



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Jacqueline Rocha Lima Medeiros

As práticas expositivas de Lina Bo Bardi sobre a Arte no Brasil

Rio de Janeiro

2017

Jacqueline Rocha Lima Medeiros

As práticas expositivas de Lina Bo Bardi sobre a arte no Brasil

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História e Crítica de Arte.

Orientadora: Prof.^a Dra. Vera Beatriz Siqueira

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B246

Medeiros, Jacqueline Rocha Lima.

As práticas expositivas de Lina Bo Bardi sobre a arte no Brasil /
Jacqueline Rocha Lima Medeiros. – 2017.
187 f. : il.

Orientadora: Vera Beatriz Siqueira.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Bardi, Lina Bo, 1914-1992 - Teses. 2. Arte – Exposições - Teses. 3.
Exposições - Brasil – Teses. 4. Arte brasileira – Séc. XX - Teses. 5.
Curadoria (Artes) – Teses. I. Siqueira, Vera Beatriz. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036(81)“19”

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Jacqueline Rocha Lima Medeiros

As práticas expositivas de Lina Bo Bardi sobre a arte no Brasil

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História e Crítica de Arte.

Aprovada em 27 de julho de 2017.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Vera Beatriz Siqueira (Orientadora)

Instituto de Artes - UERJ

Prof.^a Dra. Elisa de Souza Martinez

Universidade de Brasília

Prof.^a Dra. Marisa Flório

Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Marcelo Campos

Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa

Universidade Federal do Ceará

Rio de Janeiro

2017

Ao meu avô, Dr. Abdênego Rocha Lima (*in memoriam*), que teve como objetivo de vida
cuidar e defender a vida das crianças desamparadas de Fortaleza.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à minha orientadora, Vera Beatriz Siqueira, pelo apoio, pelo incentivo e pela liberdade na condução deste trabalho.

Aos grandes amigos de todas as horas, Izabela Pucu, Efrain Almeida, Eduardo Frota e Fernanda Coutinho. As intervenções, os textos, os livros e as conversas que tivemos em diferentes momentos desta pesquisa foram — e continuarão sendo — um grande estímulo para que eu siga pensando sobre Arte.

Agradeço, especialmente, ao professor Marcelo Campos, que desde o Mestrado foi o primeiro leitor, crítico e incentivador deste trabalho. Constantemente me apoiou, principalmente no período em que morei no Rio de Janeiro, e por isso foi peça fundamental para que eu continuasse nesta empreitada.

À grande amiga Teresa Paletta pelo acolhimento e amizade na cidade do Rio de Janeiro.

Em especial à equipe de cultura do Centro Cultural Banco do Nordeste, que soube compreender os momentos de minha ausência física e viabilizou meu afastamento das atividades diárias de trabalho para construir a presente pesquisa.

Aos meus filhos, Thiago e Anália, Rafael e Camila, Gabriel e Larissa, e ao meu marido, Victor, pois me ajudaram com compreensão e apoio nos momentos (que não foram poucos) necessários. Não mediram esforços para que eu pudesse completar mais esta etapa da minha formação.

RESUMO

MEDEIROS, Jacqueline Rocha Lima. *As práticas expositivas de Lina Bo Bardi sobre a arte no Brasil*. 2017. 187 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Esta pesquisa analisa as produções curatoriais da arquiteta Lina Bo Bardi sobre a Arte no Brasil, mais especificamente as que se relacionam diretamente com as questões geopolíticas e cujo objetivo é detectar uma arte genuína, no período de 1959 a 1969 — tempos de forte influência do Projeto Econômico e Cultural da Bahia. Para isso, considera-se que os aspectos relativos à identidade cultural, à raça e ao colonialismo ainda permeiam a História da Arte Brasileira e colocam no cerne das discussões os possíveis lugares que essas práticas expositivas podem ocupar na História da Arte Ocidental. Nesse sentido, busca-se identificar como foram e são articulados tais modos de inserção artística nos seguintes lugares da arte e de visões eurocêntricas: no Novo Mundo (no século XVIII), Terceiro Mundo e Periférica (nos anos 1980), Emergente (com a globalização nos anos 1990) e nos circuitos expositivos da Arte Ocidental. Desta feita, tais questionamentos compõem o escopo desse estudo e promovem pontos de cruzamento crítico entre as propostas da arquiteta-curadora e o exame das principais exposições que antecederam e se desdobraram sua atuação após o ano de 1969.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi. Práticas Expositivas. Arte no Brasil. História da Arte Brasileira.

ABSTRACT

MEDEIROS, Jacqueline Rocha Lima. *Lina Bo Bardi's exhibition practices on Art in Brazil*. 2017. 187 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

This research analyzes the curatorial productions of the architect Lina Bo Bardi on Art in Brazil, more specifically those that are directly related to geopolitical issues and whose objective is to detect a genuine art, in the period from 1959 to 1969 - times of strong influence of the Project Economic and Cultural of Bahia. For this, it is considered that the aspects related to cultural identity, race and colonialism still permeate the History of Brazilian Art and place at the heart of the discussions the possible places that these exhibition practices may occupy in the History of Western Art. In this sense, we seek to identify how these modes of artistic insertion were and are articulated in the following places of art and Eurocentric views: in the New World (in the 18th century), Third World and Peripheral (in the 1980s), Emerging (with the globalization in the 1990s) and in the exhibition circuits of Western Art. This time, such questions make up the scope of this study and promote critical crossing points between the architect-curator's proposals and the examination of the main exhibitions that preceded and unfolded her performance after the year 1969.

Keywords: Lina Bo Bardi. Exhibition practices. Art in Brazil. History of Brazilian Art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Lina Bo Bardi.....	20
Figura 2- Exposição Bianco e Nero (1941) na Pinacoteca di Brera, Milão, Itália.	22
Figura 3- Cartaz. Acervo Moma, NY. Tam. 34.9 x 50.8 cm.....	28
Figura 4- Esboços para exposição de Agricultura Paulista	30
Figura 5- Capa publicação da Semana Folclórica, 1945	32
Figura 6- Folder exposição Bahia.....	33
Figura 7- esboços das expografias para a exposição Bahia.....	34
Figura 8- Detalhe do esboços de Lina Bo Bardi para opções para exposição.....	35
Figura 9- Planta final de Lina Bo Bardi para a exposição Bahia	41
Figura 10- Planta do Terreiro - Engenho Velho, Salvador-BA.....	42
Figura 11- Vista da exposição Bahia. Acervo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi	43
Figura 12- Imagem do salão principal da exposição Bahia, 1959.....	44
Figura 13- Vista da exposição Bahia, acervo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi	45
Figura 14- detalhe planta da exposição com obra Exu de autoria Márcio Cravo.....	46
Figura 15- Escultura de Exu de Mário Cravo	47
Figura 16- Vista da exposição P33 no MAM-SP, 2013	51
Figura 17- Detalhe exposição Nordeste.....	54
Figura 18- Folder exposição Nordeste.....	55
Figura 19- Vista da exposição Nordeste.....	56
Figura 20- Vista da exposição Nordeste.....	57
Figura 21- Exposição inauguração MAUC	63
Figura 22: Vista da exposição que inaugura o MAUC.....	64
Figura 23- Visão montagem exposição <i>Brasil em Roma</i>	65
Figura 24- Exposição A mão do povo brasileiro, 1969.....	67
Figura 25- Figura 25 – Imagem da Exposição Folclore, RJ.....	70
Figura 26- Desenho do artista Carybé com tema das feiras de rua	78
Figura 27- Mapas geográficos brasileiros	92
Figura 28- JULES CRÉRET: 1882. Cartaz. Paris.	98
Figura 29- Pavilhão da exposição Universal em Paris.	99
Figura 30- Índio caracterizado na exposição Universal de Arte de Paris, 1937.....	100
Figura 31- Entrada da exposição universal de Paris.....	101

Figura 32- Vista da exposição universal de Paris.....	102
Figura 33- Primeira Exposição Nacional Brasileira, 1861, RJ.....	106
Figura 34- Gravura do vaqueiro cearense, participante da Primeira Exposição Nacional Brasileira. Fonte: livro Comissão Científica do Império.....	107
Figura 35- Primeira participação brasileira na exposição Universal, em Londres,	108
Figura 36- La Mascarade nuptial, de José Conrado Roza	112
Figura 37- detalhe do personagem Siriaco	114
Figura 38- Outra versão do quadro de Roza.....	116
Figura 39- "Coleta para a manutenção da igreja de Nossa Senhora do Rosário em Porto Alegre", de Jean Baptiste Debret, 1828, 14,7 x 20 cm.....	118
Figura 40- Masurier: “Madeleine de la Martinica”	119
Figura 41- Siríaco, 1786.	122
Figura 42- BUFFON, conde de. (1707-1788): Ilustração do livro Histoire Naturelle.	124
Figura 43- As Quatro Partes do Mundo, 1632, Grégor Brandmuller.	129
Figura 44- Vista geral da exposição Nordestes no Sesc Pompeia.....	154
Figura 45- Um dos trabalhos do artista cearense Efrain Almeida.....	157
Figura 46- Frame vídeo Sentinela, Christiano Lenhardt, 2014	162
Figura 47- Estúdio Baterflay, Virginia de Medeiros(CE)	163
Figura 48- Desenho do espaço do módulo Afro-brasileirao.....	173
Figura 49- módulo afro-brasileiro	175

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADEC	Associação Diálogo entre as Culturas
BNB	Banco do Nordeste do Brasil
CCBNB	Centro Cultural Banco do Nordeste do Brasil
CPC	Centros Popular de Cultura
EDI	Escola de Desenho Industrial
FUNDAJ	Fundação Joaquim Nabuco
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IIFA	Imperial Instituto Fluminense de Agricultura
MAR	Museu de Arte do Rio
Masp	Museu de Arte de São Paulo
MAUC	Museu de Arte da Universidade do Ceará
MAM	Museu de Arte Moderna
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MES	Ministério de Educação e Saúde
MoMA	Museu de Arte Moderna de Nova York
ONU	Organização das Nações Unidas
SAIN	Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional
SUDENE	Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFC	Universidade Federal do Ceará
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A POÉTICA DE LINA BO BARDI.....	21
1.1 Sem folhas não há orixá	30
1.2 O terreiro de Lina.....	36
1.3 A salvação de uma civilização.....	55
1.4 O Brasil nunca foi a Roma.....	65
1.5 A mão sobre a mão do povo brasileiro	68
2 A BAHIA DE LINA BO BARDI.....	87
2.1 Vem que a Bahia te espera.....	88
3 UMA LONGA HISTÓRIA DE REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA E AUTERIDADE.....	96
3.1 Uma cartografia de curadorias em direção à alteridade	126
4 IMPULSOS CURATORIAIS.....	140
4.1 Agora é arte?	141
4.2 Nordeste: bom para se visitar.....	154
4.3 Eu vi o mundo..... e ele começava no sertão	159
4.4 O grande território Brasil.....	166
4.5 Um ponto final?	170
CONCLUSÃO.....	177
REFERÊNCIAS	182

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa parte do interesse pelo universo das exposições de Lina Bo Bardi, especificamente pelo viés da prática expositiva, ainda pouco estudada na área de Artes. Por esse caminho, buscamos identificar as contribuições da arquiteta-curadora no Nordeste do Brasil, mormente em seu “Projeto de Civilização”, exposto a partir da descoberta do potencial da Cultura Popular Brasileira no período em que viveu na Bahia (1958) e no seu retorno a São Paulo (1964). Assim, encontram-se no cerne da pesquisa as questões sobre os possíveis lugares que a produção de Arte Popular — produzida fora dos centros hegemônicos da Cultura — pode ocupar na História da Arte Brasileira.

Nesse sentido, tentaremos responder aos seguintes questionamentos: 1) quais os impactos das curadorias de Lina Bo Bardi para a construção da identidade brasileira? 2) de que forma o Brasil passou a se relacionar com as ideias de Arte Popular e Arte Erudita nas expografias depois de Lina Bo Bardi?

Buscamos identificar como *foram* e *são* articulados tais modos de inserção da produção artística nos circuitos expositivos da Arte Ocidental realizada fora de seus limites, mais especificamente nos lugares denominados pelo eurocentrismo de “Novo Mundo” (entre os séculos XVI e XIX), “Terceiro Mundo” — ou “Periferia” — (no século XX) e “Emergente” (a partir da globalização, nos anos 1990).

Além disso, a pesquisa pretende deslindar quais são as contribuições de Lina Bo Bardi na inclusão do que hoje podemos denominar de “Exposições sobre Alteridade”, ao propor a quebra das barreiras entre uma possível “Arte Erudita” e a “Arte Popular” em suas curadorias nas exposições *Bahia no Ibirapuera* (1959), *Nordeste* (1963), *Brasil em Roma* (1964) e *A mão do Povo Brasileiro* (1969).

Objetivamos, ainda, buscar respostas em situações de exposições artísticas que, embora efêmeras, produziram um efeito marcante na História da Arte dos últimos quarenta anos e levaram os discursos curatoriais para além das fronteiras regionais. Logo, valendo-se de uma proposta curatorial em defesa da Arte Popular do Nordeste como a verdadeira Arte Brasileira, abordaremos o modo pelo qual Lina Bo Bardi construiu uma narrativa atuante no período de 1959 a 1969. Ademais, investigaremos a recepção e as ramificações do pensamento na possível “Arte Erudita” e na “Arte Popular” por meio das ações da curadora.

Lina Bo Bardi (1914-1992) nasceu em Roma, na Itália, e se formou em Arquitetura em 1939 no *Liceo Artistico* de Roma. Casou-se com Pietro Maria Bardi em 1946, um importante jornalista e homem das Artes na Itália; no mesmo ano, decidiu morar no Brasil, com a missão de organizar três exposições no estado do Rio de Janeiro.

No edifício moderno do Ministério de Educação e Saúde (MES), montaram a *Exposição de pintura italiana antiga* (séculos XIII-XVIII) e, pouco depois, em maio de 1947, a *Exposição de pintura moderna italiana*. Também organizaram uma exposição de objetos de Arte para decoração de interiores no salão de mostras do Hotel Copacabana Palace.

A partir daí, Assis Chateaubriand (1947-1968), jornalista dono de um império jornalístico — o *Diários Associados* — que chegou a reunir jornais, revistas e estações de rádio, considerado pioneiro da televisão no Brasil (criou a TV Tupi em 1950), convidou a família Bardi para participar de seu projeto de criação do Museu de Arte de São Paulo, o que levou Lina e Pietro a se transferir para a capital paulista.

Em 1958, Lina Bo Bardi esteve pela primeira vez em Salvador, Bahia, convidada a lecionar Filosofia e Teoria da Arquitetura na Escola de Belas Artes da recém-inaugurada Universidade da Bahia. Na época, a passagem da arquiteta aconteceu numa cidade efervescente em termos culturais e intelectuais, e Lina, que havia decidido sair da Itália por desencanto com a política de seu país, rendido ao fascismo, encontrou um lugar sem obstáculos para suas ideias políticas, quer em relação à arquitetura, quer em relação à arte popular ou ao *design*, como ela passou a considerar esta produção de arte brasileira. No entanto, podemos dizer que sua ação se direciona para muito além dessas duas áreas — e não podemos esquecer que é mais um olhar estrangeiro sobre a nossa cultura.

Tentaremos analisar quais impactos das vivências de Lina em Salvador, ao lado do professor Martim Gonçalves, os levaram a conceber a exposição *Bahia* — considerada, pela presente pesquisa, como a mais importante na série de suas curadorias sobre a cultura do Nordeste —, promovida pelo Museu de Arte de Moderna de São Paulo, que à época era presidido por Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977).

A exposição *Bahia* aconteceu concomitantemente à abertura da *V Bienal Internacional de Arte de São Paulo*. Na inauguração da exposição estava presente o então presidente da República Juscelino Kubistchek, que, juntamente com o público presente, foi recepcionado por uma apresentação de rodas de capoeiristas e por baianas vestidas de “filhas de santo” preparando acarajés, abarás e cocadas.

Bahia no Ibirapuera, como ficou conhecida a exposição *Bahia*, se configurou como uma exposição pioneira, por revelar uma expografia inovadora; por ter sido pensada como um amplo evento de formação e apresentação da cultura; e por ter sido marcada pela experimentação de novos recursos sensoriais e de sonoridade. Lina e Martim Gonçalves incluíram na programação documentários, apresentações de musicais e debates com intelectuais das diversas áreas da arte da Bahia — uma amplitude que só veríamos na história das exposições a partir do pós-colonialismo europeu.

É por esse motivo que nossa pesquisa precisará percorrer a expografia de Lina, desvelando os caminhos que antecederam a exposição *Bahia* para tentar responder às seguintes questões: 1) qual era o Nordeste ou Bahia de Lina Bo Bardi? 2) Com quais intelectuais e artistas ela se relacionou na capital baiana? 3) Quais foram as influências culturais e raciais na sua atuação? 4) Qual a relação entre o Nordeste e os ideais políticos da arquiteta recém-chegada ao Brasil?

Identificamos que a mostra *Bahia no Ibirapuera* se tornou referência para outras exposições de Lina que analisaremos mais adiante e revelou que, na realidade, sua concepção de Bahia era mediada por várias camadas de acesso à cultura baiana, mas necessariamente limitada e elástica, ora incluindo manifestações artísticas e culturais de toda a região Nordeste, ora, por extensão, sintetizando a Arte Popular Brasileira como um todo.

Desse modo, por meio de uma análise comparativa, é possível identificar a existência de parâmetros comuns de curadoria e de expografia nas exposições *Bahia* (São Paulo, 1959), *Nordeste* (Salvador, 1963), *Brasil* (Roma, 1964) e *A mão do povo brasileiro* (São Paulo, 1969). Logo, a partir da análise desse perfil curatorial, notamos um nítido propósito de definir uma Arte Nacional a partir da arte e da Cultura do Nordeste. Propósito que fica especialmente claro na última mostra, *A Mão do Povo Brasileiro*, em que Lina apresentou o acervo constituído desde a primeira exposição, considerado como genuína Arte Brasileira.

É na busca de identificar as mediações — ou seja, até que ponto Lina teve acesso aos artesãos, aos terreiros de condomblés, aos ateliês dos artistas, às feiras de Caruaru — que podemos detectar qual Bahia foi apresentada a Lina Bo Bardi, a ponto de levá-la compreender e a construir uma espécie de síntese do Nordeste (e do Brasil) em suas exposições.

É importante ressaltar que a região nordestina surgiu, oficialmente, no mapa do Brasil apenas em 1940, e que somente em 1970 o estado da Bahia foi reconhecido pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística como pertencente à região Nordeste. Todavia,

mais importante do que qualquer dado geográfico, para entender o que Lina Bo Bardi encontrou ali é necessário conhecer o processo de construção do discurso político-cultural nordestino.

Vale ressaltar que, em 1763, Salvador perdeu o posto de capital do Estado do Brasil para o Rio de Janeiro e, com a transferência da corte lusa, em 1808, tornou-se a sede do Império português. O acontecimento é considerado um marco importante para o início de uma época de ostracismo e de exclusão que avançou pelo século XX. Tal fato marcou um longo período de isolamento e descompasso com o ritmo desenvolvimentista que as cidades, a exemplo do Rio de Janeiro e de São Paulo, passaram a experimentar.

Foi tentando reagir a esse quadro que surgiu, em Salvador, o Projeto Político-Cultural dos anos 1950, orquestrado pelos artistas Mário Cravo Junior, Carybé, Pierre Verger, Edgar Santos (reitor da Universidade da Bahia), Martim Gonçalves (professor do Curso de Teatro da Universidade da Bahia), assim como pelo governador Juraci Magalhães, pelo escritor Jorge Amado, entre muitos outros intelectuais. A partir desse contexto, procuramos detectar até que ponto Lina Bo Bardi aderiu ao *Projeto Bahia*, um ambicioso plano de re colocação do estado ao patamar de centro da arte e da cultura brasileiras.

Não podemos negar que foi sob o signo do “monstruoso” que se inscreveram os primeiros encontros da imaginação europeia relacionados ao nosso país — chamado por eles de *Novo Mundo* —, por meio dos relatos de viajantes que se depararam, por exemplo, com a prática do canibalismo. São projeções da imagem tradicional europeia da natureza humana sobre nossos índios que, obviamente, não corresponderam a ela. Ao mesmo tempo, há a tentação do homem europeu de viver a “vida dos selvagens”, libertar-se dos condicionamentos da vida “civilizada”.

Tais fatos nos direcionam à construção do retrato do Brasil pautada na edificação de uma visão vertiginosa do que seria o Novo Mundo. Uma denominação a partir do ponto de vista eurocêntrico, portanto usamos este termo no presente estudo apenas como referência histórica do europeu, não assumindo a condição de “novo” para nossas terras habitadas por população indígena.

Nesse sentido, há um cenário de inúmeros relatos de europeus, dentre os quais podemos destacar o do sacerdote capuchinho Yves d'Eveux — realizado entre 1613 e 1614 durante sua estada nas terras brasileiras, então sob o controle francês no estado do Maranhão. Sem dúvida um relato marcado pelo exotismo, no qual os nativos são considerados “monstros”, por seus corpos terem sido considerados, pelos europeus, como

demarcadores das fronteiras da humanidade, seja na forma radical do canibal ou na forma atenuada da inautenticidade do selvagem.

Encontramos também, na iconografia da nação brasileira, rastros da vida social, econômica e política que se inscrevem de forma mais ou menos cifrada em classificações que mudam de configuração a partir do pós-colonialismo europeu: os colonos, os indígenas, os africanos, os escravos, os caçadores de escravos, os senhores de escravos, os fortes militares.

Por outro lado, nas últimas décadas do século XX, tanto os modos regionalistas de representação na arte quanto a ideia de uma arte autônoma foram questionados e desmontados pelo fenômeno da globalização. A intensificação do fluxo internacional de bens simbólicos se revelou capaz de comprimir o tempo e o espaço em que se desenrolam ação e pensamento, extinguindo as fronteiras geográficas. O resultado mais paradoxal da intensificação dos fluxos internacionais consiste, de fato, em frustrar quaisquer expectativas de homogeneização e de hierarquização de culturas, ou seja, a universalização da arte. Ao contrário, apresenta um ambiente cultural complexo e diversificado. No entanto, ainda podemos considerar um movimento oposto que, em alguns momentos da História da Arte Brasileira, ainda paira um olhar branco e ocidental no Brasil para a arte a partir do Nordeste brasileiro.

É importante salientar que deconsideramos, além do vocábulo “nação”, todas as suas derivações — *nacional*, *nacionalismo*, etc. —, pois elas também ocultam discursos e relações de poder. Quase como extensão desse sentido, o mesmo uso se deu na determinação espacial da palavra “região”, uma vez que é vista como uma construção mental e abstrata, tanto quanto o conceito de nação.

Ainda na segunda metade do século XIX, surge o primeiro discurso regionalista, que dividiu o país em dois eixos: Norte e Sul. No entanto, na virada do século XX parece ter sido criado um momento favorável para discussões sobre identidade, raça e caráter nacional. Nesse clima propício para se pensar a Cultura Nacional, abarcou-se a pluralidade espacial do país, desaguando na emergência de uma nova formação discursiva que, na década de 1920, caracterizava-se pelo binômio nacional-popular, centrado na figura do caipira paulista. Curiosamente, como um ciclo que periodicamente voltava a acentuar determinadas características, nos últimos tempos, essa atmosfera reacendeu, com vigor, a ideia de uma nova investida.

Sabemos também que as expressões “arte latino-americana”, “arte nordestina” ou “arte brasileira” não abarcam a pluralidade de manifestações simbólicas socialmente produzidas. Independentemente das práticas discursivas e não discursivas promovidas pelo Estado — ou, agora, com a prevalência do mercado —, os artistas atuantes no Brasil produziram seus trabalhos na contramão da rigidez identitária e construíram uma rede discursiva em que cada obra relativizava o sentido de nacional.

Temos um exemplo curioso que consideramos importante para ilustrar as questões levantadas acima. Trata-se do episódio da aquisição da obra *La mascarade nuptiale* pelo Musée du Nouveau Monde de La Rochelle, França, em 1983, e da pintura *A Marcha Nupcial* (1788), adquirida em um antiquário de Paris.

Por meio das obras da sua coleção, o Museu cumpre o papel de mostrar as relações da França com as Américas, uma vez que a cidade de La Rochelle tinha intensa relação comercial com o que a Europa denominou de Novo Mundo. Para o Museu, o quadro apresenta um “saboroso e agudo comentário em torno do triângulo Europa/África/América e das relações impostas pela aventura colonial ao longo do século XVIII, época do seu apogeu”¹, ao mesmo tempo em que se mostra como um espelho da relação existente entre o Velho e o Novo Mundo. Além disso, o Museu aponta para uma ferida ainda aberta nos dias de hoje, o colonialismo e o racismo, e ao mesmo tempo comunga com a ideia de Novo Mundo.

