode-se dizer que essa separação do indígena baseia-se numa perspectiva oriunda dos anos de 1930, que buscou valorizar a mestiçagem entre brancos e negros como marca da nacionalidade brasileira. Ver também Hermano Viana (1995).

¹³⁸ Mais uma vez é interessante destacar a ênfase nas artes plásticas em detrimento das artes performáticas, caso da música e dança. Ou seja, a visibilidade da arte afro-brasileira passa, no caso da NCA, pela eleição de uma arte pautada na visualidade, e não na performance. Agradeço essa observação e a anterior ao meu orientador professor Rafael José de Menezes Bastos.



Figura 18: Mouros dançando, Portugal, século XVIII, Terracota policromada, Coleção particular, p. 66.

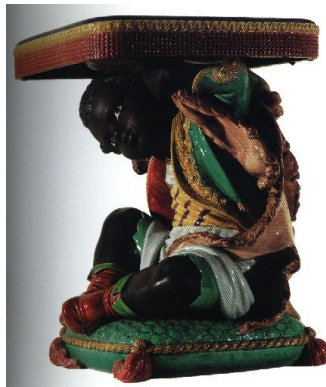


Figura 19: Atlante (Banco de jardim), Inglaterra, 1860, Porcelana, 45 cm, Coleção particular, p. 71.



Figura 20: Negrinhos num cesto (objeto de adorno), França, Terracota policromada, 44 x 38 x 31 cm, Coleção particular, p. 156.



Figura 21: Cabeça de africano (enfeite de parede), Terracota policromada, 17,5 x 10 x 6,5 cm, Coleção particular, p. 156.

A eleição do catálogo como material de pesquisa inscreveu-se como procedimento metodológico central dessa pesquisa, uma vez que a diversidade expressiva trazida por esse gênero discursivo ganhou ares de conjunto, ao mesmo tempo em que se guardou certa independência entre texto e imagem. É inegável que temos o traçado de uma relação mutuamente informativa entre textualidade e visualidade, mas os textos não “funcionam” como explicações das imagens, nem o contrário. Há uma relação de diálogo, com vários níveis de aproximações e/ou distanciamentos. Suspeito que isso está diretamente ligado à própria divisão do catálogo em três partes, que se colocam como um corte histórico acerca da questão da negritude no Brasil. Tais cortes e as formas utilizadas para expressá-las estão intimamente ligadas às escolhas, realizadas por pessoas responsáveis pela curadoria e outros colaboradores.

Interessante notar que a cisão entre Corpo e Alma, ora foi considerada uma especificidade das sociedades ocidentais, ora foi festejada como universal. No caso da exposição, a nomeação “Negro de Corpo e Alma” sugere que se trata de algo que pode vigorar como dividido, mas cujo exercício ali será o de reencontro, formando assim o ideal da unidade do ser. Essa idéia de ser uno e indivizível está ancorada numa noção de pessoa que teve Marcel Mauss como precursor.

Mauss (1938) traçou um caminho que culminou na concepção moderna de pessoa como um ser individual, indivisível, dotado de uma racionalidade e de uma consciência de si.

De uma simples mascarada à máscara, de um personagem a uma pessoa, a um nome, a um indivíduo, deste a um ser de valor metafísico e moral, de uma consciência moral a um ser sagrado, deste a uma forma fundamental do pensamento e da ação – venceu-se o percurso (MAUSS, 1974, p.240).

O autor esclarece o caráter contextual da reflexão sobre a categoria de pessoa, retirando-a da esfera da natureza ou da essência. Pode-se dizer que essa preocupação integra um projeto maior, o qual aponta para a desnaturalização das categorias. Em **As Técnicas Corporais** ele busca demonstrar como o próprio corpo e os atos executados por esse (andar, comer, beber) figuram como uma construção social, e como tal, devem ser refletidos à luz do contexto social ao qual estão inseridos.

Maurice Leenhardt (1947) trata especificamente do corpo e da gramática Melanésia, colocando que há uma confluência entre sujeito e objeto nessa língua, ou seja, ambos são relacionais. O uso ou não da preposição nessa língua marca dois tipos de laço, um de caráter mais orgânico e outro que marca um vínculo social. A estética

melanésia segue o mesmo caminho, uma vez que falta profundidade na representação, não havendo terceira dimensão. O corpo é um suporte, ele não é a própria pessoa. O meu ser não termina em mim e aqui também o símbolo é o objeto. Ele não significa, ele é.

Antony Segger, Roberto DaMatta e Eduardo Viveiros de Castro (1979) são pioneiros no Brasil em relação à idéia de tomar-se em conjunto as noções de corpo e pessoa, quando trata-se de sociedades indígenas da América do Sul. O ponto central é o tratamento dado ao cosmos, como uma forma de conhecimento que se dá no corpo.

Tem-se uma “unidade social” entre humanos e animais ao passo que há uma diferença entre a natureza desses. Sendo assim, o corpo é mais que um suporte que permite a vivência da experiência, ele é um local que proporciona um tipo de perspectiva. Essa, por sua vez, é responsável pela forma como o sujeito “olha o mundo”.

O argumento aqui é que encontramos marcas nos nossos corpos, em sociedades nas quais há leis escritas e idealmente acessíveis a todos, seja nas sociedades históricas ou contemporâneas. Nossos gestos, dos mais corriqueiros aos que supomos serem mais originais, denunciam: são marcas de pertencimento. A indumentária que o cobre também é reveladora do nosso *être*¹³⁹. Podemos tomar o corpo como *sujeito* das práticas e, no limite, agente-refém dos nossos gostos¹⁴⁰.

A discussão acerca do corpo é um dos pontos levantados por NCA. A primeira parte da exposição intitulou-se “Olhar o Corpo” e seu ponto de partida foi “o outro vê o negro”, numa tentativa de apreender quem (sujeito), por que (causa) e para que (finalidade) se produziu registros nesse sentido. Vejamos a figura 22:

¹³⁹ O uso do verbo em francês aqui se deve ao seu duplo significado: ser-estar.

¹⁴⁰ Vale pensar no gosto, nos termos de Bourdieu (1979), como algo ancorado numa estética, apreendida socialmente. Para o autor, o corpo é a manifestação mais irrecusável do gosto da classe. Neste sentido, o corpo carrega signos, uma vez que se desenha como um espaço entre os corpos de classe que tendem a reproduzir na sua lógica específica a estrutura do espaço social.



Figura 22: Missões da África – um belo ninhozinho, século XX, Cartão Postal, 14 x 9 cm, Coleção particular, p. 77.

Tem-se um olhar exotizador, estrangeiro, que segundo Araújo (2000, p. 48), baseia-se em “formas do imaginário que constroem a figura do negro enquanto outro, quase sempre incapazes de aceitá-lo em sua diferença”. Maria Lúcia Montes (2000) apresenta essa primeira parte da exposição, destacando um olhar que se volta a si ao ser confrontado com o outro, pois é esse outro que coloca a interrogação da nossa identidade. Ela destaca que a mercantilização da escravidão reduziu o negro a coisa, um objeto passível de troca monetária, dependente de um valor atribuído pelo mercado, calcado no seu valor como instrumento. Vejamos as figuras 23 a 26:



Figura 23: Alberto Henschel & Cia, Vendedoras de frutas, Bahia c. 1865, Fotografia (Albúmen), 10x 6,5 cm, Coleção particular, p.142.



Figura 24: Vendedora de Araruta, St. John, Antilhas, c.1910, Fotografia em sépia, 21,5 x 14,5 cm, Coleção particular, p. 142.

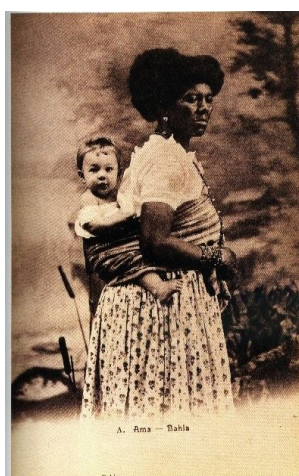


Figura 25: M. Lindermann, Ama, Bahia, 1905- 1910, Impresso, 14 x 9 cm, Coleção particular, p.147.



Figura 26: Quitandeira negra com menina, c.1860, Fotografia (Albúmen), 10,5 x 6,5 cm, Coleção particular, p. 147.

Montes (2000) aponta a importância do corpo como lócus em que se inscrevem os signos denunciadores da separação entre brancos e negros, presentes em distinções como inferior/exterior, civilização/barbárie, explicitados pelos penteados, adornos, roupas, calçados (ou a falta deles). Esse corpo ocupa um lugar no espaço, que no caso do negro é o navio negreiro, os locais de trabalho, a lavoura, o mercado: “A diferença que se assinala pelo espaço e pelo gestual, nas atitudes opostas de negros e brancos: os que fazem e os que observam” (MONTES, 2000, p.65). Vejamos as figuras 27 a 29:

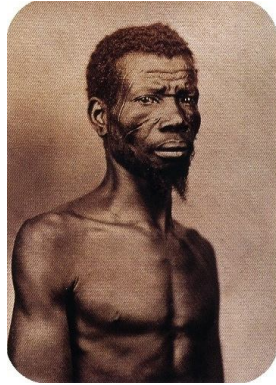


Figura 27: Retrato de negro, c.1865, Fotografia (Albúmen), 10,5 x 6,5 cm, Coleção particular, p. 145.

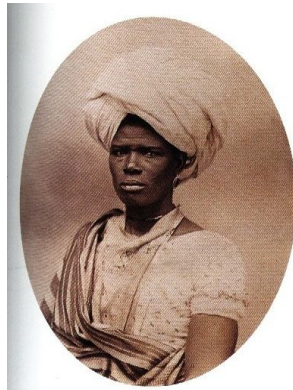


Figura 28: Jovem negra com torço, c.1860- 1865, Fotografia(Albúmen), 10,5 x 6,5 cm, Coleção particular, p.145.



Figura 29: Jovem negra com pano da costa, c.1860- 1865, Fotografia(Albúmen), 10,5 x 6,5 cm, Coleção particular, p.145.

Essa centralidade atribuída ao corpo não é só a marca da ordem social, mas é principalmente a instalação do sagrado. O corpo, para as religiões afro-brasileiras, é o lócus do sagrado. Mas esse sagrado além de ser fonte de prazer, uma vez que pertence ao mundano, também é o veículo através do qual os deuses podem expressar-se. Rita Amaral (2002) destaca a relação imbricada entre corpo e visão de mundo que se tem no candomblé:

A visão de mundo do povo-de-santo é, portanto, marcada pela valorização e pelo uso do corpo de modo diferenciado, dada pela perspectiva religiosa que nela se imprime, marcando a estrutura física individual (através da relação entre corpo e cosmologia, corpo e influência da cada orixá), de modo que a mente, o corpo e a coletividade formam uma ‘totalidade’ (AMARAL, 2002, p.66).

Ou seja, se por um lado a corporalidade designa um não pertencimento, o objeto do trabalho *per se*, por outro o corpo negro também era a fonte de contato com o sagrado. Isso lhe conferia uma posição temida e desejada, ao mesmo tempo. Para Montes (2000), os negros ocupavam um não-lugar, figuravam como tipos, congelados em fotografias de estúdio, em cenas cotidianas. O corpo do escravo oscilava como instrumento de fascínio e poder ao ser utilizado como força de trabalho, objeto de terror e repulsa, ao mesmo tempo em que era passível de desejo e sedução. Essa experiência contraditória precisava ser continuamente renegociada e também podia trazer o sentimento do grotesco, da imagem caricaturesca desse outro: “Reduzir a representação do outro ao olhar sobre seu corpo é também entrever apenas, mas ainda temer, e deixar-se seduzir por sua alma” (MONTES, 2000, p.65).

A segunda parte denominou-se “Olhar a si mesmo”, e colocou a seguinte temática: “O negro vê o negro e o retrata”. O curador relata a escassez de imagens referentes a tal tema, explicitando que isso é revelador de uma dificuldade em construir-se uma identidade negra, a qual se torna obscura frente aos estereótipos criados pelos olhares do outro. Vejamos as figuras 30 a 33:



Figura 30: Duas Meninas, Fotografia em preto e branco, 12 x 8,6 cm, Coleção particular p. 193.



Figura 31: Jogadores de Futebol, Fotografia em preto e branco, 12 x 8,6 cm, Coleção particular , 12 x 8,6 cm, Coleção partícula, p. 193.



Figura 32: Retrato de família negra, c. 1860, Fotografia em preto e branco, 10 x 6,5 cm, Coleção particular, p. 186.



Figura 33: Retrato de família negra, c.1915-1925, Fotografia emoldurada em tecido, , 37 x 32 cm, Coleção particular, p. 186.

“Sentir a Alma” marca a “busca de uma expressão”, encerrando a exposição. Essa busca é por um sentimento negro, identificado com raízes africanas, que contribuiu sensivelmente para a formação da sociedade nacional, ou ainda, de uma cultura nacional.

Nessa parte, Montes faz indagações sobre a construção de uma representação de “alguém” que é colocado como uma coisa: “Será preciso apreender as linguagens do outro, nem que seja apenas para poder, através dela, simplesmente falar, isto é, afirmar a própria existência de uma humanidade recusada, para assim construir alguma identidade” (MONTES, 2000, p.174). A curadora aponta que a busca por essa representação negra de si passará pela incorporação da representação dada pelo branco, mesmo que seja “para manejá-la pelo avesso”. Vejamos as figuras 34 a 36:



Figura 34: O pintor Artur Timóteo da Costa em seu atelier, com modelo, c.1890- 1900, Fotografia (Albúmen) 17 x 22, Coleção particular, p. 358.

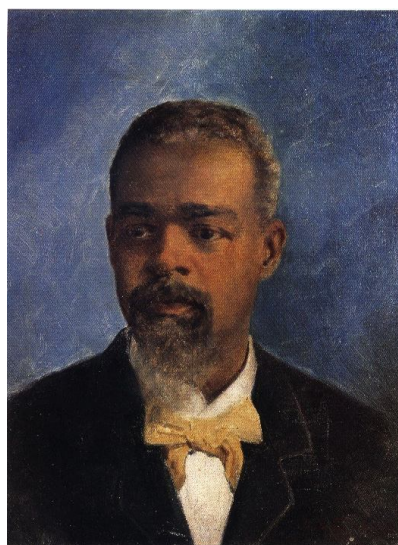


Figura 35: Retrato do pai do artista Rafael Pinto Bandeira, 1892, Óleo sobre tela, 48 x 38 cm, Museu Antônio Parreiras, Niterói, RJ, p. 196.

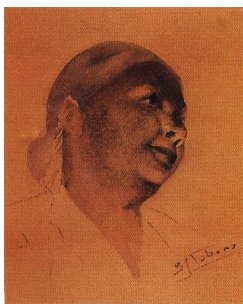


Figura 36: Retrato da mãe do artista, c.1930- 1940, Aquarela sobre cartão, 28,5 x 21,6 cm,p.196

É interessante pensar nessa idéia de “incorporação da representação dada pelo outro”, tendo em vista esse “manejamento pelo avesso”, através da esfera religiosa, dado que esse aspecto é muito importante quando se pensa na cultura afro-brasileira. Para Roger Bastide (1985), os valores africanos eram transformados a partir de um ponto de vista classista, sendo que a religião figurou como a principal forma de resistência. Tal resistência passava por dois momentos: adaptação e criação. Essa última fase baseava-se num modelo de categorias místicas:

(...)a reconstrução da sociedade africana, na medida em que era possível, fez-se a partir de sua civilização, por um movimento de cima para baixo e que sempre lhe resta um caráter sagrado; a estrutura interna modela-se sobre a mística, ela não é mais que materialização simbólica (BASTIDE, 1985, p.227).

Pode-se dizer que o espaço religioso africano no Brasil foi permeado por elementos que condiziam com a dinâmica social ao mesmo tempo em que promoviam uma ligação com a dimensão do sagrado. A esse caráter simbólico de espelho das relações sociais e lócus de sacralização, soma-se a possibilidade de interface com outras religiões, caso do catolicismo e das religiões ameríndias. Essa dinâmica da esfera religiosa ultrapassa o espaço físico (o terreiro, por exemplo) e faz-se presente em outros campos, caso das artes.

Em “Sentir a Alma” a proposta é elaborar um processo de resignificação do que Montes (2000, p. 206) chama de “cacos de uma alma negra violentada”. A idéia é buscar uma criação de uma identidade comum, que passa inevitavelmente pelo corpo: “Só aos poucos esse corpo será visto como dupla expressão da alma: da dor do ser humano suplicado e da barbárie do suplicador” (MONTES, 2000, p.206). Vejamos a figura 37:



Figura 37: Batuque – Umbigada, São Paulo, c.1950-1960, Fotografia P&B, 16,3 x 10 cm, Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, p. 225.

Montes percebe que esse movimento de resignificação não garante um lugar na sociedade, explicitando paradoxos históricos que mantinham hierarquias entre negros e brancos – caso da ordem monárquica que posteriormente é substituída pela República. Nesse caso, há uma reivindicação de igualdade, que coloca a necessidade de reinvenção da diferença, em que cultura e civilização são atreladas à noção de raça, segundo um imaginário criado pela ciência que buscava “viabilizar o futuro da nação pela mestiçagem e o branqueamento” (MONTES, 2000, p.207). Aqui deve-se ressaltar a importância do Modernismo na transformação do negro e do mestiço em símbolos nacionais, fato que não o tira da esfera da representação “tradicional”: “Apesar de tudo, o negro continua a ser um outro, frente ao qual o artista irá ainda construir sua imagem a partir do olhar sobre seu corpo, para criar, dele, as mais variadas formas de representação” (MONTES, 2000, p.208). Vejamos a figura 38:

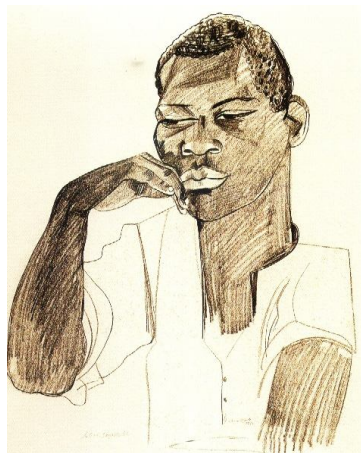


Figura 38: Lasar Segall, Jovem negro, Grafite sobre papel, 58,2 x 45 cm, Museu Lasar Segall, IPHAN/MINC, p. 404.

Nessa última fase da NCA há um sentido de valorização do que é a cultura negra, nomeada como afro-brasileira. Ou seja, essas representações ganharam ares de nacionalidade já nos anos de 1930 e passaram a ocupar um espaço *sui generis*, enfatizado no espaço comemorativo no dos 500 anos como ilustração da formação do nosso Estado-Nação. É claro que tal reconhecimento faz parte de um processo histórico, pautado pelas lutas dos movimentos sociais, mas não se pode negar que isso também é fruto das ressonâncias que tais reivindicações tiveram na esfera do poder. Não é à toa que a comemoração dos 500 anos de Brasil seja permeada por eventos que enaltecem e sentenciam que ser brasileiro é ser afro-brasileiro. Vejamos a figura 39:

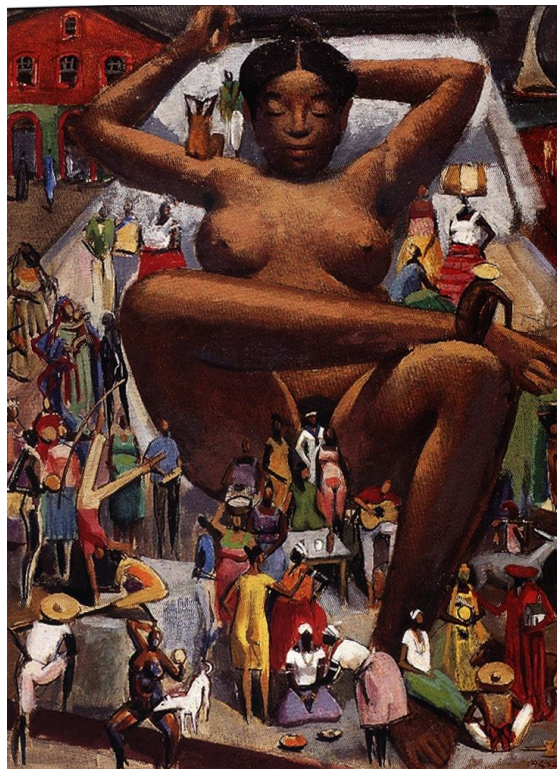


Figura 39: Mãe baiana, Sem data, Óleo sobre tela, 60 x 45 cm, Coleção particular, p. 544.

O que é o Nacional? Articulações entre Cultura e Poder

A respeito da idéia de cultura nacional, vale refletir sobre as colocações de Hermano Vianna (1995) acerca da nacionalização do samba no Rio de Janeiro. O autor partiu de um encontro, em 1926, entre “representantes da intelectualidade e da arte erudita”, de um lado; e músicos negros ou mestiços, que provinham de “camadas mais pobres” daquela cidade, de outro lado. Sua questão central é o esclarecimento da

emergência do samba como música nacional e símbolo da brasilidade mestiça, que marca os anos 30. Ou seja, como o samba transformou-se em um gênero nacional, passando a ser um elemento central da identidade nacional.

O texto gira em torno dessa transformação do samba em símbolo de música nacional que se liga, sobretudo, ao estabelecimento de um projeto de país, orientado pelo Estado Novo. O ponto-chave do livro é justamente a percepção de que isso ocorreu através de um processo que “envolveu muitos grupos sociais diferentes” (VIANNA, 1995, p.151). Ou ainda, o samba é uma “tradição inventada” e, como tal, não faz sentido uma busca de autenticidade para tal manifestação artística que, no limite, só torna-se compreensível à luz de um contexto social, cultural e político abrangente.

Interessante notar que essa constituição do samba é simultânea à emergência de outros gêneros musicais nacionais, como o tango na Argentina, a rumba em Cuba e o jazz nos EUA. Para Menezes Bastos (2005) o paralelismo dessas eleições tem a ver com um cenário inter-nacional determinante, que tem em Paris, cidade mundial e “capital cultural” do mundo ocidental, seu centro. Para entender o par música e dança na França, o autor alerta que nos anos de 1922, o maxixe e o tango eram contrapostos a manifestações tradicionais francesas, que tinham um ar de cânone. Por outro lado, ele destaca que a vanguarda artística parisiense da época tinha um grande interesse e fascínio pelo Outro, equacionado com o Africano. O fascínio pela África e do que dela provinha como “produto cultural” é algo que se estende ao público de classe média francesa, gerando uma “busca intensa pelo exótico na noite” (MENEZES BASTOS, 2005, p.183).

Letícia Reis (1993) destaca a transformação do samba e da capoeira em símbolos nacionais, enfatizando que ambos passaram por um movimento de repressão e posteriormente de exaltação, no fim do século XIX e início do século XX. A autora aponta a importância do papel do Estado nesse processo, afirmando que no caso do Estado Novo deve-se considerar que são utilizados símbolos já reconhecidos no processo de legitimação do que se torna emblema de nacionalidade. Neste sentido, essa autora enfatiza a atuação dos intelectuais ligados ao Estado, propondo uma circularidade entre as culturas, que não podem ser entendidas como bi-polarizadas, mas sim, como imersas num processo de interação que ocorre “no interior de relações de poder” (REIS, 1993, p.15).