Veremos, no capítulo 3, que na verdade a atitude do Museu nessa fronteira de temporalidades problematiza conceitos ambivalentes e, mesmo sem apresentar uma solução, cria uma narrativa que, somada às informações dos relatos e das descrições que chegavam à Europa sobre o Brasil, desdobram-se, com unanimidade, sobre o Novo Continente. Nesse cenário, se inclui a multiplicação das imagens intrigantes de crianças negras despigmentadas por vitiligo, que deram origem a pesquisas e a variadas interpretações, sempre acompanhadas por elaborações de teorias raciais.

Com a globalização, o multiculturalismo e a exibição, em museus, de corpos de personagens identificados como pertencentes aos países chamados por eles Terceiro Mundo — mais uma denominação eurocêntrica —, podemos dizer que foi partir do período pós-colonial que as interpretações tomaram uma dimensão para além da Arte, pois envolveram questões raciais, sociais e políticas. Fatos presentes nas intenções políticas de grandes

¹ Disponível em: <http://www.alienor.org/publications/mascarade-nuptiale/auteur.php>. Acesso em: 25 de jun. 2013.

mostras, tais como: *Magicien de La Terre* (Paris, 1984), *The Other Story* (Londres, 1989) e na Bienal de Havana (1984 e 1989).

No entanto, é preciso adicionar mais uma camada de análise, reconhecendo a existência de uma nova cartografia da arte como um efeito da globalização, pois, na tentativa de reescrever a própria Arte, continentes e países fora do eixo da Europa central e Estados Unidos buscaram entrar no desejado mapa do mundo da produção artística. Tal fato foi possível com a globalização e a arte contemporânea, devido às mudanças de paradigmas dos suportes, ou seja, do surgimento das novas mídias, dos novos materiais e das novas tecnologias. Por consequência, trouxeram a hegemonia da fotografia, do vídeo, das grandes instalações e da performance, estabelecendo o cânon da Arte Ocidental e tornando todas as formas de mídias um meio universal.

Historicamente, a cultura universal era algo que se deveria assimilar, pois ajudaria a expandir o capitalismo no mundo e garantiria mercados de comércio global de bens padronizados — a exemplo da expansão da distribuição de filmes americanos. Por essa ótica, o universalismo serviu para perpetuar a colonização e a servidão para objetivos comuns de uma parcela pequena da sociedade, como a acumulação de capital.

É nesse sentido que a nossa pesquisa se desenvolve a partir da identificação e da análise de projetos surgidos pós-globalização, visto que podem trazer contribuições que ultrapassam relação da Arte com o lugar. Tangencia, também, alguns esforços empreendidos no Brasil do século XX, principalmente pelo jornalista e crítico pernambucano Roberto Pontual, então responsável pela área de exposições do Museu de Arte Moderna (a partir de agora MAM) do Rio de Janeiro. Pontual concebeu um novo conceito para o Salão de Verão do Rio de Janeiro, em 1976, transformando-o em *Arte Agora*, que se concentrava na busca de uma Arte que abarcasse todo o território nacional, o que para ele se configurava uma arte legitimamente brasileira, ao contrário do que vinha sendo apresentado no Salão de Verão até então. O crítico dividiu o Brasil em regiões, e em cada uma delas havia um “curador” responsável por mapear e selecionar a produção artística local. Tal ação, nos anos 2000, foi atualizada pelo Programa Rumos Itaú Cultural.

Com a globalização, nasceu a necessidade de voltar a pensar nas concepções de binômio local *versus* binômio global e, por consequência, na arte brasileira *versus* arte internacional. Neste caso, trazemos a defesa do curador e economista pernambucano Moacir dos Anjos ao realizar, por meio da Fundação Joaquim Nabuco, órgão do Ministério da Educação e Cultura (MEC) para o Norte e Nordeste, uma exposição que apresentasse a

Região Nordeste em São Paulo. Apesar do enunciado regionalista, Moacir dos Anjos (1999) defendeu a ideia de que alguns artistas conseguem fugir desse “padrão dominante do universo nordestino”, dando mostras de como reinventar essa realidade a partir do encontro com o “Outro”.

Por outro lado, percebemos que o Brasil e os demais países denominados de Emergente ou Terceiro Mundo foram incluídos na “esteira” da Arte Internacional em situações muito específicas. Homi Bhaba (2014) diz que identidade e localidade são conceitos que precisam ser pontuados como uma espécie de mecanismo de negociação, e que nessa negociação, mesmo os trabalhos que burlam essa espetacularização ou criam “não obras”, acabam também se tornando obras de bienais. Será que existe um lugar que, de certa maneira, não transforme a obra do artista em um sistema, numa linguagem decodificada?

Mosqueira nos dá uma pista ao indagar se existe uma linguagem da Arte — ele pode estar falando da existência de um maneirismo, ou seja, de um modo de se negociar essas identidades e localidades, pois a identidade é, atualmente, considerada uma categoria flutuante, que pode ser acessada ou estar “fora”.

Onde se situariam os países emergentes caso não tivessem sido inscritos na História da Arte, se não tivessem a *Pop Art*, a Arte Conceitual e nem os *ismos*? Na ruptura da História da Arte e na apropriação da geografia como uma dissidência? Talvez não houvesse outro discurso de inserção, a não ser como arte dissidente, ou seja, na história da arte que não os coube, o que os transformaria na “esteira” da Arte Internacional.

Convém considerarmos as formas específicas de integração/reação do processo de globalização cultural pelos artistas locais, pois é deles a responsabilidade de problematizar e recriar obras que agreguem esse novo modo de vida compartilhada com uma comunidade para além de suas fronteiras geográficas. Por esse motivo, nos indagamos sobre qual seria sua relação com a exposição *Bahia* ou a exposição *Nordeste*, de Lina Bo Bardi. Existe, então, uma espécie de reformulação de uma ideia de linguagem universal?

De fato, nosso campo de pesquisa é muito amplo, e por esse motivo fizemos um recorte dos elementos referentes à História da Arte e à Crítica da Arte brasileira. Além disso, evidenciamos e problematizamos alguns elementos centrais na formação do pensamento que pode ter direcionado a inserção (ou não) da produção nordestina no circuito maior da Arte Brasileira Contemporânea e a forma como os retratos do Brasil foram desenhados no panorama internacional. Tudo isso se relaciona com as questões desenvolvidas em nossa

dissertação de Mestrado, sobre a recepção institucional da obra de Cildo Meireles enquanto Arte Brasileira, onde algumas dessas questões estão presentes, especialmente no capítulo sobre a XXIV Bienal de São Paulo, sob a curadoria de Paulo Herkenhorff.

Por fim, no que diz respeito à recepção institucional, objetivamos integrar, nesta pesquisa, o conjunto dos estudos que buscam compreender e, ao mesmo tempo, refletir sobre a produção nordestina pela ótica institucional e da crítica, cujos desdobramentos não se esgotam no território exclusivo da Arte. Nesse sentido, as exposições de Lina Bo Bardi podem apontar caminhos que se relacionam diretamente com essas reflexões, ainda pertinentes, sobre a Arte no Brasil.

Figura 1: Lina Bo Bardi



1 A POÉTICA DE LINA BO BARDI

“Eu nunca quis ser jovem. O que eu queria era ter História.”
(Lina Bo Bardi)

Neste capítulo, pretendemos compreender de que forma se formou a poética de Lina Bo Bardi, a fim de detectar as fontes de sua atitude “curatorial”. Assim, é importante observar sua formação e suas primeiras atuações profissionais na Itália, momentos que antecederam sua chegada ao Brasil. Para isso, tomamos como referência *Curriculum Literário*, o mais importante texto de sua autoria, no qual ela disserta sobre o processo de construção de sua trajetória, do período italiano até a sua chegada ao Brasil. O referido texto foi publicado no livro *Lina Bo Bardi*, organizado por Marcelo Ferraz (BARDI, 1993, p. 9-12), uma autobiografia cronológica produzida logo após o seu falecimento.

Em 1939, ao término da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, Lina Bo Bardi mudou-se para Milão, cidade industrial com um ambiente cultural mais arrojado e propício ao trabalho. O grupo de arquitetos que lá atuava respirava maior liberdade diante das correntes conservadoras romanas e propunha, à época, experimentações expográficas e arranjos expositivos que despontaram durante a reconstrução do pós-guerra, abrindo novas perspectivas de comunicação para o campo museográfico. O arquiteto Franco Albini² (Itália, 1905-1977) já experimentava novas relações ligadas à apreciação de pinturas, ao promover o deslocamento das paredes, extraindo a condição inicial junto à parede, de “janela” ou “buraco”, para a inserção de sua presença física no tempo e no espaço do ambiente.

² Franco Albini era uma figura importante no movimento racionalista; destacava-se na arquitetura, no mobiliário e no *design* industrial. Depois de se formar em arquitetura no Politécnico de Milano, em 1929, trabalhou com os estúdios de *design* Ponti e Lancia. Na década de 1940, Albini expandiu a colaboração com Cassina em projetos de mobiliário.

Figura 2- Exposição Bianco e Nero (1941) na Pinacoteca di Brera, Milão, Itália.



Fonte: Livro Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi, pag 68

Em Milão, Lina Bo Bardi entrou em contato com a prática da arquitetura desse grupo por meio do arquiteto Gió Ponti, e trabalhou por um período como colaboradora em seu escritório. O arquiteto, atento aos saberes populares, não se filiava totalmente às correntes arquitetônicas fascistas nem racionalistas³ do período, pois, desde a concepção espacial à cidade e do mobiliário aos utensílios, trabalhava com uma visão ampla do campo de atuação da arquitetura, buscando incorporar valores culturais da produção artesanal do país.

³ O Racionalismo italiano foi um movimento arquitetônico que aconteceu de 1926 a 1943, que pretendia conjugar de uma forma racional e original as características nacionais do Classicismo italiano com a lógica estrutural (a máquina e a indústria) herdada do Futurismo, antes da Primeira Guerra Mundial. A 1ª fase racionalista (1926-1930) agrega influências corbusianas e alemãs, vinculando-as à situação política da Itália no sentido de recuperar a identidade nacional e o clássico. Porém, diferentemente da ideologia fascista, o racionalismo não pretendia um retorno ao clássico, mas um resgate de seu espírito. O movimento, repudiado pelos arquitetos mais conservadores, agrupados em torno da União Nacional dos Arquitetos, liderada por Marcello Piacentini, de tendências clássicas, estabelecerá a polêmica quando o crítico de arte Pietro Maria Bardi, que tenta convencer Mussolini com o panfleto “Relato a Mussolini sobre a arquitetura” de que o racionalismo italiano é o único movimento arquitetônico capaz de cumprir, na arquitetura, a ideologia fascista. Quando já no Masp, Pietro Bardi realiza uma exposição de Le Corbusier.

Nesse período, até 1943, em plena II Guerra Mundial, Lina Bo Bardi manteve um escritório com o arquiteto Carlo Pagani, ilustrou jornais e a revista *Stile* (fundada por Gió Ponti) e colaborava nas revistas populares semanais *Tempo*, *Grazia* e *Vetrina*, publicando propostas de ambientações e soluções de mobiliário e arquitetura para o leitor comum.

Em plena ocupação nazista de junho de 1943, o fascismo desabou. Foi quando, no bombardeio de 13 de agosto, Lina Bo Bardi perdeu seu grande ateliê-escritório de Ponti. Logo depois, foi chamada para dirigir a revista *Domus*, durante a ocupação alemã. No período de necessária reconstrução de casas e cidades europeias, ela participou do Congresso Nacional pela Reconstrução, além de colaborar para o jornal *Milano Sera* como crítica de arquitetura.

Em 1946, junto com Bruno Zevi, conhecido crítico de arquitetura, e Carlo Pagani, participou da fundação da revista semanal *A Cultura della Vita*, editada em Milão pelo mesmo editor da *Domus*. As matérias desse periódico tratavam de temas e de problemas enfrentados pela população, trazia enquetes e levantamentos de campo, falando especialmente sobre o modo como as pessoas se adaptavam às precariedades resultantes da escassez e da destruição naquele pós-guerra.

Para o pesquisador Anelli (2010), existem contradições entre depoimentos, versões e documentos acerca da história italiana de Lina Bo Bardi. Segundo o estudioso, a arquiteta teria se esforçado para construir um passado “heróico”, de modo a sustentar sua ação cultural em um contexto paulista na décadas de 1940 e 1950. Ainda conforme Aneli (2010), as restrições ao exercício profissional de uma mulher, as reservas da esquerda local quanto ao passado político de Lina Bo Bardi e as polêmicas da atuação dela e do marido junto a Assis Chateaubriand certamente reforçavam essa necessidade.

É fato que, no Brasil, Lina Bo Bardi encontrou a possibilidade de fusão entre o conhecimento técnico moderno e aquele experimentado de maneira autóctone. Ela atuou de forma indissociável destas questões iniciais de sua trajetória na Itália, tanto na arquitetura como em suas exposições; realizou verdadeiros manifestos, trabalhou a partir de um ponto de vista humanista e, com uma visão crítica sobre as possibilidades de renovação, manteve-se em busca contínua pela reconstrução de outro mundo civilizado, atento à pluralidade, às ‘fortes’ vozes da sociedade, nem sempre visíveis ao senso comum. “Me senti num país inimaginável, onde tudo era possível. Me senti feliz, e no Rio não tinha ruínas” (BARDI, 1993, p.16). Em 1951, naturalizou-se brasileira e declarou sua escolha pelo Brasil:

Quando a gente nasce, não escolhe nada, nasce por acaso. Eu não nasci aqui, escolhi esse lugar para viver. Por isso, o Brasil é o meu país duas vezes, é minha ‘pátria de escolha’ e eu me sinto cidadão de todas as cidades, desde o Cariri (Ceará), ao Triângulo Mineiro, às cidades do interior e as da fronteira (BARDI, 1993, p.12).

Lina Bo Bardi foi, com intensa força, buscar o que também denominou de base da Arte Brasileira: a criatividade popular nordestina. Depositava toda a sua crença de salvação desse povo esquecido pelas elites capitalistas pela dignificação dos objetos populares, classificando-os como o *design* brasileiro. Para ela, que vinha de um grande centro de criação italiana em Milão, essa produção popular representava o encontro com uma arte pura, menos influenciada pelos interesses econômicos e por ditaduras estéticas alheias ao lugar. Representavam as bases para definição do que chamou de pré-artisanato: conceito que carrega a criação livre e autêntica, diferente do que conhecia na Itália — tão diferente que o visualizava como um *design* isento de referências e de modelos europeus. Foi a partir desse encontro, ainda que mediado pelo seu olhar estrangeiro, que Lina começou a delinear seu Projeto Político e Cultural para o Nordeste.

Podemos dizer que o Projeto de Lina Bo Bardi para o Nordeste brasileiro contempla a utopia⁴ da união da modernidade com a transformação técnica do artista popular, com o objetivo de melhorar a sobrevivência do nordestino. Assim como no projeto do marxismo, Lina sempre acreditou no caráter libertário do povo pelo desenvolvimento científico. Para isso, a arquiteta defendia a ideia de que os objetos de uso popular possuem, em sua propriedade formal e de conteúdo, as verdadeiras raízes do desenho industrial brasileiro. O que significava, na verdade, o seu conceito de pré-artisanato⁵ como base para chegar a uma alternativa brasileira no campo do *design*. De uma forma abrangente, se interessava também pela estrutura social da realidade em que se produz certo utensílio e do utensílio que habita essa realidade. Nas palavras de Risério (2014, p. 369), é “Consciência socio-antropológica e de linguagem simultaneamente”⁶.

⁴ Havia toda uma possibilidade de que o mundo fosse refeito para uma prosperidade de todos.

⁵ Tendo como base a cultura italo-medieval, Lina vinculava o artesanato à existência de instituições que implicavam um razoável grau de padronização e estagnação da produção, o que não existia no Brasil.

⁶ RISÉRIO, 2014, p. 369.

Lina Bo Bardi esteve pela primeira vez na Bahia em 1958, por um chamado de Diógenes Rebouças⁷ (1914-1994) para ensinar Filosofia e Teoria da Arquitetura na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Em 1956, Edgar Santos⁸ (1894-1962) transformou a Universidade da Bahia na primeira instituição de ensino superior, no Brasil, a abrigar Curso de Teatro sob a direção do médico, homem do teatro e artista plástico Martim Gonçalves⁹ (1919-1973), que mais tarde organizaria a exposição *Bahia* junto com Lina.

A sua formação em *design* industrial e a atuação liderada pelo movimento de valorização do artesanato italiano, aliadas aos desejos de projeção na Bahia pelos intelectuais da época, fizeram com que Lina Bo Bardi entrasse em contato estreito com as fortes matrizes da cultura popular da Bahia e do Nordeste, possibilitando, inclusive, sua atuação nas várias frentes de cunho político e sociocultural que marcam profundamente a sua trajetória na região nordestina.

Além das aulas no curso da Escola de Belas Artes, Lina Bo Bardi projetou o Museu de Arte Popular — atualmente o Museu de Arte Moderna da Bahia —, reformou o Solar do Unhão e várias residências, organizou exposições, desenhou cenografias e figurinos para Teatro e Cinema, concebeu e idealizou uma Escola de Desenho Industrial e Artesanato, articulada ao Centro de Documentação do Artesanato, que envolvia uma vasta pesquisa sobre a Arte Popular do Nordeste. Complementando suas ações, na qualidade de cronista no jornal *Diário de Notícias*, demarcou um *front* para manifestar, por meio de sua escrita, suas inquietudes sobre os rumos políticos, sociais e culturais da Bahia, do Nordeste e do Brasil.

⁷ A atuação e a obra de Diógenes Rebouças são fundamentais para a afirmação da arquitetura e do urbanismo modernos na Bahia. Engenheiro agrônomo, arquiteto, urbanista, pintor e professor na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 1952, na disciplina de Grandes Composições, pela qual respondeu até 1984.

⁸ Organizou, após a extinção do Estado Novo (1937-1945), a Universidade da Bahia, tornando-se o seu primeiro reitor e reelegendo-se sucessivamente no cargo, até 1952. No referido cargo, incentivou a realização de seminários de música e a atuação de escolas de teatro e de balé, promoveu a recuperação do convento de Santa Teresa e dos prédios do Teatro Universitário e da Reitoria e construiu a Cidade Universitária de Salvador. Nomeado, em julho de 1954, ministro da Educação e Cultura no segundo governo de Getúlio Vargas (1951-1954), deixou o ministério em setembro de 1954, retornando, então, à Universidade da Bahia.

⁹ Fundou a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia em 1956. Assim como a de dança, foi a primeira escola de teatro em nível universitário no País. Médico por formação, artista plástico, cenógrafo e professor-diretor pernambucano, Eros Martim Gonçalves influenciou toda uma geração de atores e diretores baianos durante sua permanência no cargo (1956-1961). Seus espetáculos foram marcantes no cenário cultural baiano. O cineasta Glauber Rocha era um dos mais assíduos nas aulas de Martim Gonçalves nesse período. Glauber assumiu diversas vezes, ao longo da vida, essa influência em sua obra cinematográfica.

Não há dúvidas de que era um cenário machista, mas Lina transitava livremente entre os artistas e intelectuais baianos, o que já demonstra a sua determinação.

O resultado dessa inserção ao ambiente nordestino, ciceroneada — para usar os termos de Jorge Amado — pelos artistas e intelectuais da Bahia, bem como por estrangeiros residentes naquele Estado, foi transformado em diversas mostras em São Paulo, no Nordeste e em Roma. Aos poucos, se tornaram alvo de maior diversificação dos objetos expostos considerados por Lina Bo Bardi, no grupo do *design*. Ações que representaram um agir político sobre a concepção de arte brasileira.

Lina Bo Bardi construiu um texto sobre arte e cultura no qual sua metapoética incorporava categorias como Arte Popular, Museologia, Educação e Políticas Culturais. Segundo a arquiteta, o artesanato popular era uma forma de agremiação, de encontro social por um motivo comum a todos, pois representava o trabalho, gerando, assim, uma defesa mútua, tal como a resistência da cultura brasileira em manter ativa sua genética antimercadoria. Essa produção artesanal significaria, portanto, uma opção de emancipação e de resistência contra o estereótipo da subserviência regional. Seria a predominância do homem estético sobre o homem científico um fato normal, como uma vivência cotidiana próxima da natureza e do “verdadeiro” humano.

Notamos, também, que Lina Bo Bardi era simpatizante do comunismo e também habitou o mesmo universo desses intelectuais e artistas baianos. Ao pressupor que o socialismo não era simplesmente um conceito ou uma predisposição do sujeito, mas uma visão integral da vida, de uma cultura que se expressava e se difundia por suas organizações. A associação de suas ideias de difusão da Cultura e da atividade política se mantiveram próximas aos pensamentos marxistas e gramscianos.

De fato, as organizações socialistas, que não se restringiam ao partido, deviam se ocupar não somente da ação política, mas também da atividade cultural. Segundo o pesquisador Carlos Eduardo Vieira, para Gramsci, o acesso à cultura promoveria um novo “modo de ser que determinaria uma nova forma de consciência”. Ainda de acordo com Vieira (1999),

A difusão da cultura defendida pelos marxistas visava promover a iniciativa e a autonomia intelectual da classe operária. Logo, os termos disciplina, organização e cultura são chaves nesse período de sua produção intelectual e da sua intervenção política. A organização e a disciplina permitiriam ao movimento socialista apropriar-se da cultura e, assim, criar as bases de uma cultura autônoma, própria da futura cidade operária, de maneira a livrar as massas do despotismo dos intelectuais de carreira. Desse período, é interessante destacar, no percurso

intelectual gramsciano, a centralidade que assume a questão da cultura e da sua organização no interior da luta pelo socialismo.

Trata-se também da defesa de ampliação do conceito de cultura, que, sem refutar o princípio de ser um bem universal, não mais representava algo produzido por um conjunto seleto de intelectuais, dependente de determinada iniciativa política a ser realizada ou criada.

Somam-se a outros preceitos o posicionamento de que a criatividade do povo nordestino representam a arte e o *design* nacional produzidos em diferentes contextos e com diversos níveis de elaboração, sendo todos filósofos e intelectuais. Essas inúmeras passagens não significam uma concessão ao diletantismo ou uma desvalorização da cultura sistematizada em favor de uma cultura popular, mas denotam a intenção de Lina Bo Bardi de valorizar o conhecimento e a engenhosidade dos homens, mesmo daqueles que não se educaram nos moldes tradicionais de ensino. Abrangente também, já que todos são considerados cultos porque participam da vida, confrontam-se com a natureza, com a sociedade, com os problemas reais, e produzem soluções práticas para esses problemas cotidianos.

Essa visão de cultura se constituiu como um guia na concepção de táticas e de estratégias das atividades de Lina Bo Bardi, pois a cultura não seria mais o terceiro *front*, ao lado do político e do econômico, mas o espaço que inclui todas as dimensões de um modo de vida, de uma civilização, de um projeto de reforma integral da sociedade. Esta foi a utopia de Lina Bo Bardi ao realizar a exposição *Bahia*.

Como relatamos no início deste capítulo, muito antes de conceber os projetos arquitetônicos que deram a visibilidade à sua obra, Lina Bo Bardi esteve envolvida em projetos expositivos desde sua chegada ao Brasil. Logo, a partir daqui nos referimos não mais à arquiteta, mas à curadora, portanto iniciamos destacando a exposição *Agricultura Paulista* (1951), realizada no parque da Água Branca, em São Paulo, em um espaço que não é museu, mas em parceria com o Museu de Arte de São Paulo (de agora em diante Masp). Considerada pelo jornal *Estado de São Paulo* como uma exposição “educativa”, foi promovida de 13 a 25 de janeiro do mesmo ano pela Secretaria da Agricultura. Ainda segundo o jornal, a exposição cumpria os seguintes objetivos:

- 1) Divulgar entre os lavradores e criadores os trabalhos executados pelos diversos departamentos, divisões e serviços da secretaria e mostrar os meios que devem ser empregados para racionalizar a lavoura e a criação; 2) Mostrar a obra da Secretaria na modernização e no progresso da agricultura; 3) Propagar um plano de recuperação econômica das terras agrícolas pela adubação racional, o emprego de plantas e sementes selecionadas, a conservação do solo, a irrigação, a rotação de

culturas, o combate às pragas e moléstias, a mecanização, o reflorestamento rural, o transporte, a imigração orientada, etc. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1950, p. 8).

A Secretaria organizou um grupo de engenheiros agrônomos para estabelecer alguns parâmetros para a grande mostra e definir quais as culturas agrícolas seriam consideradas mais importantes. Logo, receberam maiores destaques o café, o algodão, o trigo e o milho híbrido.