Vale lembrar que os embates em torno da interface entre cultura e poder têm gerado acaloradas discussões que ultrapassam o plano teórico-conceitual, para

ancorarem reivindicações de caráter político¹⁴¹. É interessante perceber que a questão da eleição dos símbolos nacionais como frutos de uma articulação entre Estado, intelectuais e sociedade civil (ancorada no elemento do poder), ou como um mecanismo de apropriação e dominação torna-se chave de compreensão do que é a sociedade brasileira e de como ela se constituiu. Essa me parece ser a melhor forma de se entender as diferentes posições nesse debate, em que se tem a alternativa de uma leitura da cultura a partir do poder ou uma ênfase na cultura para se explicar o poder.

Nos anos 1970, Peter Fry observara que a intermediação e o sincretismo colocados pelos símbolos impediriam uma luta política e social contra os mecanismos de exploração. Numa publicação recente, Fry (2005) promove uma revisão das idéias explicitadas anteriormente em relação ao seu tom de denúncia e desmascaramento do “racismo à brasileira”, promovendo uma reconsideração das idéias de Gilberto Freyre. O autor busca assim entender a mestiçagem e a ideologia do não-racismo não como “mentiras” firmadas pelo Estado e as elites, mas sim a partir de um investimento na interpretação de que símbolos nacionais – o samba, a capoeira ou a feijoada – não “ocultam” uma situação de desigualdade; antes, a “revelam”¹⁴².

Maria Lúcia Montes (1996) considera que a cultura impregnou o sujeito, não se podendo falar em “roubo” ou “troca” de um grupo em relação a outro. O que se tem são sujeitos impregnados pela mesma lógica, a lógica da negritude, a qual está presente na produção cultural e artística do Brasil. Temos um *ethos* negro, ou seja, os símbolos que compartilhamos como brasileiros têm uma herança negra e o (re)conhecimento disso passa necessariamente pelo posicionamento de sujeitos que compartilham esse repertório cultural. A autora lança mão de uma noção de espelho para compreender a

¹⁴¹ Desde 2000, intensificou-se o debate sobre políticas públicas ou, ainda, as chamadas ações afirmativas e o sistema de cotas para negros e índios no Brasil. Não vou aqui tratar especialmente dessa discussão, que a meu ver, merece ainda um amplo debate. Limito-me a colocar os dois lados do debate, não buscando, de forma alguma, reduzi-lo ao que aponto nessa nota. Certamente estão envolvidas questões e problemáticas maiores do que as que vou citar aqui lembro apenas que no âmbito político, muitas vezes reduz-se as discussões a tomadas de decisões: contra ou a favor. No caso da política de cotas, dois nomes do meio acadêmico ficaram conhecidos por representarem tais posicionamentos. A favor, José Jorge de Carvalho, professor do Departamento de antropologia da UNB; contra, Ivonne Maggie, professora do departamento de antropologia e sociologia da UFRJ. Em linhas gerais, Carvalho denuncia uma dívida histórica da sociedade nacional para com negros e índios, que só poderia ser gradualmente “sanada” a partir da inserção desses nas universidades públicas nacionais, pelo sistema de cotas. Já Maggie, aponta que tal medida “racializa” a diferença, fato que perpetuaria o mesmo preconceito, cujos efeitos se almeja reduzir.

¹⁴² Interessante notar que em 30 anos, Fry transforma algo que “oculta” numa forma de “revelação”. Também vale dizer que a maioria dos autores que tratam das relações interétnicas no Brasil, em especial os que investigam as populações afro-brasileiras, pensam questões fundamentais dessas relações sob a ótica interna. É importante notar que as referências externas, ou inter-nacionais, são uma via essencial para que se aprofunde a compreensão de tais relações.

construção dos nossos símbolos, destacando a necessidade de uma interface entre a produção simbólica e os sujeitos. Há um reinvestimento da lógica dos bens simbólicos na esfera de poder, sendo inegável que os símbolos podem estar além do sujeito e que isso tem conseqüências políticas importantes. Mas também é através desse reinvestimento constante que se pode construir ou reconstruir múltiplas formas de produção cultural e artística.

Jocélio Teles dos Santos (2005) traça um percurso histórico-teórico sobre as formulações da noção de mestiçagem brasileira, tomando como parâmetro os discursos oficiais sobre a capoeira e posteriormente sobre o candomblé. Em linhas gerais, o autor destaca que o discurso da negritude passou a ter o candomblé como referência a partir do período de 1976 a 1984 que, não por acaso, é um marco no sentido de promoção dos movimentos sociais, os quais buscavam reivindicações políticas em prol da população negra:

Se anteriormente os terreiros de candomblé eram concebidos como parte de uma herança cultural africana e modeladora do patrimônio nacional, como o advento da Nova República e da instalação da Assembléia Nacional Constituinte, eles seriam incorporados, por uma representação formal, via FEBACAP e outras entidades religiosas, em um órgão estatal criado e voltado para a defesa da população afro-brasileira (SANTOS, 2005, p.184).

O terreiro passou a ser mais que um espaço religioso e transformou-se em lócus da cultura nacional. Lembro que o papel atribuído a uma cultura denominada de afro-brasileira, seja ela inventada ou não, passa a ser um ponto importante. É através dela que se faz presente um passado significativo e estratégico, que informa o sentido de uma cultura em comum. Cabe perceber de que forma esse argumento é incorporado, praticado ou professado, segundo uma apropriação estratégica para a negociação, enfrentamento e afirmação. E isso está diretamente ligado aos símbolos que são manipulados cotidianamente ou que são eleitos para integrarem uma exposição, segundo a definição de que expressam uma cultura afro-brasileira.

A produção cultural e artística afro-brasileira, pautada em símbolos próprios, só pode ser compreendida à luz do elemento religioso. Tal elemento, por sua vez, só pode ser compreendido à luz da dimensão da corporalidade, conforme já relatado anteriormente e de acordo com as colocações da curadora Maria Lúcia Montes. Ela faz uma ressalva sobre a opção pelas artes visuais, que não abarcaria essa dimensão, indispensável para que se possa compreender as artes negras:

Essa preeminência do corpo encontra seu fundamento em cosmologias africanas em que o corpo é receptáculo e sede do sagrado, veículo através do qual os deuses, incorporados em seus filhos, vêm cantar e dançar na terra, entre os mortais. Daí que, no universo das artes, a expressão de uma alma negra não caiba nos limites das artes visuais, mas pressuponha uma experiência total dos sentidos, transbordando por sobre as formas da música, as artes cinestésicas e proxêmicas, nessas expressões sensíveis que falam da alma através das linguagens do corpo. Sentir o corpo é dar a ver a alma (MONTES, 1996, p.209).

Se, por um lado, a opção pelas artes visuais não leva em conta algumas expressões sensíveis indispensáveis para a compreensão das artes negras, como é o caso do samba (música e dança); por outro lado, ela pode ser reveladora da possibilidade de um contraponto. Em NCA, as diferentes formas de artes negras têm um sentido de visualidade que dialogam necessariamente com a dimensão corporal. No caso da música, ou mais especificamente do samba como símbolo nacional, tem-se que sua emergência é marcada por um contexto especial de valorização da mestiçagem, numa inversão de sinais do que outrora era um visto como negativo¹⁴³.

O negro passa então a ocupar um lugar de destaque, atribuído particularmente pela exaltação do que é corporal. Também vale dizer que música e dança são eixos centrais para a compreensão das religiões afro-brasileiras, o que se coloca como ilustrativo da relação estreita entre cultura nacional e religiosidade afro-brasileira, num diálogo constante.

A trajetória de Emanuel Araújo

Ao tratar da trajetória de Mozart, Nobert Elias¹⁴⁴ (1995) apresenta um tipo de biografia sociológica sobre a trajetória desse músico, articulando narrativas sobre a vida

¹⁴³ Em sua análise sobre o gênero musical samba, Sandroni (2001) notou que o samba de segundo tipo (exemplo: “Se você jurar”) é mais africano do que o de primeiro (exemplo: “Pelo telefone). O critério utilizado pelo autor para medir a africanidade é a contrametricidade (uma rítmica mais irregular). Tal descoberta coloca-se como contraponto interessante à visão estabelecida do “branqueamento”. A mudança de estilo do samba ocorreu nos anos de 1930, ou até antes disso, segundo a pesquisa de Sandroni. Em suas palavras: “O que interessa é constatar assim que em momentos e circunstâncias diferentes, dois tipos de imparidade rítmica são escolhidas no seio do patrimônio musical afro-brasileiro para funcionar como signos identitários num novo contexto – o da música popular” (SANDRONI, 2001, p. 221).

¹⁴⁴ O livro de Elias foi publicado após sua morte, por Michael Schröter, que compilou conferências, textos e notas que o autor havia trabalhado na forma inacabada de um livro. Ver: ELIAS, Norbert. **Mozart - Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.

dele, baseadas em cartas, às análises sociológicas em relação a Mozart (por vezes psicológicas, psicanalíticas, estéticas) e ao plano social em que ele estava inserido. O autor propõe que, para além de pensar-se no papel do músico como um burguês que compunha para uma aristocracia, segundo uma relação entre *establishment* e *outsiders*, deve-se circunscrevê-lo individualmente, enfatizando que a análise sociológica deve considerar uma multiplicidade de fatores que agem sob um indivíduo. Inspiro-me no trabalho de Elias a fim de compreender a trajetória de Emanuel Araújo¹⁴⁵, tendo em vista que o curador da NCA é um nome importante no que concerne à recuperação e promoção da herança cultural negra no Brasil. Desta forma, a atuação de Araújo como artista e produtor cultural é tomada como uma porta de entrada para examinar-se a idéia de cultura nacional frente à herança negra.

Nascido em 15 de novembro de 1940, em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, Emanuel Araújo tornou-se um dos grandes nomes das artes nacionais ao trilhar uma carreira que interpõe trabalhos como escultor, desenhista, gravador, cenógrafo, pintor, curador e museólogo. Em sua cidade natal, aprendeu marcenaria com o mestre Eufrásio Vargas e trabalhou na Imprensa Oficial em linotipia e composição gráfica. De 1960 a 1965, Araújo estudou na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia – UFBA, em Salvador. De 1981 a 1983, foi Diretor do Museu de Arte da Bahia. De 1988 a 1989, foi artista visitante no *The City College, City University of New York*, onde lecionou artes gráficas e escultura. De 1992 a 2002, foi diretor da Pinacoteca de São Paulo. Em 2004, inaugurou o Museu Afro-Brasil em São Paulo, com obras de sua coleção particular. Em 2005, assumiu a Secretária Municipal de Cultura, mas renunciou ao cargo em 10 de abril desse mesmo ano¹⁴⁶.

Emanuel Araújo vem dedicando-se a recuperar a memória e resgatar a história dos negros no Brasil, levando a sério um trabalho de pesquisa e curadoria. Ele foi responsável por uma série de exposições que revelam um sentido de continuidade de seu trabalho. Em 1987, montou a Mão Afro-Brasileira; em 1984, Bahia África Bahia;

¹⁴⁵ Saliento que tentei por diversas vezes conversar com Emanuel Araújo sobre seu trabalho na exposição NCA e tantos outros. A princípio, ele aceitou me receber e marcou uma entrevista no Museu Afro-Brasil em São Paulo. A entrevista foi cancelada e remarcada algumas vezes até que acabei optando por não insistir mais. Escolhi fazer uma análise do trabalho de Araújo a partir de entrevistas e publicações já veiculadas por meios de comunicação diversos, que serão explicitados ao serem citados no texto.

¹⁴⁶ As informações sobre a trajetória de Emanuel Araújo foram retiradas dos seguintes sites: <http://www.museuafrobrasil.com.br/apresentacao/>; [http://www.escriptoriodearte.com/listarQuadros.asp?artista=166/](http://www.escriptoriodearte.com/listarQuadros.asp?artista=166;); <http://www.sampa.art.br/biografias/emanoelaraujo/>; <http://www.portalafro.com.br/emanuel.htm>. Acesso em 10 out 2007.

Vozes da Diáspora, em 1992, Arte e religiosidade Afro-brasileira, em 1994, e Herdeiros da noite, em 1995. Ele destaca o diálogo presente nesses eventos ao falar da exposição “Negras memórias, memórias de negros”, montada em 2003:

A pesquisa vem sendo desenvolvida desde 1981 e tem ajudado a recuperar a memória e resgatar a história do negro no Brasil. Ela tem servido como padrão para o orgulho de nossos heróis, para marcar seu lugar na história, destacando cientistas, engenheiros, poetas, escritores, escultores, historiadores, e todo um universo de pessoas que foram importantes para reafirmar a contribuição do negro na identidade nacional. Isso vale para Teodoro Sampaio, Luis Gama, Cruz e Souza, Paula Brito, Mestre Valentim, Luiz Anselmo, Juliano Moreira, enfim, artistas e personalidades que foram importantes para a construção dessa identidade e da cultura negra no Brasil¹⁴⁷.

Integrada a esse grande projeto de pesquisa que culminou na criação do Museu Afro-Brasil, esteve a exposição “Negro de Corpo e Alma”. Vejamos algumas notícias veiculadas sobre esse trabalho:

A primeira grande qualidade de “Negro de Corpo e Alma” é derrubar compartimentos e misturar conteúdos de gavetas zelosa e burocraticamente mantidas separadas ao longo de quase toda mostra dos 500 anos. Araújo e sua assistente Maria Lúcia Montes lançam mão de todas as informações visuais que possam convergir para a narrativa ilustrada da presença do negro na cultura nacional. Essa narrativa por vezes se serve de cartografia e manuscritos históricos, fotos etnológicas e desenhos técnicos (como a impactante planta de um navio negreiro). Visita amplamente o imaginário branco sobre o negro e, por meio dessa representação, seja artística ou científica, desmascara o preconceito e a violência.¹⁴⁸

Araújo também é a força motriz por trás do módulo “Negro de Corpo e Alma”, que traz arte feita por negros e sobre negros. O módulo inclui objetos que guardam pouca relação com o Brasil - fotos de Robert Mapplethorpe, cartões postais franceses da época colonial mostrando cenas do cotidiano na África ocidental na década de 1930 -, além de correntes e outros “instrumentos de castigo” da época da escravidão. Mas Araújo disse que a mensagem que quis transmitir é tanto política quanto estética. “Quero uma construção positiva da imagem negra, de modo que este módulo não é uma mostra de arte afro-brasileira, mas uma mostra sobre os negros e como se expressam.”¹⁴⁹

¹⁴⁷ Entrevista à revista eletrônica ComCiência, Atualizado em 10/11/03. Disponível em <http://www.comciencia.br/entrevistas/negros/emanoel.htm>). Acesso em 16 out 2007.

¹⁴⁸ Retirado do Caderno Dois, O Estado de São Paulo, 14/05/2000, p. D10.

¹⁴⁹ Retirado do Caderno Dois, O Estado de São Paulo, 03/06/2000, p. D12.

Contando com a acertada curadoria de Emanuel Araujo, a mostra não se limita ao suporte das linguagens plásticas ou dos documentos históricos. Adentra esse imaginário feito de ambivalências, que se inscrevem nos detalhes, nos objetos e espaços pretensamente inocentes: no banco que é suportado por um negrinho, na propaganda de sabão que brinca de limpar o pretume, nos bibelôs que trazem mulatos com dentes brancos. Pequenos sinais de uma sociabilidade que sempre se pautou por contratos nada previsíveis, que comportam exclusão e inclusão, naturalizando relações sociais assimétricas como se fossem desígnios dos céus. Assim, enquanto o argumento do poder explica o enraizamento de hierarquias sociais, não dá conta do universo criativo que compõe a mostra.¹⁵⁰

Nota-se que as três opiniões sobre a exposição enfatizaram a importância do trabalho curatorial de Araújo, apontando que a importância das representações, questões e críticas de NCA estiveram inevitavelmente atreladas à figura de seu curador. O trabalho de Emanuel Araújo, não só em NCA, mas ao longo de sua trajetória o situa como um curador-autor. Lisete Lagnado¹⁵¹ coloca as seguintes indagações acerca desse duplo papel: “Mas o que confere autoria ao curador? Qual a exigência do conhecimento curatorial?”.

As atividades de um curador o envolvem como um “mediador” entre a criação e a recepção, num duplo papel de organizador e crítico, que escolhe e dialoga com os artistas. É legítimo ao curador reorientar o contexto de uma obra, intervir na produção do artista, buscando assim dar um sentido próprio às escolhas artísticas, atreladas a questões conceituais e temáticas. Ou seja, ele ocupa uma posição de exercício de poder e prestígio. Emanuel Araújo exerce essa posição. Geertz interessou-se pela formação política em que há uma combinação entre ação e status, sendo que status e esplendor eram pontos centrais na cultura balinesa clássica, dado que tinham espaço privilegiado no eixo da vida pública.

Voltando à nossa sociedade contemporânea, vale pensar no papel de prestígio atribuído a Emanuel Araújo ao ocupar uma posição importante e atuar como figura representativa da arte afro-brasileira, não só como produtor, mas também como artista. As práticas simultâneas, artista, colecionador e curador, entrelaçam-se no longo processo de elaboração do acervo de Emanuel Araújo e na criação do Museu Afro-Brasil. A dedicação intensa ao trabalho de recuperação da memória negra no Brasil o fez reunir um acervo impressionante de obras de arte que revelam a cultura negra e,

¹⁵⁰ Texto de Lilia Schwarcz comentando a Mostra, publicado na Folha de São Paulo, 12/08/2000, p. 7.

¹⁵¹ Artigo da Folha de São Paulo, Caderno Mais, 10/12/2000, p.4.

conseqüentemente, a contribuição indispensável dessa à cultura nacional. Lê-se a seguinte informação na página do Museu¹⁵²:

Ao longo de mais de 20 anos de trabalho voltados para o resgate da memória do negro no Brasil, o artista plástico, curador e diretor de museus Emanuel Araujo reuniu uma extraordinária coleção de mais de 5000 obras, entre pinturas, esculturas, gravuras, fotografias, livros, vídeos e documentos, de artistas e autores brasileiros e estrangeiros, relacionados com a temática do negro. É uma parte dessa coleção, num total de 1100 obras, que ele cede em regime de comodato à Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, para constituir o acervo inicial do Museu Afro-Brasil. À medida que o museu vem vencendo as fases iniciais de implantação, Emanuel Araujo, que hoje atua como curador-chefe do Museu Afro-Brasil, já ampliou o número de obras de sua coleção cedidas em comodato, bem como acrescentou outras, através de doações e aquisições, consolidando esse acervo que atualmente possui mais de 3.000 obras catalogadas.

Uma obra de arte colecionada pode educar o olho do curador ou sugerir temas, cores, enquadramentos, jogo de luz e sombra e/ou o conjunto de obras colecionadas pode induzir uma dada noção de obra de arte. Por sua vez, o colecionador sabe escolher a obra que vai para sua seleção e possui uma aceção nítida de que a obra merece ser preservada, guardada e posta em circulação para dizer e/ou representar o que ele almeja.

O ato de colecionar algo pressupõe retirar um objeto da esfera cotidiana, dotá-lo de certo significado, fazendo-o ter valor por si, mas que se fortalece porque em si resume toda uma série de objetos que lhe são iguais e/ou assemelhados. Além de condensá-lo numa ordem diferenciada, porque já possui alto significado social: histórico, religioso, artístico, técnico e assim por diante. Assim, tem-se uma tríade autor-artista-colecionador que faz da curadoria de Araújo uma espécie de assinatura que aparece como marca nas exposições realizadas por ele, tomadas cada uma por si, mas também no conjunto de seu acervo, que se firmou como uma instituição: o Museu Afro-Brasil. As obras que compõem a coleção permanente do seu acervo têm a marca do Museu Afro-Brasil, não só nas suas produções, mas também nas de outrem.

Gonçalves (1999) recupera alguns autores que trataram da idéia de coleção, destacando o caráter universal¹⁵³ que muitos reconhecem nessa prática. Tal caráter liga-

¹⁵² Disponível em <http://www.museuafrobrasil.com.br>. Acesso em 10 out 2007.

se a uma noção de que os objetos colecionados seriam responsáveis por um tipo de mediação entre dois termos universalmente opostos: o visível e o invisível. Assim, esses objetos figuram como semióforos, ou seja, têm uma função sócio-lógica, que é significar. Mas essa perspectiva não reconhece um conjunto de práticas sociais e culturais que formam as condições através das quais as coleções se constituem e se transformam.

Clifford apud Gonçalves (1999) toma o colecionamento como prática cultural. O autor coloca que no mundo Ocidental, tal prática tornou-se uma estratégia para a elaboração de um *self*. Ou seja, as práticas do colecionar têm um papel constitutivo no processo de formação de determinadas subjetividades, individuais ou coletivas. No caso das nossas sociedades, elas estão associadas às noções de acumulação e preservação.

As práticas modernas de colecionamento ligam-se ao processo de transformação do tratamento dado aos objetos, de “artefatos tribais” a curiosidades, classificações datadas do século XIX, que são renomeadas como “objetos etnográficos” ou “arte primitiva”, termos que emergem no século XX. Aqui, é interessante notar que há um processo de transformação do objeto, que tem a ver com concepções específicas de temporalidade.

O fato de Araújo criar um museu que acolhe sua coleção particular de obras de arte, recolhidas ou doadas, durante sua tripla trajetória de artista plástico-colecionador-curador, define uma noção de autoria. Deve-se atentar para o fato desta ser específica em comparação com a noção de autoria presente na literatura ou na fotografia de autor, por exemplo. Geertz (1988) trata da questão do antropólogo como autor¹⁵⁴ enfatizando que a complexidade do texto etnográfico reside na colocação de “vidas alheias” em forma de textos, desencadeando uma discussão sobre a autonomia do autor/pesquisador no trabalho antropológico. O autor aproxima antropologia e literatura, ressaltando que a criação de um texto antropológico é um relato literário, deixando a disciplina mais

¹⁵³ Aqui o nome mais importante é o do historiador Krysztof Pomian. Para este autor (1984, p.53), “coleção é o conjunto de quaisquer objetos mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas”. Ver POMIAN, Krysztof. Coleções. In: ROMANO, Rugiero (org). **Enciclopédia Einaudi**: Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, v.I, pp. 51-86.

¹⁵⁴ GEERTZ, Clifford. **Works and Lives** - The Anthropologist as Author. California, Stanford University Press, 1988. Há também uma versão em espanhol: El antropólogo como autor. Barcelona, Paidós, 1989. Vale dizer que para empreender essa discussão, Geertz recorre a alguns autores clássicos da disciplina: Lévi-Strauss, Evans-Pritchard, Malinowski e Ruth Benedict.

próxima da esfera da literatura do que da ciência. Já Foucault (1992) atrela a noção de autoria a uma função e não a um nome próprio. Para ele, a discussão sobre função-autor no âmbito de textos e livros só pode ser compreendida à luz da função-sujeito.

No caso de Araújo, a peculiaridade de seu trabalho recai na possibilidade de criação frente às obras de arte dos outros e na montagem da assinatura do Museu Afro-Brasil para identificá-la. O museu pode ser entendido como “resultado final” de um processo de elaboração desta autoria, segundo o qual a posse das obras de arte e o seu uso marcam suas próprias produções artísticas, mas, principalmente por tornarem as obras dos outros artistas pertencentes à coleção do Museu Afro-Brasil.