Figura 3- Cartaz. Acervo Moma, NY. Tam. 34.9 x 50.8 cm



Fonte: site do Acervo Museu de Arte Moderna de Nova York:
<https://www.moma.org/collection>.

Possivelmente, Lina Bo Bardi pode ter se interessado pelos pavilhões destinados à recuperação das terras agrícolas e à mecanização da agricultura por serem mais ligados ao seu pensamento político, o que foi destacado no cartaz da mostra que teve sua participação.

Até hoje, o cartaz é peça integrante do acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York. Foi criado a partir de um concurso coordenado pelo Masp, que definiu algumas especificações, tais como: limite máximo de quatro cores, destaque para a modernidade e o progresso na agricultura. A peça em litografia, criada por Flávio Motta e Alexandre Wollner, junto com Lina Bo Bardi, une o boi e o helicóptero, os símbolos do campo e da modernidade.

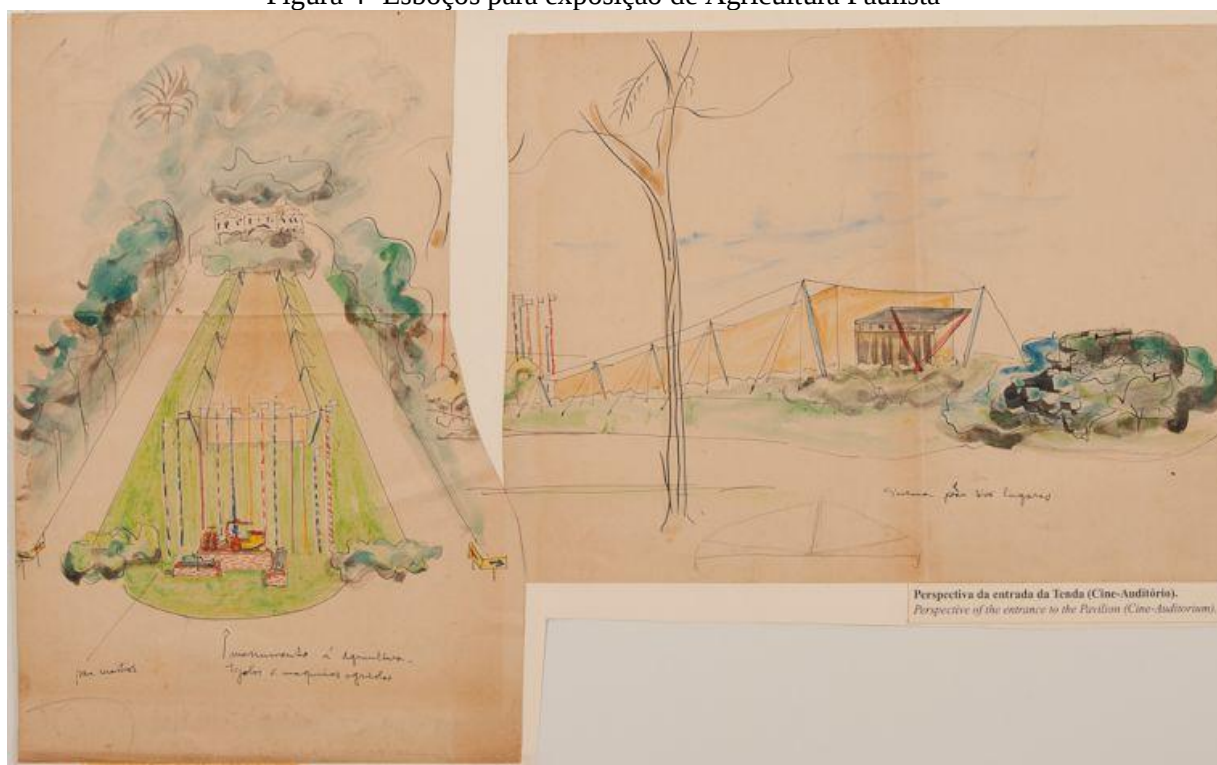
Segundo o jornal *O Estado de São Paulo*, para essa mesma mostra foi realizada um concurso de fotografias classificadas como documentaristas e artísticas sobre a agricultura. Curiosamente, os valores das premiações foram divididos por cultura agrícola, cujas imagens sobre o café receberam o dobro do valor da premiação das demais, fato que evidenciou a prevalência da alusão do café à modernidade paulista. É importante mencionar que a parceria em que o Museu de Arte de São Paulo “exportava” sua *expertise* na organização de mostras para outros campos não teve continuidade.

Observamos que a expografia com elementos do campo e o cartaz contendo a imagem do boi, que se assemelha a uma xilogravura, foi utilizado também no cartaz da exposição *Bahia*, que aconteceu anos depois. Para o Museu de Arte Moderna de Nova York (doravante MoMA), que o exibiu cartaz na exposição *Designing Modern Women 1890-1990*, de 5 de outubro de 2013 a 01 de outubro de 2014, interessava a Lina alinhar:

The playful juxtaposition of a massive bull and a helicopter hovering insectlike in the distance captures the essence of an exhibition celebrating modern agriculture, the mainstay of Brazil's economy. The choice of motifs also reflects the vital relationship between tradition and modernity and between nature and technological innovation that characterized Bo Bardi's architectural practice. Although trained in her native Italy, she became central to the Brazilian renaissance of modernist architecture and design soon after settling in São Paulo in 1948. The agriculture exhibition and launch of the São Paulo Bienal in 1951 were part of the city's four-hundredth anniversary celebrations, which brought international attention to the city as the center of this national movement.¹⁰

¹⁰ Participou das exposições no MOMA NY: *Designing Modern Women 1890–1990* de 5/10/2013–21/09/2014 e *The Value of Good Design* em 10/02/2019–27/05/2019. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/7583>. Object number 575.1951, Department Architecture and Design, em livre tradução: A justaposição brincalhona de um touro sob um helicóptero que paira como um inseto à distância, capta a essência de uma exposição que celebra a agricultura moderna paulista, o pilar da economia brasileira. A escolha dos motivos também reflete a relação vital entre tradição e modernidade e entre natureza e inovação tecnológica que caracterizou a prática arquitetônica de Bo Bardi. Embora treinada em sua Itália natal, tornou-se central no renascimento brasileiro da arquitetura e do *design* modernistas, logo após se instalar em São Paulo, em 1948. A exposição agrícola e o lançamento da Bienal de São Paulo em 1951 faziam parte das celebrações do quatro centésimo aniversário da cidade e trouxe atenção internacional para a cidade, centro desse movimento nacional.

Figura 4- Esboços para exposição de Agricultura Paulista



Fonte: Livro *Maneiras de expor: arquitetura expositiva* de Lina Bo Bardi, pag 86

Esta experiência se constitui um experimento já apontando para o que viria a ser a proposta expográfica da exposição *Bahia*, no Ibirapuera, no que se refere aos novos conceitos que Lina estava formalizando fora de um espaço museológico.

1.1 Sem folhas não há orixá¹¹

Os primeiros documentos sobre a exposição *Bahia* datam de janeiro de 1959, a poucos meses de sua inauguração em setembro, prazo exíguo, considerando-se a amplitude da mostra. Desde o início das tratativas, a ideia era realizá-la no Pavilhão do Museu de Cera, onde hoje está no MAM de São Paulo¹², sob a marquise do Parque Ibirapuera. O referido Museu de Cera nunca foi implantado e a exposição *Bahia* foi a primeira ocupação daquele local como espaço expositivo. Ao longo da década seguinte, o edifício não sediou qualquer outra iniciativa relevante, até a instalação do atual MAM/SP.

¹¹ Na língua iorubá “*Ewé ó! Kó sí ewé, kó sí Òrìsà.*” Ditado do candomblé.

¹² Com a reforma de Giancarlo Palanti, o pavilhão tornou-se sede do MAM a partir de 1969.

Ainda hoje, a expografia *Bahia* é inovadora, por subverter um elenco de estratégias utilizadas para a montagem de exposições, tidas como inquestionáveis nas últimas décadas (MARTINEZ, 2007, p.14)¹³ : o tema central da exposição não possuía um recorte temporal preciso, tampouco reiterava os valores estabelecidos em relação à História da Arte eurocêntrica, mesclava obras de arte com artefatos populares, não havendo uma equivalência, pela história da arte, dos valores de mercado das obras apresentadas. Além disso, introduzia elementos na ambientação, tais como: ornamentos e sons. Por fim, como não eram historiadores, Lina Bo Bardi e Martin Gonçalves não assumiam as atribuições de “curadores” em uma exposição — inclusive, este termo só seria cunhado nos anos 1990.

Além disso, não identificamos uma intenção de recriar, no espaço expositivo, a ambientação original dos objetos, fato plenamente justificado por não se tratar de uma exposição etnográfica nos moldes das exposições universais, pois Lina criou um novo contato com os materiais, os quais não seriam mais somente recolhidos, mas também interpretados na exposição, conforme veremos mais adiante. Dessa forma, agiu criticamente e criou uma única instalação de arte, quebrou as unidades absolutas e independentes que definiam arte popular, arte afrobrasileira, fotografia, religiosidade, cultura cranca, etc.

Lina Bo Bardi propõe uma arte da multiplicidade, da criatividade para além do exótico, apresentando outra narrativa sobre as já existentes. Embaralha os conceitos e as interpretações: afinal, o que é Bahia? Hoje, o título da exposição nos remete ao estado da Bahia, no entanto, pela pesquisa realizada, os objetos apresentados foram oriundos dos diversos estados do Nordeste. Concluímos que a autora estaria falando da Cidade da Bahia — antiga denominação da atual cidade de Salvador — ou do estado da Bahia.

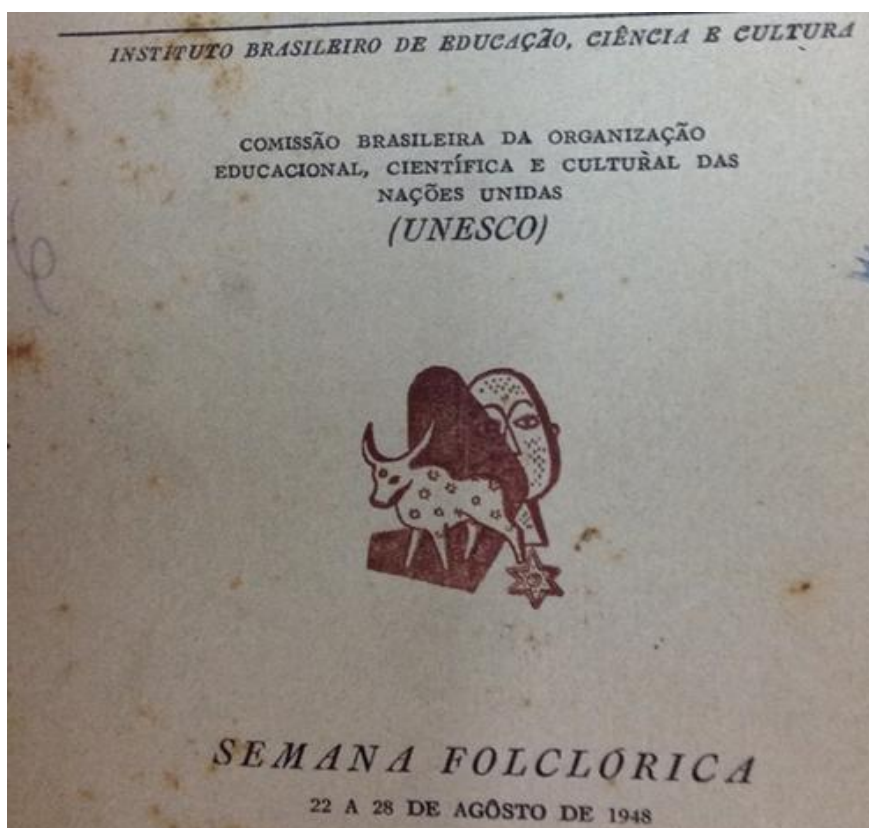
Além da caracterização de um vaqueiro, utensílios domésticos e xilogravuras, utilizadas até então em capas de cordéis, dividiam o mesmo ambiente. Ao adentrar o pavilhão da exposição, o visitante encontrava um grupo de carrancas dos barcos do rio São Francisco sobre a projeção de um pedestal, talvez para que ficassem na altura média humana.

¹³ Martinez elencou seis estratégias inquestionáveis, nos últimos trinta anos, utilizadas para a montagem de exposições: 1) o tema central do evento deveria ter um recorte temporal e geográfico preciso; 2) valorizava-se a importância da exposição na medida em que esta reiterava os valores estabelecidos em relação à história da arte eurocêntrica; 3) evitava-se misturar obras de arte com artefatos; 4) os artistas e as obras selecionadas deveriam possuir o mesmo valor no mercado de arte; 5) nas montagens, evitava-se introduzir elementos tais como textos longos ou ornamentos na ambientação que pudessem distrair o olhar do visitante; 6) somente um historiador da arte assumiria as atribuições de curador em uma exposição de arte (MARTINEZ, 2007, p.14).

Um dado chama atenção: a Bahia deixa de ser identificada somente pelo imaginário do Recôncavo, do litoral, tão difundido nos romances de Jorge Amado e nas figuras de Carybé para incorporar o Sertão: região que ocupa a maior parte do território do estado da Bahia e, até aquele momento, era desconsiderada pelos intelectuais e artistas nordestinos ao se referirem àquele estado.

Diante do confronto dos conceitos folclóricos sobre a arte popular, Lina Bo Bardi poderia está afirmando sua posição contrária aos folcloristas, pela coincidência da imagem impressa na capa da publicação do Seminário Nacional de Folclore — que contém imagens e textos sobre a exposição de arte popular da Comissão de Folclore de 1948: a xilogravura de um boi, mesmo animal utilizado por Lina e Martin no *folder* da exposição *Bahia*, onze anos depois. Já uma outra perspectiva pode ser pelo fato de o boi ser um símbolo central de vários festejos e danças no Nordeste, que assume a característica de cada lugar, do Maranhão à Bahia. A este respeito não foram encontradas anotações nos arquivos pesquisados.

Figura 5- Capa publicação da Semana Folclórica, 1945



Fonte: Acervo do Museu do Folclore, Rio de Janeiro. Foto: pesquisadora

No *folder* da mostra *Bahia*, Lina Bo Bardi enfatiza seu propósito de ser “a primeira exposição no Sudeste, sobre os problemas do Nordeste, uma exposição sem ser folclore, uma antropologia cultural. A exposição é para os jovens entenderem os problemas da simplificação, não da indigência, caminho para encontrar uma poética dentro do humanismo técnico”; outras questões sugeriram dessa postura transgressiva.

Figura 6- Folder exposição Bahia



Fonte: Instituto Lina Bo e PM Bardi/foto da pesquisadora

Ao considerarmos as relações comparativas com as demais exposições posteriormente organizadas sobre o mesmo tema, algumas estratégias enunciativas atribuídas à *Bahia* podem nos ajudar. Podemos observar que, apesar de suas denominações serem ora mais abrangentes, ora mais localizadas, de certa maneira, o mesmo acervo de obras expostas trazia o tema Nordeste em todas essas exposições. Além disso, é curioso ver a existência de um grau de progressão do raio de abordagem territorial da mostra, pois se inicia com a “cidade da Bahia” em São Paulo, retorna com o Nordeste na Bahia, chega ao Brasil quando sai para Milão e destaca o povo brasileiro em sua volta para São Paulo.

Em um deles, a disposição das peças ficaria nas laterais, com o piso de tablado de madeira em vários níveis, inspirado nas ladeiras do bairro do Pelourinho, em Salvador. A partir de 15 de junho de 1959, Lina faz três versões já pensando no espaço definitivo do pavilhão em frente à V Bienal de São Paulo.

É importante destacar que a pasta sobre a exposição *Bahia* (Instituto Lina Bo e P. M. Bardi) possui um rico acervo de documentação e de fotografias muito bem organizado, o que possibilitou identificar detalhes da expografia final. Foram utilizados painéis-muro para o espaço dos santos cobertos por papéis dourados enviados de Salvador — não fica claro se eram folhas de ouro, uma vez que certamente havia papel dourado comum em São Paulo. Ao longo das paredes laterais, foram dispostas cortinas de tecido azul marinho da S.A. Indústria Rendas F. Matarazzo, com varais que davam suporte a uma extensa documentação antropológica, junto a fotografias de Pierre Verger, Marcel Gautherot, Silvio Robatto e Enneas Mello, entremeadas com algumas inserções de objetos populares pendurados.

Figura 8- Detalhe do esboço de Lina Bo Bardi para opções para exposição



Fonte: Instituto Lina Bo e PM Bardi/foto da pesquisadora, código 048ARQd0011, aquarela, esferográfica, grafite, nanquim, tinta metálica, sobre papel cartão, 50,5 x 70,3 cm

Estruturas compostas por madeiras roliças, reguláveis a partir de furo nas hastes verticais laterais, possuíam uma espécie de fio horizontal para a fixação das imagens. Tais hastes de madeira verticais e retangulares foram fixadas às bases de concreto cônicas, poeticamente adornadas com conchas marinhas. Utilizou-se, nas paredes dos orixás, tinta vermelha, o piso cinza foi coberto por folhas verdes de eucalipto e o ambiente foi sonorizado com músicas baianas. Além disso, uma vitrine estruturalmente simples, apoiada em cubos de

madeira, apresentava objetos relativos às origens africanas da Bahia. Completava-se o ambiente com a difusão de luz filtrada pelo tecido branco que recobria o teto.

O acervo exposto também incluía: fotografias de Mário Cravo e Pierre Verger, ex-votos, santos em madeira, colchas de retalhos, carrancas do Rio São Francisco, orixás, figuras do candomblé, estandartes de ranchos, esculturas africanas, roupas de vaqueiro, xilogravuras, cordéis e vários utensílios oriundos de feiras populares. Embora o propósito fosse ter presente o máximo possível da cultura baiana, os objetos expostos induziam o público à atribuição equivocada da origem das peças, pois também existiam peças originárias dos estados de Pernambuco e do Ceará.

Outro aspecto a destacar diz respeito às intervenções de cunho mais artístico que Lina realizou na exposição, pois, ao construir pelo menos três árvores utilizando objetos de arte popular, alterou sua função original. Brinquedos de madeira em forma de pássaros e de cataventos e flores de plástico para decorar altares foram transformados em galhos de árvores. Não identificamos na mostra a indicação da autoria dos objetos. Hoje em dia, tal procedimento poderia ser entendido de forma negativa, uma vez que se costuma cobrar dos curadores todas as informações relacionadas aos objetos: origem, autor, cultura etc., mas Lina e Martim não eram etnógrafos, nem antropólogos, o que contribui para identificarmos, a partir do nosso olhar contemporâneo, a exposição *Bahia* como uma única grande instalação de Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves.

Por fim, ressaltamos que a expografia de Lina Bo Bardi — para além de atender aos modos expositivos inovadores que a arquiteta-curadora conheceu na Europa ou às influências cênicas que Gonçalves trazia do Teatro — revela-se, em si, como uma criação artística e cultural que procurava dialogar diretamente com uma das fontes da cultura baiana: o terreiro de candomblé.

1.2 O terreiro de Lina

A África é um continente habitado por diversificados povos, os quais falam línguas diferentes e cultivam maneiras distintas de viver. No estado da Bahia, a influência majoritária da cultura africana é iorubá, uma vez que os *nagô-iorubás*¹⁴ — um povo distinto

¹⁴ Identidades étnicas criadas pelo tráfico de escravo em que cada termo continha um leque de tribos escravizadas de cada região da África. Nagô era todo negro que falava iorubá e originário da Costa dos Escravos: Togo, Benim/Ketu e Nigéria. É uma língua milenar, com relatos de muitos séculos de história

dos demais agrupamentos africanos — fizeram a travessia atlântica e desembarcaram naquele estado. Nas palavras de Risério, “os nagôs fizeram de seu candomblé (também sincronizado com o jeje)”¹⁵, da sua cultura, o código hegemônico das manifestações culturais de raiz negroafricanas no Brasil” (RISÉRIO, 2012, p. 159). Sobre os negros que povoaram a Bahia, o jornalista Edison Carneiro¹⁶ acrescenta:

A religião dos nagôs (ou iôrubás) havia dado o padrão para todas as religiões como reflexo do estado social que haviam atingido na África, os nagôs da Bahia logo se constituíram numa espécie de elite e não tiveram dificuldade em impor à massa escrava a sua religião, com que esta podia manter fidelidade à terra de origem, reinterpretando à sua maneira a religião católica oficial (CARNEIRO, 2002, p.18).

É sob a influência desta nação africana nos escritos de Edson Carneiro (1912-1972)¹⁷, Pierre Fatumbi Verger (1902-1996)¹⁸ e Antônio Risério (1953-)¹⁹ que traçaremos uma relação entre a expografia da *Bahia* e os terreiros de candomblé da cidade de Salvador.

Os novos migrantes negros foram principalmente para dois polos urbanos do país: Cidade da Bahia²⁰ e Recife (PE). Tal distinção foi essencial para que formassem um volume populacional urbano na Cidade de Salvador, que, na primeira metade do século XVIII, fundou as irmandades católicas do Rosário e de São Benedito, as quais se tornariam unidades de culto do candomblé. Foi na cidade da Bahia, em 1830, que foi fundado o primeiro terreiro de candomblé, o da nação Iorubá: Casa Branca do Engenho Velho, ou Ilê Axé Lyá Nosso Olá²¹, que marcou uma nova fase na existência do culto, desta vez

antes da chegada dos europeus à capital de seu reino Ilé-Ifé, diz Verger no seu livro *Ewé, o uso das plantas na sociedade Iorubá*. Esta parte não encontra conexão com a frase. Não entendi.

¹⁵ Termo que designa negros provenientes do antigo Reino do Daomé, hoje Benin, na África.

¹⁶ Começou a escrever sobre os cultos populares de origem africana a partir de 1933.

¹⁷ Etnólogo, historiador e um dos mais destacados e respeitados pesquisadores da cultura afrodescendente, tornou-se uma das maiores autoridades nacionais sobre cultos afro-brasileiros.

¹⁸ Fotógrafo, etnólogo, antropólogo e pesquisador francês que viveu grande parte da sua vida na cidade de Salvador, produziu uma obra escrita de referência sobre as culturas afro-baiana e diaspóricas, voltando seu olhar de pesquisador para os aspectos religiosos do candomblé e tornando-os seu principal foco de interesse.

¹⁹ Antropólogo, poeta, ensaísta e historiador. Fez política estudantil em 1968 e mergulhou na viagem da contracultura. Implantou a televisão educativa, as fundações Gregório de Mattos e Ondazul e o hospital Sarah Kubitschek, na Bahia. Fez o projeto para a implantação do Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo. Tem feito roteiros de cinema e televisão. Diversas composições suas foram gravadas por estrelas da música popular brasileira. Escreveu, entre outros, os livros *Carnaval Ijexá* (Corrupio, 1981), *Caymmi: Uma Utopia de Lugar* (Perspectiva, 1993), *Textos e Tribos* (Imago, 1993), *Avant-Garde na Bahia* (Instituto Pietro Bardi e Lina Bo, 1995), *Oriki Orixá* (Perspectiva, 1996) e *Uma História da Cidade da Bahia* (Versal, 2004).

²⁰ Denominação anterior ao que hoje é Salvador mais as vilas do Recôncavo.

²¹ Constituído de uma área aproximada de 6.800 m², com as edificações, árvores e principais objetos sagrados. É o primeiro Monumento Negro considerado Patrimônio Histórico do Brasil desde o dia 31 de maio de 1984.

organizado em terreiros. Essas unidades de culto viveram precariamente, sujeitas à repressão policial, muitas vezes derrubadas e refeitas até a realização do I Seminário Afro Brasileiro em Recife, em 1934.

O terreiro de candomblé foi uma invenção brasileira que a África não conheceu. Por que criar um lugar de culto diferente no Brasil? Risério (2012, p. 173) aposta na condição de vida dos jejes-nagôs que se viram compactados na cidade da Bahia e, em resposta, compactaram também seus templos e deuses, com a união de várias etnias. Assim, o terreiro concentra, num espaço geográfico limitado, as principais regiões africanas de onde se originaram e se praticam seus cultos da religião tradicional africana. Nas diversas regiões da África, os orixás de iorubá são adorados em vilas e cidades separadas, por vezes muito distantes, no entanto, reunidos no terreiro baiano, apresentam uma busca de manter as características originais do povo iorubano.

Nesse sentido Lina concentra e compacta a multiplicidade da civilização nordeste na área expositiva da Bahia: cultura, arte, religiosidade, cultos afro-brasileiros, sertão e litoral, música e dança.