Nota-se a presença de traços autorais, através da própria elaboração dos temas presentes na composição do acervo do museu e nas exposições montadas por Emanuel Araújo. Se Araújo elege certa fotografia, escultura, quadro ou litografia como parte de sua coleção, ele o faz através da seleção de uma obra que tenha como ponto central sua contribuição à cultura afro-brasileira, ou seja, é ele quem escolhe o que deve ser ali condensado. Sob esta perspectiva da autoria, também valeria ressaltar a importância do descarte dentro do acervo do museu. O que foi destacado por Araújo torna-se tão importante quanto tentar descobrir o que foi descartado por ele, uma vez que esse procedimento também implica na criação de traços autorais.

Dessa forma, há um deslocamento em relação à produção da obra de arte no ato criativo, passando o Museu Afro-Brasil a inserir a si mesmo como uma espécie de co-autor dessa obra, pois o “selo” Afro-brasileiro a resguarda. Também esta característica faz de Araújo um colecionador importante que privilegiou não só fatos marcantes da história da cultura afro-brasileira, mas também cenas reveladoras de transformações da contribuição negra, desde aspectos ligados às religiões afro-brasileiras até a presença de celebridades e anônimos, como importantes nomes da cultura nacional. Vejamos sua declaração sobre o intuito do Museu Afro-Brasil¹⁵⁵:

Importa, pois, reconhecer como negras as raízes de sua (nossa) cultura e como negro quem negro foi e quem negro é. E importa evidenciar toda a carga de preconceito e discriminação e desigualdade social que o negro carrega sobre os ombros, pesada herança da escravidão. Importa, por fim, reafirmar a força de resistência que o negro não se cansou de demonstrar em 500 anos de nossa história, não só pelo simples fato de sobreviver e produzir, mas por nos legar como herança sua

¹⁵⁵ Texto retirado do site: <http://www.museuafrobrasil.com.br/apresentacao.asp>. Acesso em 10 out 2007.

criação intelectual, moral, religiosa, estética e artística. O Museu Afro-Brasil não pode ser um museu meramente contemplativo, já que tem o compromisso social de contribuir para resgatar a dívida da sociedade brasileira para com o segmento negro e mestiço da sua população e de fazer reconhecer sua dignidade, o valor de sua cultura e o lugar que de direito lhe cabe na sociedade brasileira.

Neste sentido, a exposição NCA pode ser reveladora acerca dos critérios adotados por Emanuel Araújo de como selecionar uma obra de arte e depois integrá-la sob uma nova ótica. Pode-se estender a colocação para o conjunto das exposições curadas por ele, bem como o acervo do Museu Afro-Brasil. Ao selecionar algo, definindo-o como pertencente a certo período histórico ou como representante da cultura negra no Brasil, o que ele sugere? Ao agrupar as obras de arte, o autor-colecionador tenta enquadrá-las em relação a quê? Essa duplicidade da autoria e do colecionador qualifica-o de que forma?

Ao dotar as obras de arte de significação histórica e transformá-las num acervo da cultura negra ou afro-brasileira, Emanuel Araújo torna-as memoráveis visualmente, as faz integrantes de certas narrativas. Quais narrativas? Os caminhos percorridos por Emanuel Araújo ligam-se a critérios cronológicos, formais e temáticos de operar as condensações feitas em nome da obra de arte da cultura negra como uma forma de indagar como ele organiza o passado nacional (passando por meio de diferentes gêneros artísticos) e os qualifica como representações da cultura afro-brasileira. Vejamos sua declaração sobre o papel desempenhado pelas exposições organizadas em torno da temática da cultura negra¹⁵⁶ :

ComCiência - Qual a sua avaliação da trajetória e do impacto das exposições no Brasil que recuperam as raízes negras?

Araújo - Eu encaro esses trabalhos como um esforço consciente para que a consciência se faça, aconteça, e isso de uma certa forma, tem ocorrido. Muitas das exposições e publicações têm tido uma ressonância até maior fora do Brasil, mas o que ocorre aqui é muito importante porque faz com que pensemos que não estamos falando no deserto. É uma ação que tem progredido. É possível ver isso pelo próprio espaço que as posições têm ocupado, pela mídia que se volta às vezes para refletir sobre o assunto, e pelo público dessas exposições. Por exemplo, a exposição Negras Memórias, Memórias de Negros teve, em São Paulo, um público de 90 mil pessoas, é um público muito diferente daquele de 1987, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que teve um público quase

¹⁵⁶ Disponível no site: <http://www.comciencia.br/entrevistas/negros/emanuel.htm>. Acesso em 10 out 2007.

insignificante. Portanto, 20 anos depois, algo ocorreu, uma modificação da consciência das pessoas.

A exposição NCA foi construída por Araújo baseando-se numa noção de cultura afro-brasileira formulada pelo autor-colecionador às artes visuais destacadas (o destacar, nesse caso, como sinônimo do colecionar e exibir). Assim, submetem-se as obras a critérios que podem variar da cronologia ao tema, da forma à estética, do gosto pessoal à qualidade técnica. Ao ser indagado¹⁵⁷ sobre o caráter multifacetado do artista contemporâneo, Araújo colocou:

Comecei na vida artística com 25 anos. Jorge Amado me apresentou para as pessoas certas, mas eu também tinha talento... Convivi com o Di Cavalcanti, Volpi e outros artistas (...) Hoje, a arte deixou a representação plástica e passou a ser conceitual.. Optei pelo trabalho de curadoria e outros, por opção política. A discussão artística hoje é mais política do que qualquer outra coisa...

O viés político da discussão artística inspira o trabalho de Araújo em várias frentes e o coloca como personagem central na busca por reivindicações políticas ao propor um processo de construção e reconstrução de identidades, étnica e nacional. Vejamos a pergunta direcionada a Araújo pela Revista ComCiência acerca desse assunto:

ComCiência - Qual a relação que o senhor vê entre a arte do negro ou, que recupera raízes dos negros, e a construção da identidade desse grupo?

Emanuel Araújo - A relação entre arte e identidade nesse caso é muito importante, pois através dela pode-se determinar a valorização de certos grupos étnicos. A contribuição do negro na cultura brasileira, durante os séculos XVII, XVIII e XIX, esteve ligada a padrões eurocêntricos. É claro que existiram certos artistas, ou certas manifestações artísticas muito características de afro-brasileiros, como por exemplo, os ex-votos do nordeste. Certos objetos desse tipo são anônimos, saem, por assim dizer, de uma consciência coletiva, de um inconsciente coletivo. Portanto, existiram escultores populares, mas na erudição, isso só veio a tona no século XX, quando aparecem alguns artistas com uma intenção mais explícita de criar uma tipo de arte cuja linguagem e dogma não estivessem mais ligados a essa arte eurocêntrica, e sim a uma arte africana, seja na sua inspiração, ou através de uma ligação ancestral. Aliás, essa ligação deveria estar em todo artista negro da diáspora. A valorização dessa arte não apenas colabora na

¹⁵⁷ O autor da pergunta foi o ministro da cultura Gilberto Gil. Em suas palavras: “Como você vê hoje a idéia do artista plástico como multifacetado? Você mesmo como curador, artista...” (Programa Roda Viva, TV CULTURA, 20/11/2006.

construção da identidade do negro e da memória de certos artistas, como também para o resgate da auto-estima desse grupo.

Em entrevista ao programa Roda Vida¹⁵⁸, a entrevistadora Dulce Ferreira perguntou a Araújo: “Você pôs a mão na história nacional, fez o que o Estado não fez. Você está colocando o dedo na ferida. Agora você faz isso¹⁵⁹, e é um homem negro. Como estão suas expectativas? Você está cumprindo um papel que já deveria ter sido feito pelo Estado (...)”.

Emanoel Araújo - Meu trabalho na Pinacoteca foi assim. Tem que fazer. Primeiro, eu faço... A exposição do Rodin que me ajudou, não podia jogar essa idéia fora... O Covas comprou a idéia da Pinacoteca. Chamei o Weffort e mostrei as goteiras. Ele deu R\$ 4 milhões. No caso do Museu Afro-Brasil, a coleção não é minha, é do povo. Quero que ela seja preservada...

Para Dulce Ferreira, Araújo preenche um espaço que deveria ser do Estado. Caberia ao Estado nacional reconhecer a importância da herança negra para a cultura nacional, dando voz e vez a seus representantes. Se o Estado não o faz, Araújo o faz. E sendo ele um homem negro, sua legitimidade e importância assumem uma dimensão ainda maior. Na entrevista à revista ComCiência, Araújo destacou a importância da arte como inspiradora de um processo de resgate e promoção da identidade negra.

Na entrevista ao Programa Roda Viva Araújo colocou que a proposta da exposição NCA era escancarar a perversidade do preconceito, expressa por imagens como o negro como sabão ou como abridor de lata. Em suas palavras: “Você tem um imaginário enorme que ridiculariza o negro. E isso não quer dizer que não se deva (re)contar uma história, sob outro ponto de vista”.

Para recontar essa história, Araújo atua como artista, curador e colecionador, reunindo uma obra que se tornou sinônima de um vasto acervo de histórias e imagens da

¹⁵⁸ Utilizei o programa Roda Viva, comercializado pela Rede Cultura de TV, disponível para compra em DVD pelo site da emissora: www.tvculturamarcas.com.br. O programa que entrevistou Emanoel Araújo foi exibido no dia 20 de novembro de 2006, dia da Consciência Negra. Apresentado pelo jornalista Paulo Markun, o Roda Viva contou com a presença dos seguintes entrevistadores: Dulce Maria Pereira (embaixadora e presidente da Interforum Global); César Giobbi (colunista do jornal O Estado de S. Paulo e apresentador do programa Planeta Cidade, da TV Cultura); Oswaldo de Camargo (jornalista, escritor e coordenador de literatura do Museu Afro-Brasil); Ligia F. Ferreira, (professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e diretora do Centro de Línguas da USP); Fábio Cypriano (Folha de S. Paulo e PUC-SP) Demétrio Magnoli (Jornal Mundo, Geografia e Política).

¹⁵⁹ O isso a que ela refere-se diz respeito à criação do Museu Afro-Brasil.

“História Afro-Brasileira”. Suas exposições ganharam visibilidade no espaço público e trouxeram para esse uma noção culta e popular da contribuição negra à cultura nacional.

ComCiência - A contribuição dos negros na cultura brasileira é bastante associada a visões estereotipadas. Qual sua opinião sobre isso?

Araújo - Isso é muito complicado no Brasil, que é um país que sempre age por estereótipos. Busco justamente sair disto, dessa coisa estereotipada da mulata, do jogador de futebol. Quando pensamos em Cruz e Souza, em sua poesia, ou quando se reflete sobre a música de alguns importantes músicos como Anacleto de Medeiros, Pixinguinha, Cartola, Machado de Assis e outros, vislumbramos uma imensa riqueza literária e musical, artística e criativa. Então, caímos no estereótipo por opção. Temos inúmeros exemplos importantes a ser seguidos, vistos, examinados, pesquisados, como um editor como Paula Brito, que foi o primeiro editor brasileiro que lançou a obra de Machado de Assis, ambos afro-descendentes. Também na academia ou na pintura do século dezenove, com alguns artistas fundamentais como Estevão Silva, João Timótheo da Costa, Aleijadinho, que foi o maior escultor do século XVIII no Brasil, ou Chagas, na Bahia, ou o pintor Teófilo de Jesus. Então, porque sempre caímos no estereótipo? É uma opção e é a forma mais perigosa e tendenciosa do preconceito. A exposição Negras Memórias, Memórias de Negros busca dissipar, desmanchar essa idéia preconceituosa do estereótipo¹⁶⁰.