Segundo Carneiro (2002, p. 53), os candomblés mais importantes são aqueles da nação Keto: o do Engenho Velho, o Opô Afonjá — frequentado por Pierre Verger, Carybé e Jorge Amado²² —, o do Gantois, o do Alaketo e o do Ogunjá. No documentário feito por Gilberto Gil em 1988 sobre Pierre Verger, há vários depoimentos indicando a presença de artistas e intelectuais como frequentadores assíduos do Opô Afonjá. Ressalte-se que Pierre Verger era o Pai Fatumbi, que visitou as tribos africanas de origem Keto, onde foi iniciado como babalaô em 1953, título que lhe deram ialorixás e babalaôs e que Verger incorporou a seu nome, como narra Jorge Amado:

No terreiro do Axé Opô Afonjá, Mãe Senhora proclamou-o Ojuobá, os olhos de Xangô, aquele que tudo enxerga e tudo sabe. Nas casas de santo da Bahia fez-se figura familiar, o mestre de todos, o igual de cada um no respeito e na cordialidade da vibração dos atabaques. Professor, pesquisador, fotógrafo, escritor, na Bahia ele é Pierre Fatumbi Verger Ojuobá (2012, p. 18).

Em sendo os terreiros baiano fundados por vários grupos étnicos africanos, os cultos não possuíam o mesmo modelo porque há uma extrema diversidade entre esses grupos. Logo, nos questionamos: como, então, podemos identificá-los com a expografia de *Bahia*?

De acordo com Risério (2012, p.172), ocorreu uma saída para a criação dos terreiros baianos em meio a essa diversidade: houve um acordo entre os iorubás para priorizar o que

²² Filme *Pierre Verger*, de Gilberto Gil, 2000.

mais importava em cada etnia, e assim podemos chegar a uma certa identificação de uma relativa unidade na variedade dentro de uma visão de conjunto das diversas configurações religiosas africanas. Risério (2012) ainda destaca alguns aspectos ²³ partilhados genericamente nesta construção dos terreiros, pelo menos presentes no campo iorubá²⁴, dentre os quais enfatizamos, aqui, o vínculo religião-natureza — a sacralização ambiental —, que gera uma série de traços típicos das religiões africanas, presentes nos múltiplos templos (como lagos, cachoeiras, riachos, montanhas, árvores, pedras, grutas), mesmo com variadas condutas religiosa.

As diferentes nações do candomblé representam e divinizam a natureza, e nos terreiros há o que se denomina de “espaço mato”, frequentado predominantemente pelos sacerdotes de Ossain (deus da vegetação), onde é considerado uma fonte de reserva vegetal (simulacro da floresta africana) de onde são retirados os espécimes vegetais indispensáveis às práticas litúrgicas do terreiro. Nesse sentido, as folhas são imprescindíveis para o culto aos orixás, pois trazem a memória ancestral africana e se relacionam aos eixos de vida e da morte. Cada orixá possui suas próprias folhas²⁵, mas somente Oxossi e Ossãe conhecem seus segredos.

Segundo Carneiro (2009), Ossãe (dona das folhas) é a encarnação do mato, a “Amiga Folhagem”, e tal é a importância das plantas no candomblé que Fatumbi Verger foi à região do Keto pesquisar e coletar 447 receitas²⁶ com o uso das folhas, das quais 33 são relativas à adoração das divindades iorubás, os orixás. Existe também um sistema iorubá de classificação das plantas que leva em conta o cheiro, a cor, a textura das folhas, a reação ao toque e a sensação provocada por seu contato.

A importância também está presente na expressão no idioma Yorùbá que afirma: “Se não há folhas, não há Òrìxà!”, ou seja, não existe culto — a exemplo dos iorubás que consideram os conhecimentos dos ofò e as encantações pronunciadas oralmente no momento

²³ Adicione-se a relação com o meio ambiente, o vínculo religião-comunidade, a ausência de corpos doutrinários sistemáticos, a coexistência de monoteísmo e politeísmo, o antropocentrismo, o caráter pragmático da fé. (RISÉRIO, 2012, p. 161).

²⁴ Escravos que chegaram ao Nordeste brasileiro oriundos das nações africanas.

²⁵ As folhas de eucalipto são magnetizadoras de energias e miasmas, de energias negativas tanto do ambiente quanto de energias impregnadas no médium. É usada para boas energias e boas vibrações deste último, fazendo uma limpeza em sua aura e corpo físico, para que se reestabeleça o equilíbrio energético. Usada também para defumação, serve para a neutralidade de energias negativas do ambiente.

²⁶ 32 de uso maléfico, 41 de proteção contra as de uso maléficos, 219 de uso medicinal, 31 para gravidez e nascimento (VERGER, 1995, p. 22).

da preparação das receitas como elementos essenciais, pois são nestes subsídios que se encontram a definição da ação esperada de cada uma das plantas que entram na receita.

Assim como a prática do Oro Asa Òsónyìn, ou Sassanha, como é mais conhecido, um ritual realizado nas casas de raízes iorubá, que significa basicamente Ritual de proteção de Òsónyìn. Utilizam o recurso dos “cânticos das folhas” para determinar que as oferendas sejam cobertas de realizações, uma vez que esses cânticos possuem “verbos atuantes” que facilitam a comunicação entre o povo e os Ancestrais Divinizados. No caso de uma Iniciação para Òrìsà, ou “Feitura de Santo”, este ritual é realizado para preparar a “esteira”, onde o iniciado ficará deitado e tomará “banho” para lavar todos os seus objetos rituais, bem como banhos matinais diários, tudo com as folhas que o orixá da pessoa carrega.

Todavia, as folhas são também usadas para cura de doenças, ambiguidade que Lina também levou para sua exposição. A floresta é considerada a casa destes orixás, onde as folhas crescem em seu estado puro, selvagem, sem a interferência do homem; são conhecedores dos segredos da mata, da terra. Logo, estaria Lina fazendo uma metáfora ao povo da civilização Brasil que estava sendo apresentada naquele momento? Como Lina encontra uma unidade para apresentar o terreiro na exposição *Bahia*?

Expograficamente, a curadora cobriu o chão do barracão com folhas de eucalipto, unificou o teto e as paredes de fundo e inseriu um áudio único em todos os ambientes. Assim, a unidade estava posta, com várias culturas num único espaço que unia religião-natureza-comunidade: o povo, os santos católicos e as crenças dos ex-votos, os negros, o vaqueiro, o sertão, a praia, as feiras e o candomblé. De fato, fica claro que a exposição *Bahia* apresentou um tabuleiro de xadrez, não em preto e branco, mas com muitas cores que se intercambiam muito mais do que nós imaginamos.

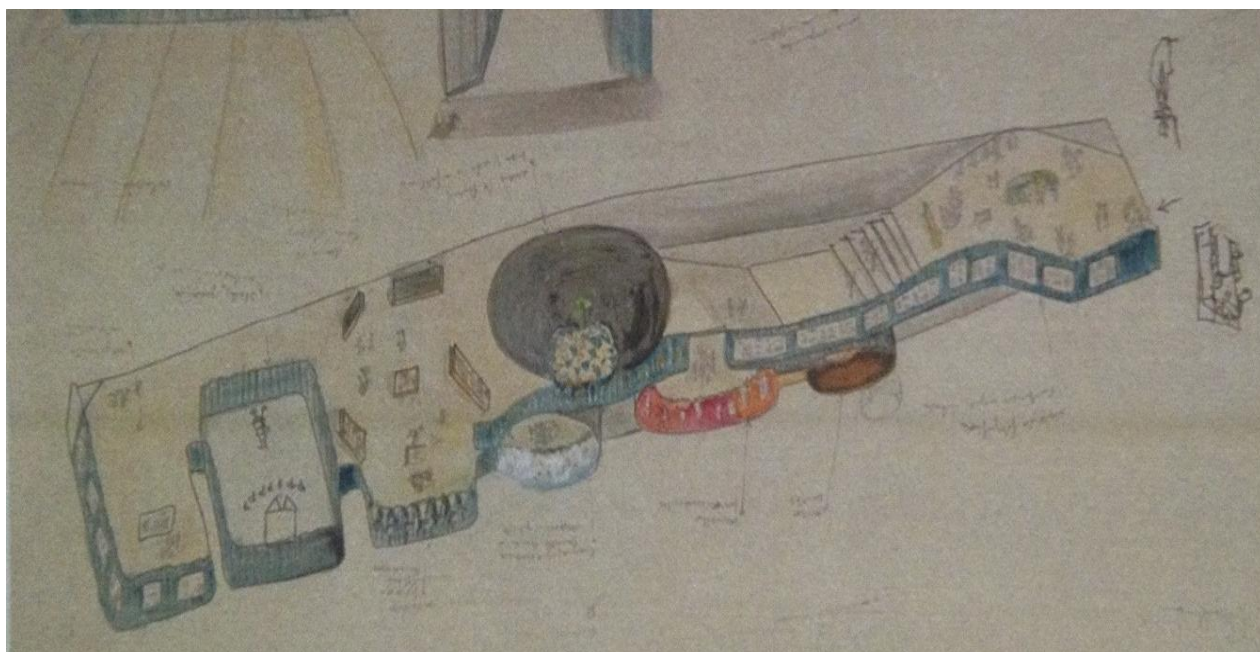
No primeiro desenho da planta expográfica de *Bahia*, ainda com a possibilidade da mostra acontecer dentro da V Bienal de São Paulo, Lina projeta um espaço retangular, com uma primeira sala grande, que depois foi dividida por um corredor central com laterais de cortinas de tecido, tipo mescla azul escuro, com forro de teto e piso na cor preta. Uma clara semelhança com um terreiro iorubá, com a sala de festejos e quartos dos orixás, semelhante à planta do terreiro do Engenho Velho de Salvador (CARNEIRO, 2002, p.46).

Outro aspecto diz respeito à simplicidade dos materiais expositivos do *pavilhão da Bahia*, que se alia à aparência geral da casa de candomblé, muito semelhante às casas simples da Bahia. Assim os terreiros são descritos por Carneiro (2002, p. 40):

O material de construção se reduz a barro e armação de madeira, às vezes caiado. Em geral, repousam apenas sobre barro batido e só por vezes se pode encontrar chão de cimento ou de tijolos...Na divisão da casa, percebe-se um grande espaço com corredores, às vezes de 12 a 15 metros de comprimento. Ao lado desses corredores alinham-se pequenos quartos e salas que podem servir para os misteres mais diversos.

No desenho final da exposição, fica mais evidente o destaque que Lina e Martim deram ao lugar destinado às festas na casa de candomblé, ficando as salas fechadas em uma única lateral do ambiente. Edson Carneiro descreve que, nas casas especialmente construídas para candomblé na Bahia, o barracão faz parte do corpo da casa e, em geral, é retangular, como no Engenho Velho e no Gantois, ou constitui uma construção independente em vários outros lugares. Nesse sentido, o *layout* da exposição *Bahia* não se afasta das plantas dos terreiros baianos.

Figura 9- Planta final de Lina Bo Bardi para a exposição Bahia



Fonte: Instituto Lina Bo e PM Bardi/foto da pesquisadora, código 048ARQd0011, aquarela, esferográfica, grafite, nanquim, tinta metálica, sobre papel cartão, 50,5 x 70,3 cm

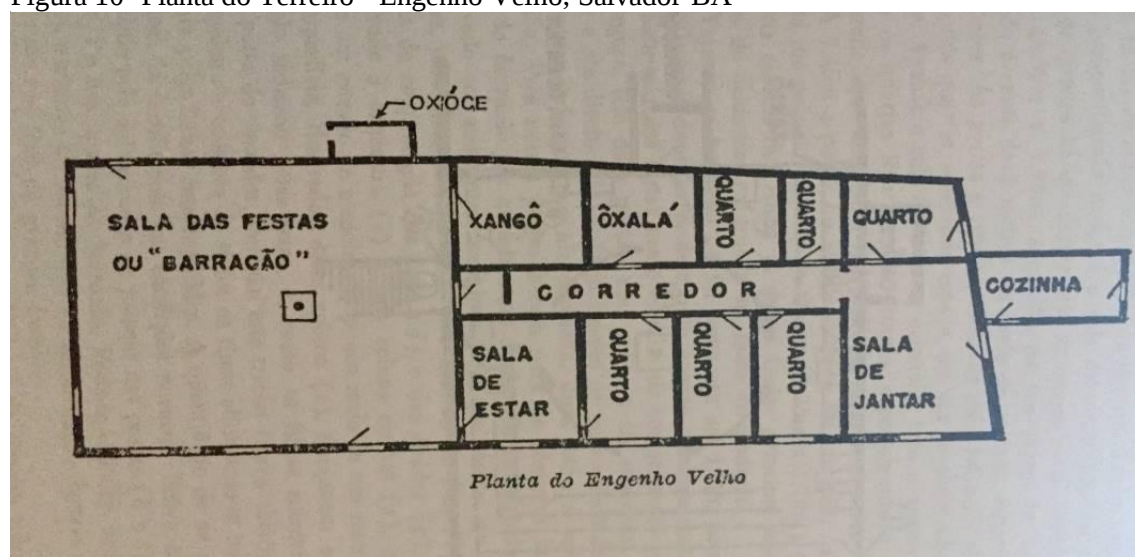
Ao final do grande vão, uma sala para apresentações, debates e filmes com o tema da exposição onde Jorge Amado fez palestra — uma espécie de miniauditório construído dentro da exposição intitulada *Boa Terra*, descrevendo com minúcias candomblés e Xangôs, conversas de Pais de Santos e os manjares, seguidos de show de Dorival Caymmi.

Durante a exposição, foram realizados cinco dias de shows de capoeira do grupo Traíra e Cia, Capoeira Angola e Samba de Rancho, assim como grupos de candomblé, contando com cerca de trinta pessoas no total²⁷.

Era a primeira vez que aquele pavilhão estava sendo utilizado para uma exposição. De forma geral, se pensarmos que os visitantes da exposição Bahia não eram iniciados no candomblé, a escolha de uma única entrada frontal poderia ser pensada como a regra dos terreiros, em que essas pessoas somente podem adentrar o barracão pela porta da frente. Lina e Martin poderiam ter colocado mais de uma entrada, já que arquitetonicamente seria possível, mas optaram por fazer um roteiro de visita semelhante aos terreiros.

Carneiro (2002, p. 44) descreve também que “de um lado a outro do barracão, estendem-se cortinas e enfeites de palhas ou papel de cor, em todos os sentidos. É a cumeeira, a sustentação do barracão” — o que Lina pode ter representado pelo teto coberto por tecido voal branco formando pequenas dobras e cobrindo o sistema de iluminação, dando uma ideia dessas bandeirolas na cumeeira.

Figura 10- Planta do Terreiro - Engenho Velho, Salvador-BA



Fonte: Carneiro, 2002, p. 44

Ou ainda pode-se assemelhar à quantidade insuficiente de luz nos barracões, uma vez que a luz natural não se infiltrava suficientemente por entre as telhas, as palhas ou bandeirolas do teto, pois existiam poucas entradas de luz natural e, mesmo de dia, obrigava a

²⁷ Doc. 04 set. 1959 – arquivo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, pasta *Bahia no Ibirapuera*.

utilização de luz artificial. “As portas e janelas, quase sempre fechadas, não deixavam entrar a luz do sol. À exceção das salas que limitam a casa, o barracão inclusive, todos os compartimentos são verdadeiras furnas.” (CARNEIRO, 2002, p. 44).

A indumentária do candomblé foi apresentada com o uso de bonecos de pano e palha, em tamanho humano, colocados sobre bases, lado a lado, como se estivessem prestes a entrar na grande festa do terreiro. Representavam seis divindades: Omulu, médico dos pobres; Iemanjá, rainha e mãe de todos os orixás; Iansã, deusa dos ventos e das tempestades; Xangô, deus do raio e do trovão; Oxalá, deus da fecundidade e associado ao Senhor do Bonfim e Nanã, que é a mais velha das mães d’água.

As imagens dos santos católicos foram apresentadas à frente de um painel aparentemente de madeira, revestido de papel dourado, fazendo alusão ao ouro que reveste as igrejas barrocas, localizadas no lado oposto às representações do candomblé. É importante destacar que nos barracões sempre existe um altar católico com imagens dos santos que fazem conexão com a “Casa”, materializando o sincretismo com a religião oficial do Brasil. A assimilação com o catolicismo continua a verificar-se até hoje, tendo-se iniciado como um subterfúgio para escapar à reação policial, que era contra o candomblé naqueles tempos, mas que continua até os dias de hoje.

Figura 11- Vista da exposição Bahia. Acervo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

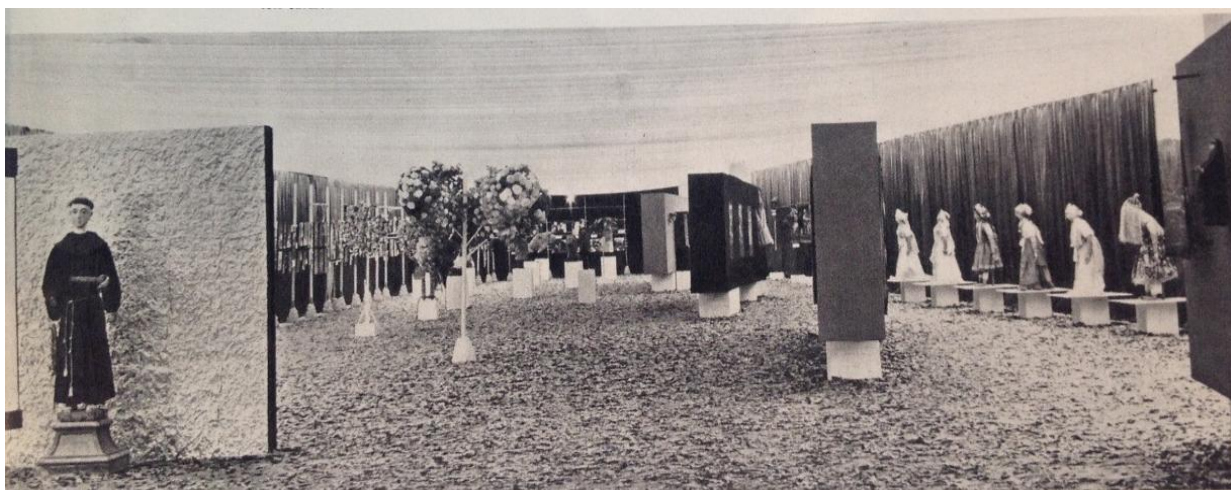


Fonte: Livro *Lina Bo Bardi*, p.137

Assim, podemos encontrar altares católicos em todos os terreiros de candomblés baianos, com seus orixás correspondentes entre os santos da Igreja Católica. Inclusive, as mulheres iniciadas do terreiro devem assistir à missa no Senhor do Bomfim, numa sexta-feira previamente marcada, antes de se considerarem aptas para o exercício das suas funções divinas.

Na exposição *Bahia*, o santo identificado nas fotografias é o santo católico São Francisco, que, no candomblé, é representado pela árvore sagrada denominada de Iroko. Já nas nações africanas, era morada de um deus na África, e no Brasil é cultuado como árvore sagrada pelos afrodescendentes; as duas figuras têm em comum as mesmas vocações para a proteção da natureza e a proteção dos animais, sendo ambos “patronos” dos animais e, por extensão, da natureza.

Figura 12- Imagem do salão principal da exposição Bahia, 1959



Fonte: Livro *Lina Bo Bardi*, p.135

Irôko (que na cultura Jêjes é Loko) tem domínio e revitaliza os eternos ciclos da natureza, configurando, assim, mais uma aproximação da expografia da Bahia com o Candomblé baiano. Trata todos com igualdade, sendo o orixá controlador dos carmas e, em geral, dos processos evolutivos. Ainda nesta primeira grande sala, Lina e Gonçalves instalaram duas árvores compostas por flores de papel, outra por cataventos, e mais uma com pássaros — os dois últimos presos por cabo de madeira inserido de forma invertida nos “troncos”.

Figura 13 - Vista da exposição Bahia, acervo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi



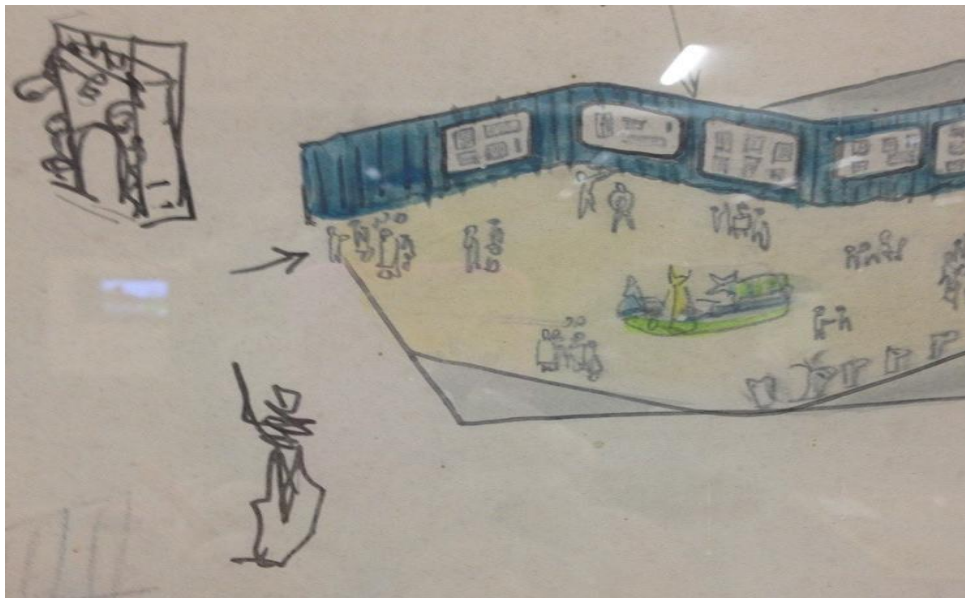
Ao longo da extensão de uma das laterais do grande salão — uma sequência de suportes com base cônica de concreto incrustados com conchas do mar — ficava um varal com 150 fotografias, bandeiras de terreiro e bonecas de barro. Sobre as cortinas da grande sala-barracão foram instalados varais, onde era apresentada uma extensa documentação antropológica com cerca de 150 fotografias de Pierre Verger, Marcel Gautherot, Silvio Robatto e Enneas Mello. Tais fotografias intercalavam-se com inserções de utensílios de uso popular presos ao fio de varal.

Tratava-se de uma estrutura horizontal para fixação das imagens composta por madeiras roliças, reguláveis a partir de furação nas hastes verticais laterais, semelhantes às utilizadas como porteiras nos currais do Sertão nordestino. Essas hastes de madeira, com seção retangular, foram fixadas por um perfil metálico chato, à base de concreto, sendo cônicas, poeticamente adornadas com conchas marinhas. No candomblé, independentemente da nação a que se pertença, faz-se uso intenso dos búzios e conchas, tanto nos jogos de búzios, essenciais na comunicação com as divindades, quanto nos adornos e paramentos para uso nos rituais. A concha lembra o ciclo da vida; o cordão umbilical e a morte acompanham o corpo do morto.

Convivendo no mesmo espaço, a simultaneidade no pensamento da modernidade de Jameson e o hibridismo de Nestor Canclíni, em que objetos de culturas diferentes conviviam

no mesmo recinto independente da temporalidade e da função original. Um objeto pode ser da cultura de popular, outro da cultura erudita e outro da cultura de massa.

Figura 14 - detalhe planta da exposição com obra Exu de autoria Márcio Cravo



Fonte: Instituto Lina Bo e PM Bardi/foto da pesquisadora, código 048ARQd0011, aquarela, esferográfica, grafite, nanquim, tinta metálica, sobre papel cartão, 50,5 x 70,3 cm

A porta de entrada do *pavilhão Bahia* estava localizada em frente à entrada do pavilhão da V Bienal de São Paulo, de forma que o público instintivamente era convidado a entrar na exposição. Logo na entrada, um Exu, escultura de Márcio Cravo, guardava a entrada do galpão da exposição, ocupando o mesmo lugar reservado a esta divindade nos terreiros do Candomblé. É o *Exu mola de Jeep* (1953)²⁸, cuja dimensão é de 350 x 170 x 237 cm, de autoria de Márcio Cravo Junior e que hoje está no parque da escultura nos jardins do MAM de São Paulo, em comodato no acervo daquele museu.

²⁸ Acervo MAM-SP, em comodato por Márcio Cravo Junior. Número de tombo: CM1988.001. Disponível em: <http://mam.org.br/acervo/cm1988-001-cravo-junior-Márcio/>. Acesso em: 2 mai. 2014.

Figura 15 - Escultura de Exu de Mário Cravo



Fonte: Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Segundo Carneiro (2002), Exu não é um orixá, mas pode se manifestar como tal. Nesse caso, não se diz que a pessoa é filha de Exu, mas que tem uma obrigação para com ele por toda a vida. No entanto, Exu “é um criado dos orixás e um intermediário entre os homens e os orixás”. Por isso, é o primeiro a ser referendado nos terreiros: é quem recebe, guarda e abre caminho, fazendo a ligação entre o homem e os demais orixás. “Se desejamos alguma coisa de um orixá, devemos despachar²⁹ Exu para que, com a sua influência, a consiga mais facilmente para nós” (CARNEIRO, 2002, p. 68-70).

Sempre tem assento³⁰ localizado à esquerda de quem entra na casa, assim como na entrada da exposição *Bahia*. Toda festa começa com o despacho de Exu, denominado padê, que segundo a tradição africana se inicia com a matança de certos animais, derramando seu

²⁹ Emprega-se este verbo no sentido de enviar, mandar.

³⁰ Casinholos de um ou dois compartimentos e árvores sagradas, separados do resto do mato por cercas de madeira.

sangue sobre o Exu na área externa; só depois se segue para o barraco onde acontece a sequência do ritual com o copo de água e a comida de Exu. Quem sabe Exu, como embaixador dos mortais, era uma garantia prévia da inserção da Bahia ao primeiro patamar da cultura brasileira?

Sem qualquer referência à exposição *Bahia*, outra escultura da mesma série do artista Mário Cravo Junior também se encontrava exibida na V Bienal de São Paulo. No que diz respeito à seleção da obra da mesma série, apesar de aparentemente não existir nenhuma referência das intenções de seleção da obra, não há dúvidas do elo entre as duas mostras, assim como da existência de um confronto ou uma pergunta sobre os conceitos da arte nacional. Naquele momento, iniciava-se o movimento concreto em busca da internacionalização da arte “brasileira” pela geometria.

Assim, estar na Bienal, cujo valor das obras expostas as distingue dos valores não artísticos da arte popular, comprova uma posição muito clara de embate aos cânones da arte internacional. A exposição *Bahia* pretendia renovar o olhar do Brasil para a Bahia, e o que Lina Bo Bardi propunha — a verdadeira arte brasileira — se aliava ao pensamento político-cultural da Bahia.

A V Bienal de Arte e Arquitetura de São Paulo aconteceu no pavilhão ao lado da exposição *Bahia*, inauguradas no mesmo dia, também organizada pelo MAM de São Paulo e que tinha como presidente Francisco Matarazzo, com a participação nacional, por meio das inscrições dos artistas, e internacional, por meio de inscrição dos países. Também fizeram parte dessa Bienal a Exposição Internacional de Arquitetura, o Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura e a Bienal das Artes Plásticas do Teatro.

A exposição era formada por salas reservadas à representação brasileira, países convidados e salas especiais históricas. A partir do critério de já ter participado de edições anteriores da Bienal, a seleção foi realizada por um júri formado por cinco participantes, três escolhidos pelo MAM e dois escolhidos pelos artistas inscritos. Como jurados, figuravam: Ernesto F. Wolf, Mário Barata, os artistas Fayga Ostrower e Alfredo Volpi e cada artista poderia enviar até cinco obras de pintura e escultura ou até oito de gravuras, mas deveria escolher qual a categoria em que iria participar.

Internacionalmente, mais de 50 países se inscreveram, com o objetivo de obter salas especiais em que se espelhassem as glórias do seu passado artístico e as suas ligações com a Arte Moderna. Nesse sentido, havia uma sala com a retrospectiva da gravura francesa, do

expressionismo alemão, 4.000 anos da arte chinesa e gravura japonesa, dos arquitetos belgas Victor Horta e Henry Van de Velde.

Segundo Almeida (1959, p. 40), na V Bienal de Arte de São Paulo, a maioria das obras brasileiras apresentadas eram abstratas, demonstrando uma redução significativa da figuração, aspecto evidenciado pela participação dos artistas Lygia Clark, com suas superfícies modulares, Helio Oiticica, Lygia Pape, Abraham Palatinik, Manabu Mabe e Waldemar Cordeiro, para citar os principais. Uma vez que a seleção das obras aconteceu a partir das propostas dos próprios artistas, e não de uma escolha pessoal ou individual de um curador, a V Bienal refletiu a própria orientação dominante entre os artistas do Brasil e foi criticada por Lourival Gomes Machado, diretor executivo do Museu (ALMEIDA, 1959, p. 25).

Participaram da V Bienal de São Paulo os nordestinos: Antonio Bandeira (CE), com as obras abstratas *Cidade Vermelha e Preta / As Árvores e Paisagem Longínqua*; Rubens Valentim (BA), com *Composição II*; Montez Magno (PE), com *Pintura II*; Aloisio Magalhães (PE) com a série *Composição I, II, III e IV*; Zenon Barreto (CE), com desenho concreto *Hospedaria de Flagelados e Labirinteiros*; e, por fim, Sérvulo Esmeraldo (CE), com a série gravura *I, II, III, IV, V, VI e VII*, todas identificadas como abstração geométrica. Participaram também Francisco Brenand (PE) e Aldemir Martins (CE), com obras figurativas, e Mário Cravo Junior (BA), com cinco esculturas, uma delas *Exu Vazado*, da mesma série da obra *Exu Mola de Jeep*, a qual também participava da exposição *Bahia*.

Por ter como referência o universo religioso de matriz africana, certamente Rubem Valentin se enquadraria no recorte curatorial de Lina Bo Bardi e de Martim Gonçalves, principalmente as obras com ferramentas de culto, estruturas dos altares e símbolos dos deuses. No entanto, não participou. Isso pode denotar que a seleção de Lina foi mediada, e não realizada por encontros com os artistas locais. Mário Cravo, por sua vez, fazia um elo entre a Bienal e *Bahia* com sua participação nas duas mostras de arte.

Defendemos que *Bahia* possuiu um caráter internacional, por carregar um confronto de valores que incorporava, além dos embates de uma Arte Nacional, novos aspectos entre a relação das artes nacional e internacional em um momento de relações desiguais entre o nacional e o estrangeiro, com soberania do último. Ao mesmo tempo, aponta para um modelo de museu que iria se apresentar mais adiante no Museu de Arte Popular de Salvador e no Masp, formado por três eixos articulados: Arte Ocidental, Arte Popular e Espaço

Urbano, sendo representados pelo pavilhão da Bienal: o *Pavilhão da Bahia* e o Parque Ibirapuera.

Percebe-se que o trabalho de Lina incorpora um tônus hermenêutico à noção de exposição, pois, por meio dessa atitude performativa, é possível colocar em movimento uma noção de Brasil habitado pela autossegregação e distanciamentos entre Sudeste e Nordeste; arte erudita e arte popular. Logo, indagar sobre a recepção dessas intervenções no campo artístico à época de seu acontecimento e nos dias de hoje, outros desdobramentos são postos em questão. Nesse processo, é importante, ainda, avaliar em que medida o olhar estrangeiro da italiana abrange toda essa dinâmica cultural autóctone.

A *Bahia* também uniu a denominada arte erudita e popular, com a exibição conjunta de fotografias e obras de Pierre Verger e Mário Cravo, todos na mesma relação de valor com objetos e arte popular. Também é possível detectar que a relação com o público urbano estava presente nas apresentações de rodas de capoeira na área externa do pavilhão, um espaço de convivência da cidade, e com a escultura de Mário Cravo em que Lina desempareda a noção de *regional*.

O que não aconteceu em 2013, mais recentemente, na exposição *Panorama da Arte Brasileira – P33*, com curadoria de Lisette Lagnado, inspirada na exposição *Bahia*. Para Lisette, a mostra P33 foi pensada como um laboratório para testar novamente algumas ideias acerca da figura do “artista-arquiteto”, uma das camadas da atuação de Lina Bo Bardi. Participaram da exposição arquitetos e artistas que trabalham no diálogo entre arquitetura e arte.

Ao analisar esta exposição, vimos que não foram explorados com profundidade os conceitos de Lina sobre arquitetura, as funções de um museu de arte e tampouco os conceitos da expografia da *Bahia*. No entanto, tal escolha curatorial não se configurou como uma crítica, uma vez que se leva a crer, pelo próprio texto da curadora, que o problema central proposto incidia em discutir um novo modelo arquitetônico para o MAM-SP e o uso do seu espaço expositivo do ponto de vista arquitetônico. Isso evidenciou-se na pesquisa apresentada, nesta mostra, sobre o histórico da instalação do museu no Parque Ibirapuera, pois, apesar de ter um breve relato da *Bahia no Ibirapuera*, ateu-se às referidas questões. Ainda assim, podemos dizer que se desperdiçou uma oportunidade de pensar em questões ainda caros aos museus de arte moderna brasileiros — já levantadas por Lina Bo Bardi —, onde as políticas de atuação e de exposições de acervos dos museus brasileiros podem se valer da arquitetura.

Figura 16 - Vista da exposição P33 no MAM-SP, 2013



Fonte: fotografia da pesquisadora

Alguns elementos da arquitetura expográfica nos lembram a *Bahia no Ibirapuera*: a amplidão do vão central, as cores das paredes e, principalmente, a entrada, que retornou à mesma da época, isto é, ao lado oposto convencionalmente utilizado nos últimos anos. No entanto, como mostra a planta original da exposição anteriormente analisada, foi excluída qualquer relação com a planta baixa dos terreiros de candomblés baianos.

Voltando à exposição *Bahia*, Lina e Martin, ao escolher o terreiro de candomblé como base para a expografia, visibilizam outras camadas sociais, principalmente a inserção do negro na construção da sociedade e da cultura brasileira — fato que alerta o público visitante de que as nossas cidades não eram feitas apenas pelos senhores latifundiários, por altas autoridades católicas, pela burocracia estatal e por grandes comerciantes a partir dos modelos urbanísticos-arquitetônicos europeus. Tais questões são extremamente atuais neste século XXI e apontam o distanciamento de Lina, mesmo sendo estrangeira europeia. Nesse sentido, defendemos a ideia de que a exposição *Bahia* foi vanguarda, por inaugurar outras alteridades. Resta a indagação: *por que o terreiro?*

Nas palavras de Risério (2012), “inscrito no corpo da terra, o terreiro é o espaço-lugar de uma potência sagrada, mas também marco de uma diferença da classe-etnia dominante. Um lugar que se fez imantar por outros signos” (2012, p. 174). A década de

1930 assentou as bases para a projeção da cultura negromestiça em nosso país, pelo fascínio que esta exerceu sobre artistas e intelectuais, pelo fortalecimento e expansão dos terreiros e, também, pelo jogo de cintura dos terreiros diante do poder governamental e religioso. Época em que profissionais liberais, políticos e autoridades policiais começam a frequentar os terreiros, ocorrendo também uma relação muito próxima entre comunistas e candomblezeiros.

É importante lembrar que Jorge Amado foi deputado eleito pelo Partido Comunista Brasileiro e garantiu a inclusão de um inciso na Assembleia Constituinte de 1946 que promovia liberdade religiosa no país.

Em 1937, dois militantes do PCB, Édison Carneiro e Aydano do Couto Ferraz (futuro editor de *A Voz Operária*, órgão oficial dos comunistas brasileiros), planejaram e promoveram, na então Cidade da Bahia, a realização do II Congresso Afro-Brasileiro, um marco na história de afirmação da cultura negra na Bahia:

Àquela altura os comunistas baianos já eram íntimos dos terreiros. Não passavam ao largo daquele mundo (candomblé), como ao largo dele não passou o largo da esquerda armada brasileira, o mulato baiano Carlos Marighella. Militantes de esquerda se empenharam em fortalecer e valorizar socialmente o candomblé - por meio de produções literárias e jornalísticas, criações plásticas, estudos antropológicos e iniciativas práticas -, também o candomblé abriu as duas portas para colher e dar proteção a comunistas. É reconhecido o caso de Edison Carneiro³¹.

Mais adiante, sabemos que intelectuais e artistas tiveram um desempenho fundamental no processo de nacionalização dos signos do candomblé irradiados desde a Bahia. Já no final dos anos 1960, com a contracultura que trouxe mais uma vez o mito da Bahia idealizada e traduzida na Tropicália, parecia que o paraíso perdido havia sido encontrado. Nas palavras de Risério (2012, p. 181), “a Bahia era vista como um lugar de vibrações mágicas, poderosas, onde tudo era mais livre, mais denso, mais forte, mais profundo, mais espontâneo, mais verdadeiro, mais etc.”.

Assim, ainda conforme Risério (2012), a contracultura também se voltou a favor do candomblé, dos toques de atabaques e dos transe nos terreiros, e a “Bahia foi o foco irradiador do candomblé mais “autêntico”, “jeje-nagô os terreiros mais puros, os mais vistos do país”. Na capital paulista, o candomblé chegou somente nos anos 1970, muito depois da

³¹ Um dia antes do golpe do Estado Novo, o comandante da 6ª Região Militar, encarregado de capturar comunistas, passou um telegrama ao ministro da Guerra, onde aparece o nome de Édison, dado como “foragido”. O comunista estava escondido no Axé do Opô Afonjá, entregue aos cuidados de uma adolescente, que adiante viria a ser uma das grandes ialorixás do Brasil, a venerada Mãe Senhora. (RISÉRIO, 2012, p. 179). Mesmo terreiro frequentado por Jorge Amado e Pierre Fatumbi Verger.

Bahia no Ibirapuera, e se expandiu pela umbanda, instalada na cidade trinta anos antes, fato que pode ter dificultado a leitura da *Bahia* pelo olhar do candomblé.

O contato direto de Lina e de seus anfitriões baianos com a organização e com as lutas do candomblé conferiu centralidade ao *front* cultural da sua luta política no mesmo grau de importância, pelo menos na exposição *Bahia*, em que a cultura, a sua organização e o seu processo de difusão foram compreendidos como parte do processo de afirmação política do povo menos favorecido do Nordeste. Esses são exemplos de problemas que permaneceram ao longo da atuação de Lina Bo Bardi na série de exposições aqui analisadas.

Apesar de toda a inovação no campo das artes de *Bahia*, as matérias dos jornais deram ênfase à abertura da V Bienal de São Paulo e a possível candidatura do governador baiano Juraci Magalhães para a Presidência da República, travando um embate com o candidato Jânio Quadros, que ocupou quase uma página inteira do principal caderno do jornal *O Estado de São Paulo*. Quando se referiam à *Bahia*, utilizavam adjetivos como folclore, pitoresco, motivos populares — e nenhuma denominação de arte. A matéria do jornal *O Estado de São Paulo* (1959, p. 15) faz alusão ao folclore baiano e ao “que de mais pitoresco ostenta o povo da Bahia”. O ponto positivo da matéria residia na tentativa de detalhar cada orixá com seus santos sincréticos, a capoeira, as carrancas, os ex-votos, com destaque à música ambiente e à escultura *Exu*, de Mário Cravo.

Figura 17 - Detalhe exposição Nordeste



Fonte: Instituto Lina Bo e Pietro Bardi. Foto da pesquisadora

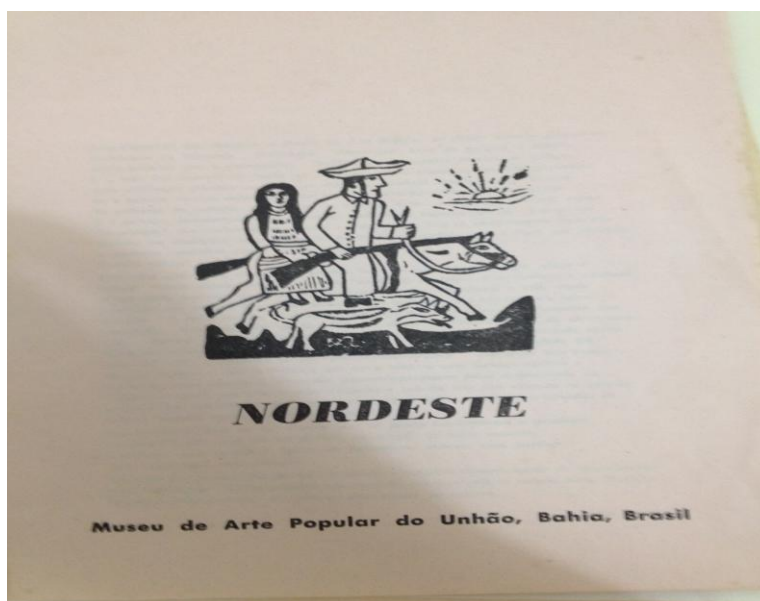
1.3 A salvação de uma civilização

De maneira solo, em 3 de novembro de 1963, Lina Bo Bardi deu continuidade ao seu projeto curatorial *Bahia*, agora em Salvador, e assinou a exposição *Nordeste*, que inaugurou o Museu de Arte Popular (atual MAM) da Bahia, antes instalado provisoriamente no *foyer* do Teatro Castro Alves, pertencente ao grupo Museu-Escola da Universidade Federal da Bahia.

Com a ideia de construir um museu como espaço para o registro da produção popular de todo o Nordeste, o novo museu cumpriria o papel de estabelecer uma ligação entre a modernização da sociedade e a sua identidade cultural. A arquiteta-curadora (BARDI, 1993, p. 139) prefere chamá-lo de Centro, movimento ou escola, por não conservar e não ter acervo, tal como um museu pressupõe ser. No entanto, manteve a denominação de museu e procurou desenvolver sua política de atuação a partir de um esquema ligado à cultura do homem do sertão e do litoral nordestinos. Tal fato difere dos museus existentes até então no Brasil. Nesse momento, assumiu a amplitude territorial do Nordeste na arte apresentada desde a exposição *Bahia*.

Uma das inovações apresentadas nas mostras temporárias daquele museu consistiu em abolir o que Lina denominou de “texto crítico”, preferindo recorrer à literatura, pois para a curadora representa o mundo brasileiro, ainda mais poético do que crítico, “em vez de interpretações híbridas sem bases sérias” (BARDI, 1993, p.158).

Figura 18 - Folder exposição Nordeste



Fonte: Instituto Lina Bo e Pietro Bardi. Foto da pesquisadora

Apesar de os objetos e das obras de arte da exposição Nordeste serem oriundas do mesmo universo da exposição anterior (*Bahia*), a intenção dessa segunda mostra não residia mais em mostrar ao mundo, principalmente a São Paulo, sua ideia de Nordeste, mas questionar os cânones da Arte Moderna e o que seria a verdadeira Arte Brasileira. Desta feita, Lina defende a necessidade de restabelecer a presença da figura humana na obra de arte, sobrepondo-se às abstrações idealísticas daquele momento da arte.

Assim, vemos a presença, na exposição *Nordeste*, de 23 artistas baianos, 24 pernambucanos e 10 cearenses, além de um amplo acervo de arte popular de coleções de artistas e de museus nordestinos, que totalizaram cerca de oito mil objetos recolhidos de todo o Nordeste (BARDI, 1958/1964, p. 198).

Do ponto de vista expográfico, Bo Bardi agrupou os objetos a partir dos critérios na ordem: *função, forma e dimensões*, exibidos sobre bases de cerca de quinze centímetros de altura para grupos de objetos maiores. Assim, os objetos menores ficavam agrupados em uma espécie de estante ou fixos em painéis, como os acessórios utilizados em cavalos e bois (arreios, esporas, ferraduras, etc). Já outros grupos, sobre uma base piramidal em vários níveis, de modo que o público pudesse circular. As peças foram expostas na seguinte divisão: *mobiliário, instrumentos de trabalho, transporte e uso comum, ferragens, tecidos e rendas, adornos litúrgicos e profanos, brinquedos e vestuário*.

Figura 19 - Vista da exposição Nordeste



Fonte: Instituto Lina Bo e Pietro Bardi. Foto da pesquisadora

Também foi utilizado o teto para expor os objetos como obras instalativas, o que nos leva a afirmar que Lina experimentou uma ação direta como artista, nesses casos. Deslocadas de suas funções, *pipas coloridas* foram organizadas em dúzias suspensas próximas ao teto, formando pirâmides invertidas que lembravam as bandeirinhas de Volpi; *redes coloridas* “atadas”, entrelaçadas no teto a uma altura impossível de serem utilizadas; *colchas de retalhos* suspensas como grandes telas abstratas; *carrancas* expostas da mesma forma que na exposição *Bahia*, e alguns pilões expostos com a parte inferior sobre a base de madeira e a parte superior suspensa e presa ao teto por um fio de *nylon* distante cerca de 50 cm da base inferior.

Figura 20 - Vista da exposição Nordeste



Fonte: Instituto Lina Bo e Pietro Bardi. Foto da pesquisadora

De forma geral, os objetos estavam expostos de maneira semelhante a uma feira nordestina, como as famosas da cidade de Caruaru (PE) e da Feira de Santana (BA), ou como retratados nos desenhos de Carybé na publicação *As 7 portas da Bahia*, lembram, ainda, as antigas exposições Universais que, embora com suas expedições precursoras e as proposições das exportações sobre a Arte Popular Nordestina de Lina Bo Bardi pareçam estar naturalmente em oposição umas às outras, é possível argumentar que apresentam certa semelhança aglutinadora, permitindo uma articulação do que poderia ser considerado um intento comum de projeto de identidade nacional. Isso não quer dizer que *exótico* — no sentido das exposições Universais — e *civilização* — no sentido defendido por Lina Bo

Bardi — possam ser confundidos, mas que os projetos de identidade brasileira moldaram um olhar para o diferente, assim como apelaram para valores e princípios semelhantes.

Tomemos como exemplo a organização da exposição antropológica do Museu Nacional do Rio de Janeiro, organizada em 1882, na qual parte do rico material coletado pelo poeta maranhense chefe da seção de etnografia Gonçalves Dias (1823-1864), da Comissão Científica do Império (1859-1861), foi exposto lado a lado das produções indígenas, de outras partes do império, com manequins representando o que seriam atitudes típicas da vida selvagem.

Para Kodama (2008, p. 122) peças trazidas por Manuel Ferreira Lagos³² (Rio de Janeiro, 1816-1871), tais como artefatos feitos com a carnaúba, redes, esteiras, utensílios de pesca e desenhos de sertanejos, figuraram como objetos folclóricos e antropológicos do Ceará na Exposição Nacional de 1861, sinalizando a emergência do interesse científico pela “cultura popular” no país.

Relembremos que os artistas e escritores baianos também realizaram expedições para recolher material da arte popular nordestina e que a Bahia tinha um projeto político de projeção nacional. Nesse sentido temos a expografia da exposição *Nordeste*, que muito se assemelha à montagem do estande do Brasil na exposição Universal de Londres, inclusive com objetos semelhantes aos do uso cotidiano nordestino. Por outro lado, nos questionamos se é possível inscrever as quatro exposições de Lina como uma raiz precursora dos estudos pós-colonial.

O encontro de Lina com a arte popular brasileira a levou à negação da centralização a partir da leitura única de cultura e de estética, o que pode indicar uma busca por mudança de enfoque do papel da arte brasileira do *objeto* para o *sujeito*. Logo, a curadora emergiu imagens de um mundo que estava restrito ao ambiente local.

Para Lina, a proposta fora das categorias da arte tradicional não receava reconhecer o valor estético de um objeto fabricado com lata de querosene, o que representaria a grande arte cedendo lugar a uma expressão estética não privilegiada.

A partir da suposição de que Lina visse nessa produção uma opção de emancipação e de resistência contra o estereótipo da subserviência, também significaria que esse complexo

³² Diretor da seção de zoologia e anatomia comparada do Museu Nacional, bem como seu bibliotecário; fez parte da missão científica de exploração ao Norte do Brasil, especialmente no Ceará, da qual foi o chefe da seção de zoologia, tendo como companheiros na missão, cientistas como Francisco Ferreira Alemão e Guilherme Schüch de Capanema. Comissário brasileiro na Primeira Exposição Universal de Paris (1867) e incumbido de sua comissão diretora. Fonte: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

conjunto de ideias, crenças e valores pudesse propiciar o surgimento de uma contra-hegemonia por parte daqueles que resistem à interiorização da cultura dominante. Nesse sentido, hoje o nacional-popular pode ser encarado como contra-hegemonia à universalização da arte na globalização, ou o *antimoderno* de Negri e Cocco (2011), que defendem a existência da relação entre modernidade e *antimodernidade* como “uma relação entre desenvolvimento capitalista subordinado e outro tipo de modernidade que seria a resistência ao domínio capitalista central com seus elementos de diversidade e irreducibilidade”. Acima de qualquer coisa, fica evidente a impotência do moderno de se apresentar, hoje em dia, como linearidade e síntese do processo de crescimento e desenvolvimento. Os autores indagam também se os elementos chamados *antimodernos* podem ser apropriados não como pesadas heranças arcaicas, mas como funções criadoras de outra modernidade e modernização.