A proposta de desmanchar os estereótipos dos negros em relação à cultura nacional tornou o trabalho de Araújo motivo de conversa e polêmica da cidade de São Paulo, ao criar o Museu Afro-Brasil, no Parque do Ibirapuera. Além disso, implicou na inserção dessa contribuição com força e eficácia, fato que informou reivindicações políticas, as quais se inserem em meio a relações de poder. Na entrevista feita no programa Roda Viva, Araújo respondeu à seguinte questão, feita por Oswaldo: “Quem está no topo da sociedade brasileira?”. À qual Emanuel afirmou: “É uma elite branca. É ela que institui o poder”.

Na entrevista à Revista ComCiência, Araújo discorreu ainda sobre a política de ações afirmativas:

ComCiência - Falando sobre a necessidade de inclusão do negro, qual sua opinião sobre o sistema de cotas? O senhor acredita que essa seja uma forma válida de inclusão?

Araújo - Toda ação afirmativa deveria ser uma necessidade da sociedade como um todo, afinal, só se pode melhorar se todos estiverem incluídos dentro dessa sociedade, e quando é

¹⁶⁰ Disponível no site: <http://www.comciencia.br/entrevistas/negros/emanoel.htm>. Acesso em 10 out 2007.

possível educar, fazer com que as pessoas possam alcançar um nível social melhor, tirá-las do gueto, da clandestinidade, da obscuridade. Se as cotas são um meio pelo qual uma pessoa pode alcançar a universidade, mesmo com as deficiências de formação e educação no país, eu acho que é válida. Deveria haver um esforço da sociedade como um todo para que isso acontecesse¹⁶¹.

A trajetória de Maria Lúcia Montes

Maria Lúcia Montes¹⁶² é professora aposentada da FFLCH/USP e desde 1995 desenvolve atividades de assessoria, curadoria, coordenação de projetos, edição de catálogos e comunicação visual de exposições de arte e história, que tematizam questões relacionadas à cultura popular e afro-brasileira. Realizou, junto a Emanuel Araújo, a exposição “Herdeiros da Noite”, em 1996, e foi curadora associada da exposição NCA da “Mostra do Redescobrimento”. Também foi relatora do projeto inicial do Museu Nacional da Cultura Afro-brasileira para o MinC e coordenadora de pesquisa do Museu Afro-Brasil durante seu processo de implantação. Montes consolidou sua carreira acadêmica tratando de temas ligados às festas populares, refletindo sobre a divisão entre erudito e popular, articulando questões do universo artístico à dimensão do poder. Em suas palavras¹⁶³: “No fundo, não é o conceito de erudito e popular na arte, mas o valor implícito dessas duas noções que sustentam a relação de poder”. Vale atentar às suas colocações¹⁶⁴, quando indagada sobre o erudito e o popular:

Essa é uma questão que passa indubitavelmente pela cabeça da gente que mexe com cultura popular e que é impossível entender sem pensar a questão da cultura e do poder. Porque erudito e popular são classificações, são coisas consideradas como dualidades enquanto formas de cultura. Mas se a gente esquece que existem relações sociais entrelaçadas com relações de poder e dominação, vai naturalmente pensar sobre a relação dessas formas de cultura como uma relação

¹⁶¹ Disponível no site: <http://www.comciencia.br/entrevistas/negros/emanuel.htm>. Acesso em 10 out 2007.

¹⁶² Destaco que entrei em contato com Maria Lúcia Montes, via e-mail, expliquei a proposta desta dissertação e solicitei uma entrevista. Ela mostrou-se interessada em colaborar, mas não respondeu meus e-mails posteriores, nos quais busquei marcar efetivamente um horário para conversarmos.

¹⁶³ Entrevista concedida à Revista Raiz. Disponível em http://revistaraiz.uol.com.br/cultura/index.php?option=com_content&task=view&id=182&Itemid=170, Acesso em 17 dez 2007.

¹⁶⁴ Entrevista concedida à Revista Raiz. Disponível em http://revistaraiz.uol.com.br/cultura/index.php?option=com_content&task=view&id=182&Itemid=170, Acesso em 17 dez 2007.

hierárquica de qualidade: o bom é o erudito, porque é o superior, e o popular é o inferior. Então a qualidade é menor. O que a gente não vê, por causa dessa relação de dominação, de hegemonia de um determinado tipo de cultura, é que essa cultura dominante passa a ser valorizada, torna-se parâmetro universal e qualquer coisa que seja diferente dela é imediatamente desqualificada como algo inferior. (...) Então, na verdade, voltando ao popular e ao erudito, isso serve até para pensar onde é que estão as relações de poder que estarão determinando a hierarquia, uma coisa que ficou no senso comum, na cabeça da gente. O bom, no modelo de cultura, no modelo universal de cultura, no modelo válido, superior, é a grande cultura erudita. É essa cultura ocidental das elites. A cultura do povo, na verdade, não é idêntica ao folclore, mas carrega dentro de si um conjunto de outras tradições que não são exatamente pautadas pelos valores da elite.

Além de tecer uma discussão sobre cultura nacional, orientada pela dimensão do poder, Montes aponta para o fato da cultura brasileira guardar um ar Barroco, como um *ethos*, ou seja, uma visão de mundo. Em suas palavras, o barroco “impregna em profundidade o fazer e o sentir brasileiro” (MONTES, 1998, p.144). Ela assegura que tal característica está presente nos momentos festivos, como o carnaval, e também nas comemorações cívicas. Sobre esses últimos, a autora observa “que se propõem como festas, mas constituem apenas hiatos festivos, na escola onde as crianças são obrigadas a aprendê-las, ou para o ator principal nos desfiles do 7 de setembro – para opô-las a outras celebrações que, de significado universal e sem se proporem como festas, acabam por sua própria dinâmica por adquirir um caráter festivo” (MONTES, 1998, p.145).

A autora ainda chama a atenção para a necessidade de apontar-se para o eixo do poder como fio condutor também da análise dos fenômenos festivos: “(...) as festas devem pois poder ser vistas como suscetíveis de uma multiplicidade de leituras, todas elas, porém, centradas na ótica do poder” (MONTES, 1998, p. 147). Montes ressalta que é preciso atentar para um processo de resignificação:

Daí se compreende que esta festa barroca possa, como matriz simbólica, penetrar em profundidade as formas da cultura, nelas conservando seus elementos constitutivos, às vezes quase intactos, apesar da forma fragmentária, mas na maior parte das vezes submetidos a um processo de resignificação em função de um contexto específico – o que também faz parte da própria lógica da festa, entendida como o bricolage material e simbólico em que ela de fato se constitui (MONTES, 1998, p. 152).

O negro no nacional-brasileiro, “visualidade” e “oralidade” nas artes nacionais

Como pensar nas artes visuais como uma metáfora da Nação, no Brasil do ano 2000? Esse campo artístico me parece que oferece uma complexa teia de relações entre um projeto de Nação, desenhado por dilemas de convergência entre tradições diversas que compuseram o país. Se a música ocupa um espaço especial de símbolo de brasilidade desde os anos 1930, qual o espaço dedicado às artes visuais quando se pensa na construção dos símbolos nacionais, no ano 2000? Vale atentar para a declaração de Edegar Cid Ferreira, num texto publicado na imprensa¹⁶⁵ em que enfatizava a grandiosidade e importância do projeto “Mostra do Redescobrimento”, apontando para a singularidade das artes visuais:

É claro que a civilização brasileira já foi capaz de produzir obras de excelência em vários códigos estéticos ou sociais: religião, literatura, música, teatro, cinema, entre outros. No entanto, somente as artes visuais possibilitariam a qualquer pesquisador atingir o que temos certeza ser as primícias da civilização brasileira. Essa é a característica primordial da expressão artística plástica: não existem um romance, um teatro, uma poesia, uma música, muito menos um cinema ou mesmo uma religião rupestres.

Cid Ferreira enaltece as artes visuais, como prova dos prelúdios da “civilização brasileira”, fazendo-as ganhar uma dimensão diferenciada ao serem expostas publicamente e permanentemente, como foi o caso da Mostra. Ou seja, quem via a exposição deparava-se com um selo dos “prelúdios” nacionais agregados às obras artísticas consideradas historicamente em conjunto às produções contemporâneas, o que supõe a qualidade de ambas. O que unia toda a produção visual exibida na Mostra era a necessidade de que as obras escolhidas mostrassem um passado que passou a ser compartilhado pelo espaço em que foi exposto, construindo um “fazer parte da história do país”. A seleção de imagens não parece partir de uma seleção meramente estética. Ao contrário, elas exibem importantes símbolos da história da civilização brasileira, desde Luzia¹⁶⁶ (a primeira mulher da América), até a arte barroca, passando pela contribuição negra e indígena à cultura nacional.

¹⁶⁵ Jornal Folha de São Paulo, 23/04/2000, p.7.

¹⁶⁶ Fóssil de uma mulher com 11 mil anos, encontrado pela arqueóloga francesa Annette Laming-Emperaire na década de 1970, que recebeu tal nome do biólogo e arqueólogo Walter Alves Neves, do Instituto de Biociências da USP. Retirado do site: www.fapesp.com.br, em 21 mai 2008. Para mais informações sobre este assunto ver: NEVES, Walter Alves; PILO, Luis Teethoven. **O povo de Luzia**: em busca dos primeiros americanos. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008. O povo de Luzia, conforme a

Além disso, o papel da visualidade nas artes, exaltado por Cid Ferreira, não se revela um tema específico das representações artísticas nacionais. Baxandall (1991) analisa a pintura italiana do século XV, destacando a existência de fatos sociais que favorecem o desenvolvimento de faculdades e hábitos visuais, os quais informam figuras centrais naquele contexto: pintores e público/clientes. Existem atributos significativos presentes numa pintura que atendem a uma ordem léxica importante, a qual vai de encontro às diferentes formas através das quais se vê. Essas prendem-se a valores culturais de épocas específicas, ou seja, a dimensão contextual é maior do que uma marcação temporal, pois envolve modos de percepção.

Menezes Bastos (1999) destaca que há construções sócio-culturais envolvidas na forma como percebemos e conhecemos o mundo, particularmente ligadas às concepções acerca do “ver” e “ouvir”. O autor lembra as idéias de Mauss sobre o corpo, primeiro lócus da construção cultural, atentando que também os sentidos são permeados por tal construção. No caso da sociedade Kamayurá, estudada por ele, cabe a noção de “audição do mundo”, pois tal sentido ali tem primazia sob a visão. Ali o verbo “ouvir” também significa “compreender”, ao passo que o verbo “ver” designa “entender”. No caso do “mundo Ocidental”, sabe-se que a expressão corrente é de “visão do mundo”, uma vez que entronizamos a visualidade como valor supremo.

Menezes Bastos (2005) reflete sobre a viagem do grupo brasileiro Os Batutas a Paris, em 1922, enfatizando a polêmica gerada, no Brasil, em torno da representação brasileira negra, como símbolo do nacional, numa época em que a negritude era vista como marca de inferioridade (resquícios do século XIX). Na dimensão interna brasileira é possível destacar que a carreira de Pixinguinha foi impulsionada por essa viagem, que contribuiu de maneira decisiva para uma mudança na forma de compreender o país através de sua música, identificada com a africanidade do jazz norte-americano. Pode-se dizer que em 1923 – momento em que “Os Batutas” voltam ao Brasil –, o africano deixa de ser tão somente um “problema” aqui, passando a ter uma dimensão simbólica estratégica, tornando-se, pois, parte da “solução”.

Em outro texto, Menezes Bastos (2006) aponta para outro aspecto da música brasileira, destacando um esquecimento do índio quando se trata de pensar o Brasil através da música. Quanto à “fábula das três raças”, alerta que há uma redução do que seria uma tríade: negro, branco e índio, a uma díade, com a presença dos dois primeiros

reconstituição realizada por Neves e sua equipe, não é bioantropologicamente ameríndio. Suas características são negróides.

“elementos”. Ele coloca algumas perguntas relativas a essa temática. Qual o sentido desse esquecimento? Como pensar numa incongruência entre pensamento musical e pensamento social, tomando a idéia fabular de DaMatta como referência? Ou ainda, qual o motivo desse disparidade?

O autor pontua os papéis diferenciados ocupados por brancos, negros e índios ao longo das formações ideológicas do Estado: colonial ou nacional. Nesse contexto, destaca a figura do índio como um ser pretensamente dotado de uma “pureza prototípica”, ou ainda como um elemento ligado a um “estágio provisório”. Essa idéia de pureza dará margem para uma visão de que a relação com outros poderia torná-lo menos índio, ou seja, de que o processo de contato é “veículo de uma contaminação absolutamente letal” (MENEZES BASTOS, 2006, p.118). O autor vê em toda essa simbologia a posição do índio, no Brasil, como doador de terra.

Por outro lado, enfatiza-se a negritude, exaltada como corporalidade, que culmina na idéia de “ritmo”, enquanto o índio torna-se inexpressivo. O autor discorre sobre a inter-relação entre música e pensamento social, anunciando que ambos são “instâncias da mesma forma de pensar. O que um registra o outro esquece, isto num jogo de espelhos tremido, que pode às vezes espantar” (MENEZES BASTOS, 2006, p.120).

No caso da música, ou mais especificamente, do samba, como símbolo nacional, tem-se que sua emergência é marcada por um contexto especial de valorização da mestiçagem, numa inversão de sinais do que outrora eram vistos como negativos. O negro passa então a ocupar um lugar de destaque, atribuído particularmente pela exaltação do que é corporal. Pode-se estender essa visão a outros gêneros artísticos? Também é esse o caso das exposições? No caso de esquecimento do índio, no campo musical, vale atentar para o fato da cultura material desse ser objeto de colecionismo e exibição.

A arte indígena, no Brasil, seria então mais “visível” que “audível”? Há mudanças no pensamento social que indicam caminhos diferentes para o tratamento dado a negros e índios no sentido de se estabelecer aquilo que é “bom para ser exposto, visto”, e/ou “bom para ser ouvido, tocado”? Sugiro uma contraposição a partir do gênero exposição como uma formulação especial de se pensar o Brasil, a outros gêneros artísticos, a saber, música-dança, que também colocam tal questão.

A exposição NCA fez parte de um esforço em identificar e marcar a herança e a qualidade das artes plásticas afro-brasileiras, no sentido de torná-las significativas

visualmente, para além de constituir-se como um traço forte e irremediável no interior da musicalidade. Em termos de percepção dos sentidos, as artes afro-brasileiras não se limitam ao universo audível, elas enraízam a nossa visualidade. Pode-se dizer que houve uma preocupação em se expandir a percepção sensorial no caso da arte afro-brasileira. Valeria a pena refazer tal exercício para o caso das artes indígenas, ampliando seu universo de referência para além da visualidade, ou seja, considerando-a em termos audíveis. Essa inversão de referências sensoriais talvez nos possibilite (re)descobertas importantes acerca da nossa constituição como brasileiros.

Reflexões Finais

A “Mostra do Redescobrimento” foi um evento que procurou transcrever, através das artes visuais, o surgimento da Nação. Sugiro que o contorno do evento teve como ponto-chave a contribuição cívico-patriótica à conformação da idéia de nação e isso esteve ligado, de certa forma, à opção pela primazia das artes visuais. Ou seja, a opção pelo formato da visualidade confunde-se com a possibilidade, por vezes questionada, de que para além da riqueza musical nacional, temos sim, uma expressão singular em termos de artes plásticas. As linguagens plásticas caucionaram as representações da Nação.

O tema da representação nacional mobilizou e continua mobilizando (re)descobertas do Brasil em campos diversos como a historiografia, a sociologia, a literatura ou o cinema. No caso das comemorações dos 500 anos chama a atenção o fato da conjunção entre Estado, intelectuais e empresariado ter optado por construir narrativas visuais sobre a formação nacional, que oscilou entre feitos heróicos, intrépidos e/ou audazes – dos quais o Brasil foi o resultado. Procurou-se contribuir diretamente para a instituição de um terreno comum de identidade nacional. Essa tentativa de revisão pelas artes visuais, de toda a história brasileira, justificou esforços e gastos exorbitantes, como carecia uma super produção da complexidade da Mostra.

A Mostra teve caráter de uma incursão única e seu resultado foi uma reunião em sínteses sobre como diferentes imaginários (o desbravador e cristianizador de 1500, o romântico do século XIX e o redescobridor da nacionalidade em 1930 ajudaram a (re)instituir a construção da nação). Neste sentido, a Mostra não foi apenas um conjunto de documentos e obras de arte historicamente relevantes, mas sim, uma restituição desses em relação ao presente, em que se nomearam explicitamente fontes e registros. Isso invalida quaisquer tentativas de se traçar “uma reconstituição fiel”, entendida como transposição de palavras, idéias ou ações históricas para as obras de arte. Neste caso, não houve a noção historiográfica de que os documentos oficiais pudessem revelar “verdades históricas”. Ao contrário, as artes visuais agregaram aos documentos históricos consagrados, a abertura para a polissemia da (re)interpretação artística.

Inserida aí, a exposição NCA também propôs uma narrativa, relatando a contribuição da cultura afro à cultura nacional, enfatizando assim o quão importante essa matriz é para a nossa formação como nação. NCA acolheu uma visão de que a

concepção de toda e qualquer cultura nacional brasileira tem como pedra de toque a contribuição afro, segundo a curadoria de Emanuel Araújo e Maria Lúcia Montes. Os curadores reconstituíram fatos históricos, enfocaram elementos da cultura africana e afro-brasileira, revelando, sobretudo, o quanto a tarefa do (re)conhecimento de uma nação é eminentemente marcada pela alteridade e por uma atribuição de sentidos. Esse processo de marcação da alteridade e de atribuição de sentidos condiz com contextos sociais, econômicos e culturais específicos, que no caso da matriz africana, teve um salto de ser taxada como inferior e posteriormente incorporada como “nação brasileira” e, portanto, promovida como herança de todos, não deixando, porém, de ser parcial e construída.

Ou seja, esse mecanismo de partilha não é arbitrário, ou melhor, ele envolve variáveis que incluem além dos fatos históricos, rememorados como elementos centrais da cultura nacional, mecanismos e relações de poder que revelam o quanto a tarefa do tornar (in)visível a contribuição índia, negra ou branca ao que denominamos brasileiro tornou-se um exercício de apresentação restaurativa, à medida que buscou reconstruir nossa formação como nação, e contemplativa, à medida que o fez através das linguagens artísticas visuais. .

A Mostra ainda foi marcada pela busca de inserção de um público não habituado a frequentar exposições, numa tentativa de tornar as artes visuais mais palatáveis aos “gostos populares”, tornando-as passíveis de utilização educativa no momento das comemorações. Essa reconstrução visual orientada pela expectativa de uma recepção mais calorosa em termos populares só pode ser entendida em função da comemoração dos 500 anos. Nada mais elucidativo sobre a história nacional do que narrativas visuais sobre o tema, promovidas como mais uma forma de dar sentido à própria história do (Re)Descobrimento.

Neste sentido, a NCA tornou-se uma narração expositiva sobre a contribuição afro àquilo que se transformou em nacional, em termos artísticos amplos. A arte teve ali uma forma e um sentido pontual: descrever visualmente a transversalidade dessa contribuição negra, apontando, sobretudo, para processos de resignificação presentes no campo artístico, mas que também ancoraram processos semelhantes no âmbito cultural. É interessante notar que essa dinâmica artístico-cultural clama por uma inclusão do *ethos* negro ao *ethos* nacional, denunciando que a arte negra não se perpetuou na memória da arte brasileira, porém é possível identificá-la e nomeá-la. Considero tal mecanismo como uma metáfora da sociedade nacional. O exercício de construção da

história e da memória nacional passou, no caso de NCA, pela atribuição a um conjunto de obras culturais e artísticas que responderam a um convite e uma lógica: a data comemorativa do nascimento da nação. Essa última obedeceu a uma necessidade contemporânea de desvendar a coerência primeira que nos uniu e a exposição pode ser reconhecida como ícone. O curador Emanuel Araújo conservou e reuniu um acervo que acabou se tornando uma espécie de assinatura da memória artística negra brasileira.

Esta dissertação procurou investigar as formas como foram construídas as narrativas que pautaram alguns eventos ligados às comemorações dos 500 anos. A “Mostra do Redescobrimento” e a exposição NCA, bem como os conflitos ocorridos em Porto Seguro, trouxeram marcas de embates sociais, políticos e culturais da história nacional. Buscou-se compreender de que forma cada um desses eventos articulou matrizes conceituais históricas e políticas. O esforço aqui era pontuar tais eventos como formas de enfrentamento, de se fazer política, no sentido geral, mas também como uma forma de se fazer política cultural, que tiveram como base a formulação de relatos identitários.

BIBLIOGRAFIA

ABÉLÈS, Marc; HENRI-PIERRE, Jeudy. **Anthropologie Du Politique**. Paris: Armand Colin, 1997, p. 5 -24.

ADORNO, Theodor W. A indústria Cultural. In: COHN, G. (org.) **Sociologia: Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986, pp.92-99.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 11-27.

ALMEIDA, Kátia P. **Por uma semântica profunda: Arte, Cultura e História no Pensamento de Franz Boas**. Mana 4 (2): 7-34, 1998.

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.

AMARAL, Rita. **Xirê, o modo de crer e viver no candomblé**. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Pallas, 2002.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. **Guerra e paz: casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

BAKHTIN, M. El problema de los gêneros discursivos. In: _____. **Estética de le Creación Verbal**. México, DF: Siglo Veintiuno, 1985, p. 248-293.

BALAKRISHANM, Gopal (org). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2.000.

BASTIDE, Roger. **As Religiões Africanas no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1985.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte no Tempo de suas Técnicas de Reprodução. In: VELHO, Gilberto (org.). **Sociologia da Arte IV**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p.15-47.

BEZERRA DE MENEZES, Eduardo Diatahy. **O Barroco como cosmovisão matricial do ethos cultural brasileiro**. Texto apresentado na 25ª RBA, mesa-redonda Antropologia & Estética: a arte com *gnosis* e visão de mundo. Goiânia (GO), 11 a 14 de junho de 2006.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BOAS, Franz. **Primitive Art**. New Iork: Dover, 1995, p.1-16.

BONTE-IZARD. **Dictionaire de l'Étnologie e de l'Antropologie**. Paris: Presses Universitaires de France, 2002, p.81-85.