Dezesseis anos após sua estada no Nordeste, Lina Bo Bardi escreveu um pequeno livro, porém muito denso, intitulado *Tempos de Grossura: o design do impasse*, onde relata sua experiência na região de 1958 a 1964, suas críticas e posturas: “é necessário recomeçar pelo princípio, partir de onde a arte funde-se com a antropologia e grita ou reprime sua indignação” (BARDI, 1993, p. 48). Todavia, foi com intensa determinação buscar o que denominava “base da arte brasileira”, passando a considerar que sua amostragem seria uma entre tantas artes do Brasil.

Lina concluiu imediatamente, ser necessário desmistificar qualquer romantismo a respeito da arte popular, ou seja, se libertar de toda a mitologia paternalista, ver com frieza crítica e objetividade histórica, no quadro da cultura brasileira, qual o lugar que compete à Arte Popular, sua verdadeira significação e qual o seu aproveitamento fora dos perigosos esquemas do folclore.

Os objetos da expografia *Nordeste*, agrupados por forma e hierarquizados por função, contribuíram para a aproximação da defesa do projeto de Lina da Escola de Desenho Industrial e Artesanato (de agora em diante, EDI), de não ter receio de reconhecer o valor estético de um objeto fabricado com lata de querosene, que fora das categorias (da arte tradicional), a grande arte cede lugar a uma expressão estética não privilegiada.

O que vimos é que o projeto de Lina contempla uma utopia da união da modernidade com a transformação técnica, assim como no projeto do marxismo, visto que sempre acreditou no caráter libertário do povo pelo desenvolvimento científico. No entanto, isso está muito mais presente na exposição *Bahia* do que em *Nordeste*. Logo, o caminho para

transformar aquela realidade era a inteligência e a modernidade dos objetos populares. Para Lina Bo Bardi, “o artesanato popular era uma forma de agremiação, de encontro social por um motivo comum a todos, que era o trabalho, gerando uma defesa mútua” (1994).

A origem do Nordeste brasileiro remonta à reação política ao desmantelamento das economias do açúcar e do algodão e à busca de uma solução para a crise enfrentada conjuntamente pelas províncias brasileiras que delas dependiam.

Foi apenas nesse momento que começou a ruir a percepção provincial vigente e se elaborou um discurso regionalista e nordestino, definindo e se afirmando em oposição ao passado de suposto bem-estar e harmonia. Foi por meio desse discurso e das ações oficiais dele derivadas que se demarcou o espaço do que é Nordeste e se conformou uma identidade cultural nordestina, legitimando e representando, simbolicamente, aquele espaço.

Ao enaltecer a arte popular e o *design* popular como arte, Bardi (1993, p. 134) combatia diretamente o cânone de eternidade da obra de arte moderna e enxergava uma renúncia à imortalidade — o privilégio da arte de querer resistir ao tempo. Ao utilizar materiais “anti-eternos” o povo brasileiro se reconheceu como homens e limitados:

Fora de suas ‘categorias’, não mais se terá receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. [...]. Significará o direito dos homens à expressão estética, direito esse reprimido, há séculos, nos ‘instruídos’, mas que sobreviveu como semente viva pronta a germinar, nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios (BARDI, 1993, p.134).

Em relação à integração do artesanato ou da arte popular nas exposições de arte no eixo Rio-São Paulo, a pesquisa não identificou uma influência direta e imediata da exposição *Bahia* e da *Nordeste*. Apesar disso, em Fortaleza podemos ver a dimensão da influência das ideias compartilhadas por Lina Bo Bardi e por seus amigos articuladores baianos na formação do acervo e na criação do Museu de Arte da recém-criada Universidade Federal do Ceará.

A experiência da exposição *Bahia* influenciou diretamente a formação do acervo do Museu de Arte da Universidade do Ceará (Mauc), em Fortaleza. A partir de Salvador foi realizada uma articulação com outros estados e por intermédio de pessoas também ligadas à questão da produção popular, com o objetivo de realizar um inventário dessa produção por todo o Nordeste. Tal fato é comprovado nos documentos, no diário de Lina Bo Bardi e no seu texto sobre as estratégias de sua atuação à frente do Museu de Arte Moderna da Bahia,

os quais representam sua intenção de utilizar, nas suas mostras, o máximo possível de obras emprestadas de museus ou de coleções particulares.

O Museu de Arte era um projeto do então reitor da Universidade Federal do Ceará, Martins Filho³³, que tinha uma estreita relação com o reitor da Universidade Federal da Bahia, Edgar Santos, o qual indicou o reitor da UFC para receber o título de Doutor Honorífico da Universidade Federal da Bahia (doravante UFBA), deliberado na Ata do Conselho Universitário de 07 de agosto de 1959, já que o mesmo não era graduado. Santos buscava, dessa forma, sanar a dificuldade de Martins Filho perante os reitores e parlamentares nacionais:

Quando eclodiu o affaire de Anísio Rocha com a finalidade de divulgar, em todo o País, que a Universidade do Ceará estava sendo dirigida por uma ‘falso bacharel’, o meu colega Edgar Santos considerou aquilo um verdadeiro absurdo e declarou, perante amigos do MEC, que as inovações por mim introduzidas no sistema das universidades brasileiras eram tão importantes, que a Universidade da Bahia, dentro em breve iria me prestar significativa homenagem (MARTINS, 1984, p. 181).

Os diálogos com o MAUC foram marcados também pela presença de Clarival Prado Valadares (Salvador, 1918-1983, Rio de Janeiro) e Lina Bo Bardi, intermediados pela aproximação entre os reitores. Nesse sentido, é possível identificar a primeira expedição cearense para a região do Cariri³⁴, em 1960, feita com o objetivo de adquirir arte popular. Logo, tal ato foi influência direta da exposição *Bahia* que acontecera um ano antes?

Segundo a pesquisa realizada no Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, essa expedição foi motivada pela solicitação do Museu de Arte de São Paulo, provavelmente, requisitada pela própria Lina Bo Bardi. Constam nos documentos da exposição *Nordeste* (1963) do Instituto, relação de obras de arte popular provenientes do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (de agora em diante UFC), contendo xilogravuras; na época, Pietro Bardi era o diretor daquele museu. Por outro lado, essas mesmas peças fizeram parte das primeiras aquisições de Arte Popular do MAUC, levando a crer que essas aquisições tinham o objetivo de viabilizar a exposição *Nordeste*.

³³ Antônio Martins Filho foi o primeiro reitor da Universidade Federal do Ceará, fundador desta Universidade, bem como do Museu de Arte da UFC.

³⁴ Cariri é uma região no sul do Ceará, formada pelas cidades de Juazeiro do Norte, Barbalha e Crato, localizam-se a 491 km da capital, Fortaleza. Juazeiro do Norte é uma cidade de romarias, fundada embaixo de um juazeiro, em nome do Padre Cícero. Uma cidade que nos dias atuais é reconhecida por comportar uma diversidade patrimonial bastante importante, reunindo mestres e mestras da cultura, santeiros, cantadoras de benditos, reisados (MARTINS, Livro de Memórias da Maioridade, tomo II, p.182).

Outro dado que a pesquisadora Carolina Ruoso identifica em sua tese é sua afirmativa de que Lívio Xavier Júnior³⁵ e Floriano Teixeira, assessor do reitor cearense, passaram a ver a xilogravura de uma forma inovadora a partir da expedição ao Cariri: *separam* a xilogravura da capa do cordel como uma expressão artística visual (RUOSO, 2015, p. 215):

Magnífico Reitor: A serviço desta Universidade, e por designação de V. Magnificência, estiveram na região do Cariri os signatários servidores desta Reitoria, Floriano Teixeira e Lívio Xavier Júnior, que permaneceram na cidade de Crato no período compreendido entre os dias 12 e 25 de fevereiro do corrente ano (14 dias). Esta viagem teve por finalidade colher, em Juazeiro do Norte, cópias de xilogravuras populares destinadas à exposição que será levada a efeito no Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob os auspícios da Universidade do Ceará, e, a de integrar o acervo do Museu de Arte Popular da Reitoria desta Universidade. Além desta colheita, finalidade precípua da viagem, os signatários adquiriram também grande quantidade de peças de cerâmica e escultura popular, destinadas, igualmente, ao acervo do aludido Museu. Durante sua permanência no Cariri fizeram, além de outras, despesas com hospedagem, transporte entre uma cidade e outra, compra de material destinado às cópias e de peças de escultura e cerâmica populares, embalagem e transporte das mesmas, conforme comprovantes anexos.³⁶

Floriano Teixeira (Cajapió, MA, 1923 - Salvador, BA, 2000) era um artista do Maranhão que, a convite do professor Martins Filho, veio para Fortaleza nos anos 1960 para trabalhar na UFC e tornou-se o primeiro diretor do MAUC. Depois, foi transferido para Salvador, onde, por influência de Jorge Amado e Carybé, morou até o fim dos seus dias. Ainda nesta cidade, trabalhou como ilustrador dos livros de Jorge Amado.

Com sua ida a capital baiana, Floriano Teixeira passou a fazer a articulação entre o MAUC e Museu de Arte da Bahia. Conforme correspondência de Floriano para Zuleide Martins de Menezes, a nova diretora do museu MAUC realizou exposição de alguns nomes de artistas baianos, como Mário Cravo e Carybé, cujas obras poderiam ser adquiridas pelo museu. Artistas diretamente ligados ao projeto político cultural da Bahia e presentes nas exposições de Lina Bo Bardi também intermediavam, por meio dessas cartas, exposições de artistas baianos no MAUC.

³⁵ Lívio Xavier Júnior (1925-2014) nasceu na cidade de Granja, cidade do interior cearense. Era sobrinho de outro Lívio, Lívio Barreto Xavier (1900 - 1988), jornalista e tradutor brasileiro, muito próximo ao crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981), o tio fundou a Liga Comunista Internacionalista, ligada à Oposição de Esquerda Internacional, dirigida por Léon Trótski (1879-1940).

³⁶ Arquivo do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, relatórios de prestação de contas, 1960 – Floriano Teixeira e Lívio Xavier Júnior. “Museu de Arte - relação dos objetos adquiridos por Floriano Teixeira e Lívio Xavier Júnior e referida prestação de contas.”

Por outro lado, Floriano Teixeira, na medida em que conquistava cada vez mais espaço nos mundos da Arte, tornou-se um personagem de referência para os artistas cearenses, ao promover o intercâmbio entre baianos e cearenses, contribuir e trabalhar na operacionalização da circulação de artistas e obras de arte. Um exemplo foi a importância que o reitor Martins Filho passou a dar à reunião de artistas nacionais, que poderiam começar com a presença

Figura 21 -Exposição inauguração MAUC



Fonte: <https://mauc.ufc.br/pt/exposicoes-realizadas/instalacao-museu-de-arte-da-ufc-25-06-1961/>

significativa dos artistas baianos. Floriano estava no centro articulador — construía possibilidades, abria espaços para a circulação de bens patrimoniais do Nordeste Brasileiro e atuava fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Tais caminhos imprevisíveis aproximaram Floriano de Jorge Amado, sem fazê-lo se afastar do Ceará, mas estimulou o diálogo entre Salvador e Fortaleza. Desse modo, Lina estaria elaborando um conjunto de memória das Artes com sua aproximação com outras cidades do Nordeste.

Figura 22 - Vista da exposição que inaugura o MAUC



Fonte: <https://mauc.ufc.br/pt/exposicoes-realizadas/instalacao-museu-de-arte-da-ufc-25-06-1961/>

Em 1963, com Lina Bo Bardi e Antonio Bandeira, o MAUC organizou uma exposição como parte da programação de inauguração do Solar do Unhão da Bahia, onde Lina Bo Bardi foi diretora até 1964, época em que o museu foi ocupado pelo exército. Tal exposição foi nomeada com 8 artistas cearenses: Antonio Bandeira, Nearco, Heloísa Juacaba, Floriano Teixeira, Aldemir Martins, Sérvulo Esmeraldo, Zenon Barreto e Estrigas.

Por outro lado, a exposição de inauguração do Mauc em 10 de junho de 1961 leva a crer que foi claramente inspirada na expografia da *Bahia*, com uso de cortinas e suportes, bases de ferro com tampos de vidro formando vitrines — mobiliário que foi utilizado até os anos 1990. A exposição também contou com o acervo de Arte Popular, principalmente da região do Cariri cearense, Arte Sacra e das pinturas de artistas cearenses atuantes na época.

Assim, consideramos que a exposição *Bahia* também antecipou questões que somente viriam à luz com o pós-colonialismo, concretamente expostas na exposição *Les Magiciens de la Terre*³⁷ — que será abordada no próximo capítulo. Assim como esta exposição, *Bahia* teve um agrupamento das obras a partir de temas não circunscritos nos

³⁷ Os Mágicos da Terra.

universos da arte: *artesanatos, objetos e representação da religiosidade afrodescendentes e cristã*, aliados a debates e performances sobre a cultura baiana como afirmação da Arte Nacional. A crítica de Lina e Martin à exclusão de uma produção que não possuía os critérios dos cânones tradicionais da arte nos parece mais evidente.

Figura 23 - Visão montagem exposição *Brasil em Roma*



Fonte: <https://mauc.ufc.br/pt/exposicoes-realizadas/instalacao-museu-de-arte-da-ufc-25-06-1961/>

1.4 O Brasil nunca foi a Roma

Em 01 de dezembro de 1964, o Ministério das Relações Exteriores³⁸ convidou Lina Bo Bardi para organizar uma exposição em Roma, na Itália, denominada de *Arte Popular Brasileira*, na Galeria de Arte Moderna de Roma. Em correspondência datada de 27 de fevereiro de 1964, Lina respondeu ao ministro afirmando que a exposição Nordeste seria

³⁸ Carta assinada por Vasco Mariz, presente na pasta Brasil em Roma, no acervo do Instituto Lina Bo Bardi.

levada a Roma e requisitou objetos ao Mauc do Ceará, do próprio Solar do Unhão, do Masp e de colecionadores artistas do Nordeste. Nesse momento, a parceria de Lina com o MAUC estava para além do acervo. Foi Lívio Xavier, então diretor do museu, que organizou as peças de Recife que participariam da exposição Brasil em Roma.

Lina projetou a exposição de modo que não prejudicasse as paredes históricas do local, colocando armações de ripas fixadas ao chão distante das paredes confeccionados em ripas de madeira crua. A apresentação dos objetos e das obras de arte ficou mais próxima de uma exposição convencional, pois continha poucos objetos nas áreas centrais no ambiente e nenhum recurso de teatralidade como na exposição *Bahia*, ocorrida no Ibirapuera, ou objetos dispostos inspirados em feiras livres do nordeste, como na exposição *Nordeste* — o que nos leva a crer que tal fato se deveu ao pouco espaço existente para circulação do público.

Na lista de Lina, em seus apontamentos pesquisados, constam não poder faltar: candomblés de ferro e lata, árvore de flores de papel, colchas de retalhos “abstratos”, diabos e figurações populares, carrancas, barcos, cerâmicas, mala “peluda do Ceará”, roupas de candomblés e estandartes ranchos. Havia também 126 objetos do Museu de Arte da UFC: ex-votos de Canindé, barro (Crato e Juazeiro do Norte), santos e livretos de literatura de cordel (de Juazeiro do Norte) e garrafas de areia (Aracati), além de peças do acervo do Solar do Unhão.

Apesar de todos os gastos com expografia — entre transporte, vários debates sobre o artesanato brasileiro realizados por Lina e articulações sobre a ida da exposição para Roma —, a exposição *Brasil* nunca aconteceu, pois, após o golpe militar de 1964, foi cancelada e os objetos, devolvidos ao MASP. Muitos atribuem tal fato ao caráter humanista e político de esquerda de Lina Bo Bardi, obviamente nunca assumido pelo Governo, conforme trecho da carta de “pedido de desculpas” pelo ocorrido. Este fato contribuiu sobremaneira para o afastamento de Lina do Nordeste:

Tal atitude foi motivada, unicamente, por um lamentável conjunto de circunstâncias e dificuldades administrativas e, de modo nenhum, deve Vossa Senhoria ver em tal decisão algo de pessoal ou que signifique um julgamento negativo de seu trabalho. Assinado Everaldo Dayrell de Lima, chefe do Departamento Cultural e de Informações.

Figura 24 - Exposição A mão do povo brasileiro, 1969



Fonte: Instituto Lina Bo e Pietro Bardi. Foto pesquisadora

1.5 A mão sobre a mão do povo brasileiro

Ainda que pareça que Lina tenha abandonado o Projeto *Bahia*, em 1969 realizou a exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, no Museu de Arte de São Paulo (Masp). Desta vez, reiterou conceitualmente a exposição *Bahia* (1959) com uma suposta amplitude territorial do país e apresentou o que defendeu, mais uma vez, ser uma arte legítima brasileira. O texto da afirma que se trata de arte de todo o Brasil, e que a coleta das peças se fez por minuta pública feita pelo MASP³⁹, na qual solicitava o empréstimos a todos que possuísssem objetos de produção utilitária ou de Arte Popular Brasileira, especialmente antiga. Lina anunciou que a mostra seria composta por “uma série de objetos a serem recolhidos em todos os recantos do país, nos mais diversos campos da atividade humana, mostrando o engenho e a criatividade popular”. O texto crítico, no arquivo do Masp, assinado por J.R.H — autor não identificado —, destaca que a exposição é “a presença do que se faz no Brasil nos últimos 250 anos, em matéria de criatividade”⁴⁰.

No entanto, pelas relações de objetos expostos a que se tem acesso nos acervos do Masp e do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, há pouca indicação de Arte Popular originada de outras regiões brasileiras que não fosse o Nordeste. Além de algumas obras do norte de Minas, foram expostos poucos objetos de índios da região Norte e vinte e sete peças do interior de São Paulo, uma quantidade ínfima diante do universo em torno de mil peças.

Por outro lado, na lista de colaboradores da exposição constam somente acervos do Nordeste e de São Paulo. Ainda no texto de J.R.H do período da abertura da mostra, há a afirmação de que “procurou-se reunir uma amostra significativa das várias regiões do Brasil, e recriar o espaço social onde os fatos estavam inseridos”.

Para o caso das peças do Ceará, lembremos de que Bo Bardi havia solicitado para compor a mostra anterior, denominada *Nordeste*, o apoio da UFC na reunião de trabalhos de Arte Popular do interior do estado como vimos no capítulo anterior. Cerca de 180 peças foram emprestadas para a mostra organizada em Salvador e passaram a compor o núcleo original do acervo adquirido pelo então Museu de Arte da UFC.

No entanto, ao citar os grupos de objetos da exposição, J.R.H. privilegia aqueles oriundos do Nordeste, contradizendo, de certa maneira, suas observações anteriores sobre o território brasileiro. O texto ainda ressalta que as peças quase nunca são assinadas, o que é

³⁹ Autor desconhecido. Texto de apresentação para a imprensa (Arquivo Masp).

⁴⁰ *A mão do povo brasileiro*.

plenamente coerente, pois não foram criadas como objetos de arte ou de *design*, por isso não necessitariam de uma autoria, mas prevê que “em breve esses autores sairão do anonimato, serão adquiridos por uma galeria, sua arte se transformará em mercadoria e subordinada às leis de competição”. Talvez neste ponto faça referência à presença de pelo menos nove antiquários e galerias de São Paulo, entre as 35 instituições e coleções que emprestaram peças para a exposição⁴¹. O que teria levado tantas pessoas do Sudeste a formar essas coleções? Seria uma *fetichização* da obra *exótica*?

Estas questões nos faz buscar a origem desse desejo de colecionar obras populares e vemos que já estava presente como consequência das várias expedições de intelectuais ao Nordeste culminando com o grupo dos folcloristas instituídos pelo Governo Federal com a Comissão Nacional de Folclore em 1947, por orientação da Organização das Nações Unidas (ONU).

Com o objetivo de pacificar a convivência dos povos e suas diferenças culturais, a Comissão de Folclore realizou um mapeamento buscando contemplar todo o território nacional. Cecília Meireles era a responsável pela Arte Popular e defendeu a criação de museus para abrigar este segmento e a inclusão do folclore na grade curricular das escolas — o que não foi implementado, mas Bo Bardi criou o primeiro museu de arte popular em Salvador, em 1963, no atual local do MAM da Bahia.

Podemos dizer que engana-se profundamente quem pensa que Lina Bo Bardi comungava destas ideias, pois sua visão da Arte Popular destoava dos chamados folcloristas brasileiros, que se aproximavam de uma visão considerada, mais tarde, paternalista, ou seja, partia de um olhar da alta cultura para a arte do povo, com baixa cultura. Bo Bardi dizia contrapor-se a tal cenário, isto é, de um povo primitivo, tradicional e, portanto, ligado ao passado.

Vale voltar um pouco no tempo, ainda que rapidamente, para ver o projeto da Comissão Nacional de Folclore, especialmente no que se refere à Arte Popular. Cecília Meireles era a única mulher da comissão, assim como a única tratada sem título de doutora (nic), mas como senhora Cecilia, enquanto os demais membros eram denominados de doutores, ainda que fosse improvável terem, àquela época, conquistado esses títulos acadêmicos.

⁴¹ Art Collector's (SP), Casa Grande Antiguidades (SP), Chico Rei Antiquário (SP), Galeria D. Pedro II (SP), Galeria Rebouças (SP), Ithamar Decorações (SP), João Romano Antiguidades (SP), Miragem das Artes (SP), Outro Preto Antiguidades (SP). Acervo do MASP.

Figura 25 - Figura 25 – Imagem da Exposição Folclore, RJ



Cecília Meireles organizou a primeira exposição de Arte Popular da Comissão em 1948, no Palácio Capanema, sede do Ministério da Educação, paralelamente ao Congresso Nacional de Folclore, de 22 a 28 de agosto em 1948, tendo como debatedores: Renato Almeida, Luís da Câmara Cascudo, Joaquim Ribeiro, Gilberto Freyre e Alceu Maynard Araújo. Este ponto Meireles tangencia com as proposições de Bo Bardi por considerar a Arte Popular nordestina a representante da Arte Brasileira.

Na mesma época, empresas brasileiras começavam a incentivar a Arte Popular, assumindo um protagonismo até então incomum. Um exemplo importante foi a empresa Sul América, que dentre seus projetos relevantes lançou, em 1952, o livro *Artes Plásticas no Brasil*. Mais do que registrar e documentar, o livro aborda, de maneira abrangente, as formas do que chamou de “criatividade visual do Brasil”, incluindo a arte dos índios: *alimentos, festejos, adornos, arquitetura e arte popular*, envolvendo não somente os seus tradicionais tipos, mas as construções do sertão, casas de fazenda etc. Ainda que quase despovoada de análise, constituiu, mesmo assim, uma pioneira publicação.

No texto introdutório, Andrade (1952) atribui à Arte Brasileira uma feição particular e nacional, defendendo que “independente do apuro ou da excelência de sua execução, assim

como do talento manifestado na sua invenção, a obra de arte denunciará a sua origem nacional” (ANDRADE, 1952, p. 9).

Ainda para Andrade (1952), o espírito inventivo e a sensibilidade artística decorrentes dos elementos de sua composição lhes imprimiu traços de unidade e características que os distinguiria, inevitavelmente, da criação artística dos outros povos, uma vez que o traço nacional se apresentava de “tão inconfundível e expressivo como o próprio idioma”. Na mesma publicação, Cecília Meireles pondera sobre esta busca em proteger a arte popular, e vê as mudanças com um olhar positivo para o início de um novo ciclo:

O que se perde em solidez, se ganha talvez em volubilidade; o que não é firme é, no entanto, mais adaptável. A tarefa de proteger as artes populares é também extremamente delicada, pelas restrições que pode trazer à sua evolução. Sendo a arte um organismo vivo, tem, naturalmente, suas contingências de evolução e desaparecimento. Qualquer tentativa de prolongar a sua duração pode perturbar a sua verdade, transformando-a em coisa artificial e anacrônica, destinados a uma decadência inglória (MEIRELES, 1953, p. 115).

A exposição *A Mão do Povo Brasileiro* buscou lançar um olhar diferente aos aspectos gerais dos folcloristas. Constituiu-se como a primeira grande exposição na nova sede do Masp — agora na avenida Paulista —, que tinha como diretor Pietro Bo Bardi (1900-1999), marido de Lina Bo Bardi.

Paralelamente ao Masp, Pietro manteve sua atividade de ensaísta, crítico, historiador, pesquisador e galerista; produziu artigos e colaborou com os jornais *Gazzetta di Genova* e o jornal *Independente*. Antes de chegar ao Brasil, em 1917, publicou o primeiro de seus 50 livros: *Comento a I possedimenti coloniali*, um ensaio sobre o colonialismo. Lutou na Primeira Guerra e, mais tarde, em Milão, tornou-se redator do *Corriere della Sera*. Durante a *Exposição de Pintura Italiana Moderna*, conheceu o dono dos *Diários Associados*, Assis Chateaubriand. A convite do empresário brasileiro, Pietro Maria Bardi assumiu a direção do Masp, inaugurado em 1947, inicialmente localizado na Rua Sete de Abril, na sede dos *Diários Associados*.

Pouco tempo depois da abertura da exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, um texto de Pietro Maria Bardi, ainda em 1969, se voltou também à exposição como a “inventiva do povo nordestino em todas as atividades de labor, de poesia e da arte”, também priorizando referências de objetos oriundos do Nordeste:

Soluções geniais no criar utensílios, a fantasiosa e arguta literatura de cordel, a cerâmica de enfeite que se vende nas feiras, para atribuir àquela gente o apelido de mestres. Na exposição que realizamos no Museu de Arte de São Paulo intitulada *A mão do povo brasileiro*, foi demonstrado qual o alto teor de capacidade artesanal e

de nível de gosto de quem resolve os problemas existenciais e da comunhão com os mistérios com a genialidade e talento, nestes últimos decênios em que o Brasil, no Nordeste, resiste ao fatal alvorecer da tecnologia (MASP, 1969, p. 34).

No entanto, ao colocar o povo do Nordeste como “resistente” ao acesso às tecnologias, coloca-os em dicotomia com a modernidade tão almejada pelos povos do Sudeste e do Sul, reforçando o lugar primitivo e tradicional da produção nordestina, e mais distante do país moderno que seus discursos diziam querer combater.

Vimos isto simbolizado também nas palavras de J.R.H.⁴², ao destacar um pequeno avião feito de lata por um artista de Pernambuco. Para ele, sua presença na exposição é um símbolo de um lugar inatingível pela “civilização” Nordeste. Por outro lado, defende⁴³ Cecília Meireles o distanciamento do povo nordestino e atribui à industrialização o afastamento do homem brasileiro das suas verdadeiras emoções e de suas raízes para participar de experiências que não são suas, mas que pertencem à máquina. Vimos uma associação direta do lugar que estava designado ao povo nordestino. Contudo, por que a arte popular é associada ao que é feito no Nordeste?

Ainda nos anos de 1881, já circulava no Sudeste um manifesto contra o estado de dependência em que se encontrava o Brasil em relação a uma economia atrasada, o que justificavam ser a causa do país continuar sendo colonial: “Os nossos produtores são exclusivamente coloniais por isto mesmo que somos um país exclusivamente agrícola, não passa da condição de inferioridade econômica de uma colônia” (GUILHERME, 1963, p. 157). O manifesto argumentava que, com a industrialização, seria obtida independência econômica e ocuparia a população urbana, livrando o país da monocultura, pois a economia agrária e tradicional era historicamente associada ao Nordeste.

É interessante lembrar que, na segunda metade do século XIX, surgiu o discurso cultural regionalista, que dividiu o país em Norte e Sul. No entanto, na virada do século XX parece ter sido criado um momento favorável para discussões sobre identidade, raça e caráter nacional. Esse clima não foi capaz de abarcar a pluralidade territorial do país, desaguando na emergência de uma nova formação discursiva que, nos anos 1920, caracterizava-se pelo binômio nacional-popular, centrado na figura do caipira paulista.

É preciso pensar que a modernidade chegou formando uma incipiente burguesia através dos primeiros indícios de industrialização; transformou os engenhos nordestinos em

⁴² Texto crítico no arquivo do Masp.

⁴³ Comissão Nacional de Folclore do IBECC, 1948.

usinas de açúcar, modernizou o plantio do café em São Paulo e se esqueceu do Sertão. Assim como a modificação no poder político pós-Revolução de 1930, com a ascensão da burguesia industrial brasileira à direção do processo, em conjunto com os latifundiários, acarretou progressiva transformação nos estatutos de legalidade social, visando legitimar os interesses industriais, assim como as implicações sociais que gravitam em torno desse interesse.

Em 1934, o governo enveredou pelo caminho da proteção às indústrias, ao mesmo tempo em que, financiando o café, ganhava como aliados os cafeicultores, garantindo o nível interno de emprego na região de cafeína. Essas questões podem ser vistas nos exemplos da arte pernambucana e baiana, muito ligadas a uma cultura de engenho e do litoral, ainda que sejam trabalhos radicais. Intimamente, o que parecia é que a prática da modernidade paulista girava em torno dos interesses econômicos e políticos, pois eles ditavam os caminhos do Brasil moderno.

Podemos ver outra ótica de economia agrícola como a do açúcar em Cuba que nas palavras de Risério (2016) foi uma espécie de “Bahia tardia” e, ao mesmo tempo, avançada, com o seu apogeu no século XIX, quando os canaviais baianos estavam em declínio. Já em Cuba, foi implantado um parque açucareiro moderno, industrialmente novo, com investimentos em pesquisa e tecnologia, transformando a ilha.

De uma hora para outra esta placidez foi pelos ares. Cuba mergulhou num processo que transfiguraria a sua paisagem humana e social. Foi a *revolução agrícola cubana*, configurando-se entre as últimas décadas do século XVIII. Uma série de fatores internacionais também convergiu para conduzir a ilha da letargia à agitação produtiva, transformando-a no maior produtor mundial de açúcar. Os cubanos souberam aproveitar todos os ventos favoráveis. Cuba se tornou a joia mais rara da coroa espanhola. E saltou para a linha de frente do mercado mundial (RISERIO, 2016, p.25).

No Brasil, o governo optou pelo café no Sudeste e pela “indústria da seca” no Nordeste.

Para Bo Bardi, suas exposições revelam os problemas do artesanato enquanto arte popular: “são mostras de criatividade e de possibilidades” (1994). Logo, passa a afirmar não ser uma exposição de arte consolidada, mas que também “não é um produto que exprime difíceis condições de vida e sim uma notável documentação para o estabelecimento de novas bases de uma história da arte do povo do Brasil” (1994).

Para a curadora, a definição de arte era tudo aquilo o que é manufaturado com liberdade, o que era atribuído ao povo do Brasil, especificamente o povo do Nordeste. Por outro lado, vemos que o povo do sertão era o foco das exposições uma vez que a presença de

artefatos indígenas não era muito expressiva, restringia-se às duas vitrines com plumária, um ralador de mandioca, uma cerâmica marajoara, alguns bancos e possivelmente alguns objetos não identificados nas fotografias (TOLEDO, 2016, p. 60).

Os diversos estudos e textos curatoriais sobre *A Mão do Povo Brasileiro* revelam que uma das características marcantes desta exposição foi estabelecer diálogos e fricções por meio de justaposições, contrastando entre uma variedade e quantidade de objetos e de tipologias tradicionalmente apartadas do museu, questionando e nublando as demarcações hierarquizantes e territorialistas. No entanto, não se pode negar a existência de uma interação ou diálogo entre a sequência de exposições desde a Bahia até esta última apresentada no Masp.

A Mão do Povo Brasileiro foi apresentada na galeria secundária do primeiro andar do Masp; a exposição do acervo, em outro andar; e no grande vão externo, a instalação *Playground*, de Nelson Leirner. As três mostras estavam localizadas em salas distintas, sem referências explicitadas nos textos de apresentação. Podemos afirmar, grosso modo, que o acervo composto pelas obras de arte ocidentais europeias localizavam-se na área nobre; o acervo da arte popular, na sala intermediária; e as obras de arte contemporânea, no grande vão — cada uma no seu compartimento. Fato no mínimo curioso, uma vez que Bo Bardi já havia dado um grande passo de vanguarda na exposição *Bahia* no Ibirapuera, com uma interação entre o que poderia ser chamada de artes erudita e popular expostas num mesmo ambiente. Estudaremos isso no próximo capítulo desta pesquisa.

Para Adriano Pedrosa,⁴⁴ esta configuração *Pinacoteca, Arte Popular e integração com a cidade* configura um projeto de museu surgido em 1969, mas que não foi plenamente desenvolvido, e é um caminho ainda relevante e singular. A nova curadoria do Masp, liderada por Adriano Pedrosa, empossada em outubro de 2014, vem realizando programas multidisciplinares e transitórios, revisando sua história e suas exposições. Nas palavras de Muniz (2016), *A Mão do Povo Brasileiro* traz questões epigonais e anacrônicas, por se constituir como um encontro de ruínas e derrotas, mas também vitórias e construções racionalizadoras diante do que seria a perda e o caos, um ponto final no debate de Lina sobre cultura nacional e ser brasileiro.

No entanto, há que se considerar que existiu uma apresentação do que Bo Bardi considerava ser um museu: múltiplo e plural para as diversas manifestações. Pensamento

⁴⁴ Seminário *A Mão do Povo Brasileiro*, Masp, 25 nov. 2015.

este já expressado com mais veemência nove anos antes ao propor a exposição *Bahia como vimos no capítulo dedicado a essa exposição*.

Estas ponderações não objetivam diminuir a importância, as provocações ou até mesmo, usando o termo de Pedrosa (2016, p. 32), o “elemento subversivo” do ato de Lina e Pietro Bardi ao apresentar a arte popular na inauguração de um museu de arte moderna paulista. Trata-se de uma análise que parte de certa distância temporal e territorial da atuação de Bo Bardi, ainda tal olhar se dê partir do Nordeste. Identificamos, no conjunto de exposições anteriores sobre a arte nordestina, a presença de uma pauta ideológica mais evidente e aliada a uma tentativa de descolonizar o discurso hegemônico das tradições ocidentais da História da Arte. O que podemos alegar é que apesar de tangenciarem com os cânones modernistas paulistas, houve uma tentativa de não representação e sim uma contaminação —ou hibridação— das narrativas mais amplas da História da Arte eurocêntrica.

Vejamos a exposição do artista Nelson Leirner, que pensou o espaço do grande Vão Livre isoladamente dos demais ambientes internos do Masp ou das exposições que estariam acontecendo nos outros andares, como um espaço independente para a realização de sua exposição, o grande *playground* no qual crianças e adultos poderiam brincar. O artista também afirma que foi convidado por Pietro Bo Bardi e que só encontrou com Lina poucas vezes, mas “tinha um contato grande com os cavaletes, a arquitetura do Vão Livre que todo mundo falava. Lina ficava mais na arquitetura e no popular. Já o Bardi foi quem mais deu força para nós que éramos considerados, naquela época, artistas de vanguarda.” (LEINER, 2016, p. 39).

Para o artista, o próprio espaço como uma grande praça, solicitava uma obra para as pessoas usufruírem, então “coloquei trabalhos meus que mexiam”. Era um movimento que os artistas estavam fazendo naquele momento, como as feiras de arte e os Domingos de Criação promovidos por Frederico de Moraes e as instalações de Rubens Gueichman *Ar e Lute* e de outra versão do *playground*, todas no vão do MAM do Rio de Janeiro. Era um momento em que os artistas deixavam claras as suas posições políticas não somente em relação ao objeto da arte em si; na verdade, isso fazia parte de um pensamento global da arte. Todos queriam sair de dentro da instituição museu como um espaço especializado —tal saída era tida como um ato político, uma vez que a arte também seria uma posição política. Mais ainda: ocupar a rua com a arte na era em si um ato de enfrentamento de uma sociedade com a qual os artistas queriam romper. Existia o desejo de romper os limites da

arte moderna aliando-se aos movimentos contra o Estado de ditadura em que o país se encontrava. Podemos citar como exemplos os episódios em que os artistas fecharam a Bienal da Bahia, boicotaram a Bienal de São Paulo de 1969 ou realizaram um encontro contra a ditadura militar no teatro Ruth Escobar.

A exposição *Playground* recebeu uma saraivada de tiros à noite, disparados por um grupo chamado Comando de Caça aos Comunistas (CCC), e a maioria dos trabalhos foi destruída. Tal fato transformou a exposição em um acontecimento político, mesmo tendo sido pensada, na sua essência, com o objetivo de colocar a obra na rua, com todos os riscos inerentes, para um público que a manipulasse o ar livre. Nas palavras de Nelson Leirner, há uma diferença, pois com esta intenção é a política da arte que impulsiona a sociedade.

Interessante que nos trabalhos do artista existia um interesse pelo objeto popular, inicialmente com o futebol, e na sequência com o sincretismo religioso e com os objetos populares, de certa forma *kitsch*. Nesse caso, seriam influências da exposição *A Mão do Povo Brasileiro* ou da rara convivência com Bo Bardi? Talvez, de certa maneira não assumida pelo artista, que também conviveu com Clarival Valadares⁴⁵, realizando alguns trabalhos conjuntos na época.

No entanto, Leirner não utiliza objetos produzidos por artistas populares, mas objetos industrializados e consumidos popularmente, existindo uma nítida diferença. O artista admite uma relação dos seus trabalhos muito mais ligados à Arte Pop, no auge na mesma época e compartilhados em vários textos de curadores de suas exposições. Vale ressaltar que nos últimos anos incorporou arte popular em raros trabalhos, fruto de sua visita a Fortaleza em 2009.

Nelson Leirner⁴⁶ projetou o *Playground* com trabalhos em madeira pintada, alguns eram objetos retangulares móveis, com rodinhas, que podiam ser deslocados pelo público na grande área do vão, se encaixavam e era possível movê-los. Destes, uns com areia e bolas de gude, que as pessoas podiam levar e outros com vários tipos de objetos com os quais as pessoas podiam brincar como ferraduras e o rabo de um tubarão. Noutra caixa existiam jornais com notícias sensacionalistas, três tendas de pano, uma delas com uma cadeira ocupada com luzes fluorescentes em que não se podia sentar, e uma peça que era um tríptico

⁴⁵ Professor da UFB, crítico e difusor da arte popular brasileira.

⁴⁶ Entrevista com Adriano Pedrosa, 2016.

musical em caixas na horizontal para as pessoas tocarem⁴⁷. Além destas obras, Nelson Leirner expôs outros trabalhos interativos ou não, como o *Altar*, *O Porco* e o *Tronco com cadeira* não realizada especialmente para esta mostra.

Já a expografia da *Mão do Povo Brasileiro* colocou os objetos de Arte Popular organizadas no seguinte agrupamento⁴⁸: mobiliário, instrumentos de trabalho, transporte e de uso comum, ferragens, tecidos e rendas, adornos litúrgicos e profanos, brinquedos, vestuários, cerâmica, vidro, tipográfica (artes gráficas), diversão, amostras, armas, além de uma dedicada à vasta produção de escultura e pinturas tais como: carrancas, ex-votos, quadros. Seria uma aproximação das feiras livres do Nordeste de onde muitos desses objetos foram adquiridos?

Desde o século XIX, muitas feiras são relatadas em bibliografias de cronistas, romancistas, viajantes; em cadernos turísticos ou vinculados a cadernos de fotografia e de desenhos. Esses espaços tradicionais de trocas populares também vêm sendo retratados por artistas de diversas áreas, nas quais destacam-se os pintores: Henry Chamberlain e Jean-Baptiste Debret, o artista plástico Carybé, os fotógrafos Pierre Verger, Miguel Rio Branco e Luiz Braga. Ampliando um pouco mais o leque das Artes, o Cinema também guarda importantes documentos históricos sobre as feiras. Bo Bardi também estava colocando a arquitetura popular das feiras no centro da questão da exposição *A Mão do Povo Brasileiro*?

⁴⁷ A maioria das peças foi destruída pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC). Algumas, contudo, foram restauradas pelo artista e se encontram no acervo do MAC USP.

⁴⁸ Minuta do Masp sobre a exposição, sem autor, 1969. Acervo Masp.

Figura 26 - Desenho do artista Carybé com tema das feiras de rua



Fonte: *Guias de Ruas e Mistérios Bahia de Todos os Santos*

As feiras de rua do Nordeste agrupam os produtos por segmentos, por exemplo, rua da farinha, onde somente se vendia farinha; rua da bombonière, onde apenas se vendia bombons; ou rua do camarão. O local normalmente é dividido pelas autoridades em espaços pré-fixados, nominados pelos feirantes e consumidores, de acordo com os produtos comercializados.

Lembremos de que Lina Bo Bardi é arquiteta e se interessou pelas feiras populares, o que, segundo Carvalho (2011, p. 46), é o lugar onde o arquiteto se depara com algo a ser construído para eventos móveis e que, de alguma forma, contribui para o pleno sumiço da arquitetura enquanto “objeto fechado”, como um processo cíclico, no qual o movimento e a circulação acabam por construir arquiteturas-lugares.

As barracas de feiras são abrangidas e abarcadas por esse entendimento do ofício de arquiteto que, na segunda metade do século XX, funcionaria de fato como um entre-lugar,

ou como uma fronteira que abriria novos horizontes e utopias para se repensar o ofício do arquiteto e urbanista. Destaca o estreitamento da obra de Bo Bardi com um a relação social mais específica, ou seja, o espectador-usuário agora é culturalmente definido, situado num ambiente específico, e não mais numa tipologia ampla e abrangente. Complementa que, para o entendimento das feiras livres, tais considerações evidenciam, por exemplo, o aproveitamento e o entendimento do uso de determinadas “soluções dadas pelos próprios feirantes como condição arquitetônica” (CARVALHO, 2011, p. 57).

Em Salvador, a feira, marginalizada por parte da sociedade e da opinião pública, era o lugar onde os meninos eram chamados de capitães de areia e que atribuiu o título ao famoso romance de Jorge Amado. Um mal a ser extirpado da cidade de Salvador, fato que também deve ter motivado Bo Bardi a evidenciar esta modalidade de comércio realizado direto pelos produtores locais e a colocá-la dentro do MASP, e não no grande vão do terreno do museu, área normalmente mais próxima dos locais originais das feiras livres — inclusive hoje o vão é utilizado nos finais de semana pra este fim.

O maior crescimento das feiras populares ter se dado no início da década de 1950, coincide quando muitos retirantes vinham fugidos da seca que assolava grande parte do Nordeste brasileiro e encontravam, na feira, atividades de subsistência: carregadores, vendedores, ambulantes etc. A migração para Salvador se devia ao fato de a cidade se apresentar, na época, como uma capital promissora em função dos anúncios de descoberta do petróleo. Em 1963, Carvalho (2011, p. 85) afirmou que:

Um ano antes do incêndio que terminou com a Feira de Água de meninos, uma matéria do Jornal a tarde, intitulada de ‘Feiras livres permanentes, sinal de que salvador está involuindo’ nos traz a dimensão do quanto as feiras livres de caráter permanente eram discriminadas e passavam a figurar como sinônimo de retrocesso. Sua condição insalubre era comparada aos modernos supermercados, açougues e frigoríficos que começavam a se implantar nas cidades e criavam uma visão de evolução do comércio varejista.

Na exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, Bo Bardi utilizou bases de madeira natural, semelhante às utilizadas nas feiras nordestinas, criando um cenário todo característico. Assim, era comum caminhar pelas feiras e encontrar caminhões, carros e carrinhos de mão transformados em espaços expositivos, caixotes que viram bancas e bancos, cestos que servem para carregar e para mercar, lonas tanto para cobrir, além de mercadorias que eram comercializadas em bases muito simples, improvisadas sobre materiais ordinários. Nos termos de Carvalho (2011), são arquiteturas móveis que subvertem equipamentos e objetos, criando estruturas originais e funcionais onde a embalagem acaba sendo, na maioria das vezes, usada como superfície expositiva das mercadorias comercializadas. Entretanto, é

importante destacar que tais superfícies precárias advêm de várias relações que se estabelecem, dentre as quais: a circulação e a adversidade (CARVALHO, 2011, p.133).

As feiras livres cresceram em importância por dois fatores: reestruturação do espaço rural e inserção econômica dos camponeses no mercado, a partir da decadência dos engenhos e da quebra das relações de dominação e de dependência tradicionais. Tal processo resultou na formação das grandes cadeias que, hoje, dominam completamente o setor de distribuição de alimentos no Brasil.

Nesse novo contexto, as feiras foram consideradas obsoletas, símbolos de precariedade, e acabaram perdendo espaço para os supermercados. É inegável que foi na região Nordeste que esse modelo de mercado conseguiu maior êxito, em função, principalmente, da própria formação socioespacial da região, das condições socioeconômicas da população, dos meios de comunicação, do tipo de agricultura e pecuária praticado na região.

Devido ao nível de integração com a forma de organização social nordestina, as feiras estão profundamente envolvidas nos sistemas de mercado regional. Assim, na maioria das vezes, elas deixam de ser um fato rotineiro para assumir um papel de destaque. Às vezes, chega a ser difícil distinguir até que ponto a feira depende da cidade ou a cidade depende da feira, mas feiras, nas narrativas sobre as cidades, constituem adventos emblemáticos, permitindo uma importante interligação entre os diversos ramos do comércio:

Num centro natural da vida social. é nela que se sabem as últimas notícias e boatos, são feitos os anúncios de utilidade pública, onde são realizadas as manifestações populares em épocas de campanha eleitoral, como os comícios. Na feira também se realizam espetáculos artísticos, ou, ainda se apresentam alguns tipos de produtos, como é o caso dos remédios, além dos cantadores que evocam os trovadores medievais. É na feira que se divulga, também, a literatura de cordel. Do ponto de vista econômico, as feiras se caracterizam por serem uma forma de escoamento da produção agrícola regional, um ‘ponto de encontro entre o meio rural e urbano e coexistem lado a lado dos pequenos e médios estabelecimentos comerciais’ (ANDRADE, 1997, p. 127).

Voltando para a expografia da exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, na parte central, em primeiro plano, uma espécie de baldaquino ficava localizado sobre a cabeça de uma imagem grande de São Jorge. Uma possível alusão à cumieira dos terreiros de candomblé, que são cobertas de bandeirinhas na cor do orixá, e não com um forro de bandeirinhas de Festa Junina, como geralmente é atribuído por pesquisadores.

Outra questão relacionada à cor: se São Jorge é Ogun, usa-se as cores verde ou azul-escuro ou vermelho, mas se é Oxossi, utiliza-se azul-turquesa. Normalmente, nas imagens de

São Jorge vendidas em lojas de candomblé, predominam o vermelho e detalhes em azul turquesa, sempre montado em um cavalo branco. Emblemático também ter um São Jorge como elemento central dando as boas-vindas ao visitante em primeiro plano, deixando o Cristo crucificado no fundo da sala. Um orixá guerreiro como o povo primitivo, ali apresentado por Bo Bardi, trazendo uma referência muito forte à exposição *Bahia*.

Na década de 1970, a Igreja Católica fez uma reforma em seu calendário litúrgico a partir da ideia de dar preferência à historiografia, ou seja: os santos que tinham biografias com dados, digamos, mais difíceis de comprovar historicamente, passaram a ser festejados de forma mais discreta. Porém, com a reforma do calendário, a festa de São Jorge foi tornada opcional, e as consagrações específicas a ele deixaram de ser oficiais; além disso, dioceses não o escolheram mais como padroeiro de paróquia.

Na Bahia, São Jorge foi aproximado do Oxóssi ketu ou Mutalambô do povo angola, nome para as divindades definidas como caçadores guerreiros e provedores da sua comunidade. No Candomblé, Oxóssi mantém estreita ligação com Ossaim (Òsanyìn), com quem aprendeu o segredo das folhas e os mistérios da floresta, e se tornou um grande feiticeiro e senhor de todas as folhas. Oxossi é o deus da caça, e encontra semelhança em São Jorge no sincretismo, sendo representado, nos candomblés Nagôs, pela imagem do santo, de armadura e lança em punho combatendo o dragão. Traz instrumentos de caça — arco e flechas, aljava, espingarda, capanga e rabo de boi, por vezes, com bichos de pena pendurados do cinto — e se veste principescamente, com um manto nos ombros. Além disso, mora no mato, escondido por plantas nativas, e as suas cores são o verde, o azul e o vermelho vivos.

As fotografias da exposição não são coloridas e nem há detalhes deste ponto na documentação da exposição que permita afirmar as cores utilizadas para esta representação, que acredito ser de São Jorge. No entanto, pelas características muito próximas ao São Jorge no candomblé, é possível presumir suas cores ligadas a Oxossi. Compõem a mostra objetos de adornos crioulos — que tinham dupla função, adornar e devocionar — e uma figura em madeira representando a entidade Cabloco.

Alguns pesquisadores colocam que na mostra haviam pou uma pequena presença de objetos de culto de religiões afrodescentendes, no entanto, São Jorge e joias de adorno já são uma presença forte do candomblé baiano. Logo, qual a relação que Bo Bardi encontrou no candomblé baiano com as feiras livre da cidade?

Carvalho (2011) identificou, na sua pesquisa, que linhas de ônibus que passavam pela feira de São Joaquim ligavam os terreiros de candomblé.