- BOURDIEU, Pierre. **La Distinction**: critique sociale du jugement. Paris: Minuit, 1979.
- _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro : Bertrand, 1989.
- _____. ; HAACKE, Hans. **Livre-Troca**: Diálogos entre Ciência e Arte. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995.
- _____. **As regras da arte**. São Paulo: Editora Cia das letras,1996.
- _____. ; DRABEL, A. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Edusp, 2003.
- BRISSAC, Nelson. **Isso aqui é um negócio**: operações de captura da arte e da cidade. Disponível em <http://www.pucsp.br/artecidade/novo/publicacoes/negocio.pdf>. Acesso em 13 nov 2007.
- CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia de Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CAMPOS, Maria José. **Arthur Ramos: Luz e Sombra na Antropologia Brasileira**. Uma versão da democracia racial no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Dissertação de mestrado apresentada ao PPGAS-USP, São Paulo, FFLCH, 2002.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O Trabalho do Antropólogo**. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.
- CLASTRES, Pierre. A questão do poder nas sociedades primitivas. In: _____. **Arqueologia da Violência**: Ensaio de Antropologia Política. São Paulo: Brasiliense, 1976, p.105-111.
- CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica**: Antropologia e Literatura no século XX. Rio de Janeiro: Edufrj, 1988.
- DA MATTA, Roberto. Carnavais, Paradas e Procissões. In: _____. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1979.
- _____. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1984.
- _____. Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira. In: **Relativizando, uma introdução à antropologia social**. Rio de Janeiro, Rocco, 1990, p. 58-87.
- DELEUZE, Gilles. Un nouveau cartographie (“Surveiller et Punir”). In: _____. **Foucault**. Paris: Minuit, 1996, p.31-51.
- DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991.
- ECO, Umberto. **A Definição da Arte**. Lisboa: Edições 70, 1981, p.123-149.
- ELIAS, Norbert. **Mozart - Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 1989.

_____. **O que é um autor?** Lisboa, Vega, 1992.

FRY, Peter. Feijoada e soul-food. In: _____. **Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

_____. **A persistência da raça**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GEERTZ, Clifford. **Works and Lives - The Anthropologist as Author**. California, Stanford University Press, 1988.

_____. **El antropólogo como autor**. Barcelona, Paidós, 1989.

_____. **Negara: O Estado Teatro no século XIX**. RJ: Bertrand, pp.13-21/153-171, 1991.

_____. A Arte como um (sic) sistema cultural. In: _____. **O Saber Local: Novos ensaios em Antropologia Interpretativa**, Petrópolis: Vozes, 1998, p.142-181.

GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios**. Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes. UFRJ. Ano VIII, número 8, 2001, p. 174-191.

GLUCKMAN, M. **Order and Rebellion in Tribal Africa**. London: Cohen & West, 1963, p.1-49.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Identidade e Diferença - A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

HOBBSBAWN, Eric. **Nações e Nacionalismo: programa, mito e realidade**. RJ: Paz e Terra, 1990.

_____. **A invenção das tradições**. RJ: Paz e Terra, 1994.

_____. **A era do capital**. RJ: Paz e Terra, 2005.

INGOLD, Tim. Aesthetics is a Cross-Cultural Category: Against the Motion. In: _____. **Key Debates in Anthropological Theory**. London: Routledge, 1996.

JACQUES, Tatyana de Alencar. **Comunidades de rock e bandas independentes de Florianópolis: Uma etnografia sobre sociabilidade e concepções musicais**. PPGAS/UFSC. Dissertação de mestrado, 2007.

LAGROU, Elsje Maria. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. **Ilha**. n° 5(2), 2003, p. 93-113.

LEACH, Edmund. Nota introdutória à reimpressão de 1964. Nota suplementar à reimpressão de 1977. Introdução. **Sistemas políticos da Alta Birmânia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 51-57; 59-60; 65-80.

LEENHARDT, Maurice. **Do Kano**. La personne et le mythe dans le monde mélanésien. Paris; Gallimard, 1971.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

LEITE, Dante Moreira. **O Caráter nacional brasileiro**. 4ª Edição. São Paulo: Biblioteca Pioneira em Ciências Sociais, 1983.

LIPPI DE OLIVEIRA, Lúcia. **A questão nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

LOPES, Ana Lucia; GALAS, Maria da Betânia. **Uma visita ao Museu Afro Brasil**. São Paulo: Editora Imprensa Oficial, 2006.

MAUSS, Marcel. Uma Categoria do Espírito Humano: a Noção de pessoa, a noção de “eu” e as técnicas corporais. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo, EDUSP, 1974.

MELLO, Evaldo Cabral de. O “ovo de colombo” gilbertiano. In: FALCÃO, Joaquim; ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de (Org.). **O imperador das idéias: Gilberto Freyre em questão**. Rio de Janeiro: Colégio do Brasil, 2001.

_____. **A Outra Independência: O Federalismo Pernambucano de 1817 a 1824**. São Paulo: Editora 34, 2004.

MENEZES BASTOS, R. J. de. Musicalidade e Ambientalismo na Redescoberta do Eldorado e do Caraíba: Uma Antropologia do Encontro Raoni-Sting. **Revista de Antropologia**, São Paulo, SP, v. 39, n. 1, p. 145-189, 1996.

_____. Apùap World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture, **The World of Music**. No. 41 (1), 1999, p. 85-96.

_____. “Les Batutas”, 1922: Uma Antropologia da Noite Parisiense”, **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. No. 58:, 2005, p. 177-196.

_____. O índio na música brasileira. Recordando quinhentos anos de esquecimento, In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta (org). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **Sobre a Produção e a Direcção Culturais da Música Tradicional, Hoje: Uma breve Reflexão a Partir do Caso do Cante Alentejano**. Disponível em http://www2.fcsh.unl.pt/inet/pagebol1/files/page84_3.pdf. Acesso em 23 jun. 2008.

MICELI, Sergio (org). **Estado e Cultura no Brasil**. Mario Brockmann Machado. Notas sobre Política Cultural no Brasil e Ruben George Oliven (A Relação Estado e Cultura no Brasil: Cortes ou Continuidade?). São Paulo: Difel, 1984.

MONTES, Maria Lúcia. O erudito e o que é popular. **REVISTA USP**, São Paulo, USP, n.32, 1996/7.

_____. **Entre o Arcaico e o Pós-Moderno**: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira. In: Sexta-feira n. 2. São Paulo: Letora, 1998.

_____. MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. Black in body and soul: “Negro de Corpo e Alma”. **Catálogo de Exposição**. São Paulo, 2000.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

NEVES, Waltes Alves; PILO, Luis Teethoven. **O povo de Luzia**: em busca dos primeiros americanos. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.

NOGUEIRA, Marco Aurélio. Paulo Prado, Retrato do Brasil. In: MOTA, Lourenço Dantas. **Introdução ao Brasil**. Um banquete no trópico. SENAC, 1999.

OLIVEIRA VIANNA, Francisco J. **Populações Meridionais do Brasil**. Niterói: Eduff, 1987. 3ª Ed.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEIRANO, Mariza. **A Favor da Etnografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

_____. (org). A análise antropológica dos rituais. In: _____. **O dito e o feito**: ensaio de antropologia dos rituais. Editora: Relume-Dumará, Rio de Janeiro, 2001.

PEREIRA CUNHA, Maria Clementina. Nação, Um lugar comum. In: Laura A. Maciel; Júlio A. Simões. (Org.). **Pátria Amada Esquartejada**. São Paulo: Secretaria Municipal de cultura, 1992, p. 29-43.

POMIAN, Krysztof. Coleções. In: ROMANO, Rugiero (org). **Enciclopédia Einaudi**: Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, v.I, p. 51-86.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam Moreira (Org.). **Os desafios da imagem**. Campinas: Papirus Editora, 1998.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em lugares civilizados**. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2000.

RADCLIFFE-BROWN, A.R. Preface. In: FORTES, M; EVANS-PRITCHARD, E.E. **African Political Systems**. London: Oxford University Press, 1970, p. xi-xxiii.

REIS, Leticia. A ‘Aquarela do Brasil’: Reflexões preliminares sobre a construção do samba e da capoeira. **Cadernos de Campo**, FFLCH-USP, ano III, n.3, 1993.

RIBEIRO, Gustavo L. A condição da transnacionalidade. In: _____. **Cultura e Política no mundo contemporâneo**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília,

2000, p.93-129.

RIVERA, Mareia Quintero. **Repertório de identidades: Música e representações do nacional em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba) (décadas de 1920-1940).** Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933).** Rio: Jorge Zahar, 2001.

SANTOS GONÇALVES, José Reginaldo. Coleções de museus e teorias antropológicas: reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade. **Cadernos de antropologia e imagem.** UERJ, NAI, N. 8, 1999, p. 21-34

_____. **A retórica da perda.** 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

SANTOS, Jocélio Teles. **O poder da cultura e a cultura no poder.** A disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. Salvador, Edufuba, 2005.

SCHWARCZ, Lilia. **O espetáculo das raças.** São Paulo. Cia das letras, 2004.

SEGGER, A. DAMATTA, R. VIVEIROS DE CASTRO, E.B. A construção da pessoa nas sociedades ameríndias. **BOLETIM DO MUSEU NACIONAL.** Rio de Janeiro, 1979.

SHEPHERD, John; HORN, David; LACING, Dave. Verbete Brasil. **Continuum encyclopedia of popular music of the world – Vol.III Caribbean and Latin America.** London: Continnum, 2005, p.213- 248.

SILVA, Vagner G. Religiões afro-brasileiras. Construção e legitimação de um campo do saber acadêmico (1900- 1960). **REVISTA USP.** São Paulo, USP- CCS, n.55, 2002, p.82-111.

SIMÕES, Júlio Assis Simões; MACIEL, Laura Antunes (coord.). **Pátria Amada esquarterada.** São Paulo: Departamento do patrimônio Histórico, 1992.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SOUZA E SILVA, Liliana. **O público e o privado: a política cultural brasileira no caso dos institutos Moreira Salles e Itaú Cultural.** Dissertação de mestrado, ECA/USP, 2000.

SOUZA, Gilda de Melo e. **O tupi e o alaúde.** São Paulo: Editora 34, 2003.

TEIXEIRA, Carla C. A natureza demoníaca da política. In: _____. **A honra da política** Rio: Relume Dumará, 1998, p.17-38.

TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil Colonial**. São Paulo: Editora 34, 2000.

VELHO, Otávio . **A pictografia da tristeza**: uma antropologia do nation-building nos trópicos. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 05-22, 2003.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

WOLF, Eric. E. Encarando o poder: velhos insights, novas questões. In: _____. **Antropologia e poder**: contribuições de Eric R. Wolf, Bela F. Bianco e Gustavo L. Ribeiro. Brasília: Editora da UNB. 2003, p.325-343.

Sites consultados:

Angélica de Moraes. Disponível em <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.convidados/angelicamoraes/view>. Acesso em 26 mar 2008.

Arthur Danto. Disponível em http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.convidados/a_danto/view. Acesso em 13 jan 2008.

Edemar Cid Ferreira. Disponível em http://www.edemar.com.br/apaixonado/desdobramento_mostra.html, Acesso em 12 jan 2008.

Emanoel Araújo. Disponível em <http://www.museuafrobrasil.com.br/apresentacao>;
<http://www.escriptoriodearte.com/listarQuadros.asp?artista=166>;
<http://www.sampa.art.br/biografias/emanoelaraujo/>;
<http://www.portalafro.com.br/manuel.htm>. Acesso em 10 out 2007.

Emílio Kalil. Disponível em <http://www.veja.abril.com.br/vejasp/040505/gente31.html>. Acesso em 01 fev 2008.

<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos>. Acesso em 14 fev 2008.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u62810.shtml>. Acesso em 14 fev 2008.

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi1806200607.htm>. Acesso em 14 fev 2008.

Mostra do Redescobrimento. Disponível em <http://www.edemarcidferreira.com.br>, <http://www.advbfm.org.br>. Acesso em 18 jun 2008.

Museu Afro-Brasil. Disponível em <http://www.museuafrobrasil.com.br>. Acesso em 10 out 2007.

Pedro Paulo Sena Madureira. Disponível em <http://www.agirafa.com.br>. Acesso em 26 mar 2008.

Revista ComCiencia. Disponível em <http://www.comciencia.br>.

Revista Veja, 26/04/2000. Disponível em http://veja.abril.com.br/260400/p_180.html. Acesso em 12 abr 2008.

Roda Viva. Disponível em <http://www.tvculturamarcas.com.br>. Acesso em 13 dez 2007.