São 1.200 terreiros de candomblé que se alimentam da feira, correspondendo a 80% dos terreiros existentes. Essa relação pode ser vista também nas diversas lojas de artigos religiosos, além da Feira de ervas, Feira de Bichos e os vários outros elementos vinculados, por exemplo, à culinária africana, que, além de serem oferecidos aos orixás, tornaram-se pratos típicos da Bahia, como o acarajé, o caruru, o vatapá, o amalá, o xinxim etc. (CARVALHO, 2011, p. 95).

Ao olhar para a fotografia com o São Jorge sob o baldaquino podemos, num primeiro momento, pensar em um enquadramento da exposição a um ambiente fechado de museu. No entanto, ao se debruçar sobre os significados daquela imagem como um abre-alas para a exposição, adentramos em um universo subjetivo das intenções de Bo Bardi, qual seja, de reconhecimento do candomblé como integrante principal daquele povo, direciona mais uma vez para a Bahia e o Nordeste, dando peso a esta região do Brasil, mesmo adaptando-se à arquitetura do museu, ao pé direito baixo.

Parece ter sido mais importante para Lina apresentar o São Jorge como símbolo do povo guerreiro e a materialidade de sua criatividade do que se ater a uma liberdade expográfica, como acontecia nas feiras nordestinas. O que, de certa maneira, continuou presente no agrupamento dos objetos e artefatos em grupos de forma e de função, por estarem localizados, em sua maioria, na altura do chão, como se fossem os grupamentos de cada feirante, os quais foram muito bem retratados nos desenhos de *Carybé*.

O agrupamento por segmentos de categorias de produtos originários das lojas de departamentos e os chamados varejo de autosserviços, que teve seu auge no Brasil nos anos 1950⁴⁹, tem o objetivo de facilitar a escolha do produto pelo consumidor, respeitando sua hierarquia de escolha. Nesse sentido, a exposição *A Mão do Povo Brasileiro* se aproxima, em certa medida, dos agrupamentos varejistas. Isso pode direcionar a análise para a intenção de Lina em transformar a exposição em uma grande loja de *design* popular, distanciando o povo da categoria do primitivo e aproximando-o da manufatura manual, que poderia se tornar industrial — contradizendo os comentários de H.R e o próprio Pietro Bo Bardi em relação às características tecnológicas das criações nordestinas.

Em sua declaração dada em 1963, ocasião da exposição *Nordeste*, Lina justifica sua luta pelo artesanato. Transportá-lo e apresentá-lo não tinha como intento a conservação e

⁴⁹ No Brasil, as primeiras experiências foram todas no estado de São Paulo nos anos 1950: Tecelagem Paraíba, Supermercado Americano e Sirva-se (1953), Peg Pag (1954), Disco (1956) e Pão de Açúcar (1959).

estagnação da dita arte popular, mas “encontrar o passado e, no presente, o projeto para o futuro” — claramente uma posição marxista utópica —, diz no texto do *folder* da exposição *Nordeste*.

Um exemplo desse pensamento de Lina consiste em sua ideia de criar a Escola de Desenho Industrial, seu último projeto na Bahia proposto sobre as bases da cultura popular. A Escola de Desenho Industrial (doravante EDI) é considerada por muitos um projeto que sintetiza seus objetivos em relação à produção popular. A escola se fundamentaria no aprendizado estabelecido entre alunos de engenharia ou arquitetura e mestres artesãos. Os primeiros ensinariam conhecimentos teóricos aos últimos e, estes ensinariam conhecimentos práticos aos primeiros, visando à produção para a indústria. Assim, o aprendizado se estabeleceria pelo contato e pela troca de experiências entre ambos.

Lina desejava a união das diferentes matrizes existentes no cenário nacional e vislumbrava um novo modelo de desenho industrial para o Brasil, claramente expresso no texto de criação do projeto da EDI:

O objetivo desta Escola é principalmente a formação de mestre de ofício em processos dos instrumentos culturais para poder colaborar com os projetistas Engenheiros, Arquitetos e demais técnicos da Moderna Arquitetura e Arte Industrial e vice-versa, eliminando a fratura Projeto-Execução que põe em compartimento estanque projetista e operário.⁵⁰

Para Recamán (2009, p. 18), uma diferença na atuação de Lina reside no interesse voltado não à cultura popular do passado, como o modelo da casa da tradição colonial presente em Lúcio Costa — afinado com a célula corbusiana —, mas na do presente, que resistia bravamente à degradação industrial e à indústria cultural: “a cultura brasileira mantinha ativa sua genética antimercadoria e, paradoxalmente, uma vocação de rusticidade necessária a uma nova e moderna concepção de tecnologia humanizada” (SUZUKI, 1994, p. 35).

A relação do folclore com a educação estava diretamente ligada à reprodução da tradição como repetição, sem falar que era uma leitura chapa branca, oficial do Governo, e Lina já conhecia esta orientação da Organização das Nações Unidas (ONU). Em sua terra natal, a Itália, avaliava-a como desastrosa, mesmo considerando que Pietro Bardi tentou uma aproximação, em 1949, por meio de carta enviada a Renato Almeida (Secretário Geral da Comissão sobre a exposição Arte Popular pernambucana no Masp), cujo diretor tratou do seu desejo de abrigar uma seção permanente dedicada à arte popular no Museu (PEDROSA,

⁵⁰ Documento coletado no MAM-BA [s.d] pelo pesquisador Alessandro Farias.

2016, p. 33). Quase trinta anos mais tarde, Pietro Bardi conseguiu algumas doações iniciais para atingir este objetivo. Os doadores foram Gilvan Samico, Maria Auxiliadora da Silva e Hélio Mello. A realização da exposição *A Mão do Povo Brasileiro* gerou aquisições ou doações ao Masp de objetos de arte popular?

Segundo seus arquivos, o Masp realizou inúmeras exposições de arte popular ao longo da gestão de Pietro Bardi⁵¹. No entanto, constam no acervo deste Museu apenas três pinturas que pode ser enquadrada como arte popular: de autoria do paulista José Antonio Silva Salles Oliveira, *Flagelação de um negro* (1948), do baiano Rafael Borges de Oliveira, *Oxosse na sua caçada* (1952), e do pernambucano Manezinho Araújo com *Babaçu Maranhão-Brasil* (1967), que poderiam ser consideradas pinturas da arte popular. A arte popular, tão defendida por Pietro e Lina Bo Bardi, está presente no acervo do Masp até hoje com essas mesmas três obras, ao contrário do seu acervo particular, inclusive utilizadas em várias mostras no próprio Masp.

Por outro lado, o que se pode afirmar é que, na década de 1950, as exposições de Lina sobre o Nordeste se aproximavam de um projeto ideológico e utópico. Já a exposição *A Mão do Povo Brasileiro* surge contida e enquadrada para ter lugar num museu de arte moderna paulista e se adequar a um momento político ditatorial. Além de ser uma época em que o intenso processo de modernização das décadas anteriores estava começando a perder o fôlego gradualmente:

A duradoura exclusão de grande parte da sociedade do crescimento econômico, do avanço tecnológico e do acesso à educação e à cultura apontava para promessas não cumpridas do projeto desenvolvimentista, assim como para o fato de que esse processo de modernização era visto por muitos como uma forma de neocolonialismo, já que parecia renovar e consolidar as mesmas estruturas que criaram essas injustiças no passado onde a modernização era o lado oculto da modernidade (GONZÁLEZ, 2016, p. 38).

Não se pode esquecer que foi a primeira exposição sobre o Nordeste após sua saída brusca de Salvador, quando houve a censura da exposição *Brasil em Roma* e o golpe militar de 1964. É sob este prisma que deve ser analisada a referida exposição, pois, apesar de reiterar a exposição *Bahia*, no sentido de amplitude de um Nordeste, apresenta uma arte brasileira legítima. Além disso, revela certa resignação em aceitar o lugar da arte popular como peças mais próximas do agrupamento das exposições etnográficas, a despeito de

⁵¹ As seguintes exposições: *Arte Indígena* (1949), Diógenes Duarte Paes e desenhos sobre assuntos folclóricos (1951), *Amazônia* (1972), *Afro-brasileira de artes plásticas* (1973) *Festas de Cores* (1975) *Carrancas do São Francisco* (1975).

afirmar que está mostrando os problemas do artesanato e da arte popular: uma mostra de criatividade e de possibilidades. Reafirma não ser uma exposição de arte consolidada, mas que também não é um produto que exprime difíceis condições de vida, e sim uma notável documentação para o estabelecimento de novas bases de uma História da Arte do povo do Brasil. Assim uma definição de arte era tudo aquilo o que é manufaturado com liberdade, o que era atribuído ao povo do Brasil, no caso o povo do Nordeste.

A exposição *Mão do Povo Brasileiro*, com a perda da condição política em 1964, mesmo que esteja “ao lado” do acervo do Masp e do *Playgroud* de Nelson Leirner, não apresenta uma relação de sentidos com as demais exposições, pois está distante do vigor inicial e passa a ser vista como uma aglutinação de obras-objetos. Não há um nivelamento de valor entre as citadas exposições, fazendo com que *A mão do povo brasileiro* perca o papel de artífice de um projeto de transformação social de realidade da Bahia, do Nordeste e do país.

Vemos que não estão presentes a radicalidade expográfica e de conceitos das exposição Bahia traduzindo certa esperança em implantar o seu projeto popular no Brasil. Era um projeto que tinha como base a suposição de que essa produção popular seria uma opção de emancipação e de resistência contra o estereótipo da subserviência. Aqui, claramente, vemos os pensamentos do marxismo. Por outro lado, também significaria que esse complexo conjunto de ideias, crenças e valores pudesse propiciar o surgimento de uma contra-hegemonia por parte daqueles que resistem à interiorização da cultura e da arte brasileira.

Naquele momento, a atuação de Lina estava diretamente ligada à política, à economia e às questões sociais. No seu pronunciamento na conferência da Escola de Belas Artes da UFRJ, em 19 de março 1965, após o Itamaraty ter fechado sua exposição *Nordeste* em Roma, depois do seu retorno definitivo de Salvador e no período de ditadura militar no Brasil, Lina expõe toda a condição de vida do povo que ela chama de verdadeiro povo brasileiro: “não do povo em geral, mas do povo particular que, pela sua peculiaridade poderia ser assumido, no que se refere à arte, como o típico povo do Brasil: o povo do Nordeste popular” (1965).

Em seu discurso, descreve o poder dos latifundiários do açúcar da zona da mata e dos pecuaristas do sertão e a submissão do povo, defendendo que os objetos da cultura popular refletem essa condição, mas que “não se trata de um esforço humilde, é uma afirmação de vida, de toda uma geração de homens, contra a intolerável condição de vida imposta por

outros homens (pasta Conferência EBA/RJ, Docência Ba cod. geral 39, documento nr. 1.1053.1, de 19/08/1965, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi). Levar tais questões para o centro da arte pode ser visto como um objetivo de resistência.

2 A BAHIA DE LINA BO BARDI

A ida da arquiteta Lina Bo Bardi (Roma, 1914 - São Paulo, 1992) — recém-chegada ao Brasil — a Salvador, em 1958, aliou-se ao ambicioso projeto de desenvolvimento da Bahia e à busca de um protagonismo na arte brasileira, projeto idealizado por Edgard Santos, reitor da UFBA, e Juracy Magalhães, governador do estado.

Tratava-se de um grande projeto de mudança e de consolidação das artes e da cultura no Brasil pela união do Estado e da Universidade, pois seria construída a emancipação da Bahia e do Nordeste, contra a dominação dos modelos instituídos nas regiões economicamente mais privilegiadas do país. Esse era um fato a ser assinalado, uma vez que, desde que deixou de ser a capital do país, em 1763, a não ser pela importância da exploração do cacau, a partir de fins do século XIX a Bahia ficou praticamente à margem do progresso nacional.

Na Bahia, Lina Bo Bardi encontrava um ambiente de efervescência cultural, marcado por ações como a criação das Escolas de Teatro e de Dança na UFBA, implantadas e dirigidas por Martin Gonçalves, e a realização de seminários de música envolvendo a vanguarda artística Nacional e Internacional nos cultos do candomblé. Nesse espaço, sua intervenção ficou marcada pelo estreito contato com fortes matrizes mestiças e negras da cultura popular da Bahia e do Nordeste, materializado na série de exposições sobre as questões relativas ao artesanato, arte e às identidades brasileiras que selecionamos para esta pesquisa. Logo, nos questionamos: qual seria o projeto de Lina para a construção de uma imagem de Bahia, de Nordeste e de Brasil a partir dessas exposições? Que Bahia estava sendo apresentada?

Busquemos o conceito de nação de Homi Bhabha (2005), a partir do qual nação apenas tem sentido na narração, pois geograficamente a nação não existe. Logo, não estando no mapa, não é um povo, nem uma ancestralidade, mas uma multiplicidade de todas essas categorias, portanto abarca a complexidade de nação como narração.

Nesse sentido, a Bahia representou o modo como ela foi narrada na exposição por Lina e Martin, assessorada pelos intelectuais e artistas baianos, um lugar como narração no sentido de Homi Bhabha — sendo uma narração, estava *falando* da Bahia. Entretanto, por que narração? Voltamos a pensar em todas as teorias pós-estruturalistas que estudam *escritura*, *texto*, *autor* e *modos de narrar* como rizomas, redes.

Para Bhabha (2005), a nação preenche um vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos. Assim, foi a arte popular preenchendo o vazio que Lina

reconheceu na verdadeira arte brasileira, afirmando que o que estava posto como arte brasileira não abarcava a complexidade das artes em todas as dimensões.

Portanto, estava entre o moderno, que se dedicava a criar resumos sobre o Brasil, e o pós-moderno, que se preocupava em não buscar uma representação, mas uma apresentação desse Brasil. Entretanto, de que forma Lina pode colocar o espectador junto da experiência que é vivenciar a Bahia? A arquiteta-curadora, então, usou a lógica de Deleuze de criar sentido, de tudo ao mesmo tempo, não sequenciado por data ou técnicas.

2.1 Vem que a Bahia te espera

Enquanto região, o Nordeste brasileiro é muito recente, pois somente em 1940 surgiu no mapa oficial. Todavia, para entender o que Lina Bo Bardi encontraria na Bahia, é necessário conhecer como se formou o discurso político-cultural daquela região.

Na segunda metade do século XIX, surgiu o primeiro discurso regionalista que dividiu o país em Norte e Sul. O desenvolvimento das forças produtivas deste período levaria, cada vez mais, à tomada de consciência da realidade nacional, em um contexto de cultura ainda subsidiária dos padrões europeus.

No seio de discursos jornalísticos, o Nordeste emergiu aos poucos nos meios *artísticos, científicos, literários* e na *mídia* em geral. Sobretudo a partir da obra *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e dos textos regionalistas da década de 1920, sob a assinatura de autores como Gilberto Freyre. Contudo, a divisão regional permanecia a de 1913⁵², denominando de Norte Oriental os estados do Ceará, Maranhão, Piauí, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco (o que hoje reconhecemos por Nordeste). O estado da Bahia ficou na região oriental, junto com Minas Gerais, Rio de Janeiro e Espírito Santo.

Para Dos Anjos (1999, p. 18), foi um momento de reação política ao desmantelamento das economias do açúcar e do algodão e a busca de uma solução para a crise enfrentada conjuntamente pelas províncias brasileiras que delas dependiam. Somente a partir desse momento, começou a ruir a percepção provincial até então vigente, onde se elaborava um discurso regionalista e nordestino que se definiu e se afirmou não apenas em oposição ao seu “outro” mais próximo — o “Sul” cafeeiro —, mas também em relação a um passado de suposto bem-estar e harmonia.

⁵² Fonte: *site* do IBGE.

Foi meio desse discurso e das ações oficiais dele derivadas que se demarcou o Nordeste e que se confirmou uma identidade cultural nordestina que legitima e representa, simbolicamente, aquele espaço. Com a ajuda de ensaístas (Gilberto Freyre, Djacir Menezes), romancistas (Graciliano Ramos, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz), músicos (Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro), surgiu um momento favorável para discussões sobre identidade, raça e caráter nacional.

Era um clima propício para se pensar a cultura nacional, mas incapaz de abarcar a pluralidade espacial do país, desaguando na emergência de uma nova formação discursiva, que nos anos 1920 caracterizava-se pelo binômio nacional-popular — época de efervescência política e no plano intelectual nacional. Por outro lado, no mesmo período acontecia um surto industrial e o início da preocupação do Governo com o combate às secas do Nordeste.

Em 1890, a cidade da Bahia ainda era a segunda maior cidade do Brasil, mesmo após a transferência da capital do Império; a cidade foi um entreposto comercial para a região e nacionalmente destacando-se com o cacau e o tabaco. No entanto, nas quatro primeiras décadas do século seguinte, o estado da Bahia e a sua capital, a Cidade da Bahia, tiveram um crescimento econômico muito lento. A vibração econômica retornou a partir do final dos anos 1930 com a descoberta de petróleo e o surgimento da Petrobrás.

Assim, A criação da Petrobrás aconteceu num momento em que o processo de industrialização em curso já atingira praticamente o fim de sua primeira etapa na economia nacional, quando todos os esforços eram dirigidos para a implantação das indústrias de bens de consumo⁵³ e o desenvolvimento acontecia, o que retirava substância a qualquer tentativa de discutir, em pormenores, os problemas sociais que se acumulavam. Enquanto isto, a opção pelo desenvolvimento ganhava adeptos, forçando que se deixasse de lado qualquer resquício ideológico.

A agência petrolífera do governo federal descobriu petróleo dentro dos limites da cidade da Bahia, mas não impediu que passasse por uma grande emigração em direção aos estados mais ricos e em crescimento, localizados no eixo Sudeste-Sul. Conforme estudos publicados entre 1940-50, a emigração excedeu os 100.000, mas ultrapassou a mais de 600.000 (ou 11,4% da população do Estado) entre 1950-1960, tendo em vista a finalização da rodovia BR 116 (Rio-Bahia) em 1949⁵⁴. Logo, caminhões começaram a carregar nordestinos

⁵³ Instrução 70: podemos dividir em duas partes o processo de industrialização: 1) o esforço de substituição de bens de consumo até 1953 e 2) o esforço de substituição dos bens de capital.

⁵⁴ Douglas H. Graham, "Divergent and Convergent Regional Economic Growth and Internal Migration in Brazil - 1940-1960", *Economic Development and Cultural Change* 18,2 (April 1970): 362-382.

para trabalhar no Sudeste, no setor da construção civil, o qual estava em crescimento acelerado.

Em 1936, foi criado o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, momento em que se iniciou uma campanha para adotar uma divisão regional oficial para o Brasil. Após fazer estudos e analisar diferentes propostas, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (a partir de agora IBGE) sugeriu que fosse adotada a divisão feita em 1913, com algumas mudanças nos nomes das regiões — isso, de fato, foi efetivado em 1942.

Somente em 1945 o Brasil passou a identificar a região Nordeste, dividindo-a em Ocidental e Oriental. A Bahia, que englobava Sergipe, era dona do Leste Setentrional. Esta configuração persistiu até 1945, quando as duas regiões do Nordeste se uniram. Neste período foi criada a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), nova fonte de recursos para a modernização da região. Nesse momento, passava a ser interessante para a Bahia ser Nordeste, e somente nos anos 1970⁵⁵ tivemos a divisão atual de regiões.

O fato de o Rio de Janeiro ter sido elevado à capital do Brasil (em 1763) e ter se tornado a sede do Império Português (1808) foi considerado como o marco inicial de uma época de ostracismo e exclusão da Bahia, situação que avançou pelo século XX. Esse fato marcou um longo período, se não de isolamento, de descompasso com o ritmo desenvolvimentista que cidades como Rio de Janeiro e São Paulo passaram a experimentar.

Logo, se a cidade da Bahia foi, na passagem do século XVIII para o século XIX, reduzida de centro do Brasil Colônia a uma mera função regional, na passagem do século XIX para o século XX ocorreu a desfiguração desta mesma função regional, com Recife assumindo o comando das operações nordestinas e a expansão dos cacauais no eixo Ilhéus-Itabuna.

Conforme Risério (1993), as décadas de 1920 e 1940

[...] balizam a depressão mais profunda. [...] A Bahia simplesmente perdera a oportunidade histórica da primeira fase significativa da modernização nacional. Quanto mais o Brasil conhecia inovações, mais ficava exposto o enraizamento das estruturas da sociedade baiana no passado colonial (RISÉRIO, 1993, p. 165-166).

Escanteada, a Bahia não foi envolvida pela onda de modernização que se armou no país — ou, mais precisamente, no Brasil meridional. E assim chegou ao século XX, com uma organização produtiva arcaica, agromercantil, e somente da década de 1950 em diante seria afetada em escala significativa.

⁵⁵ Fonte: *site* do IBGE

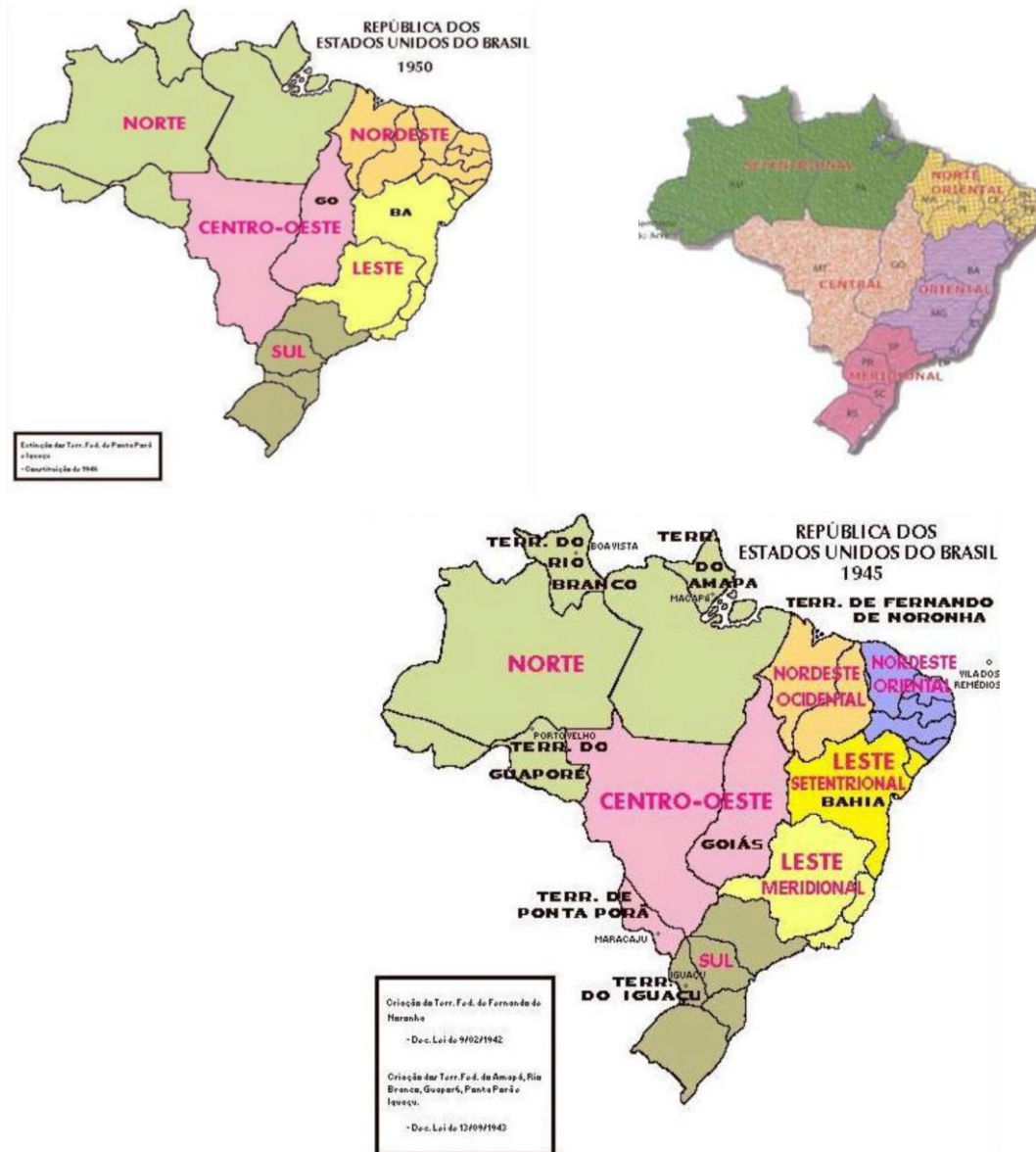
A situação descrita acima traz luz às intenções do projeto político-cultural orquestrado, nas décadas seguintes, pelos artistas Mário Cravo, Carybé, Pierre Veger (reitor da Universidade da Bahia), o professor do curso de teatro Martim Gonçalves, Lina Bo Bardi e o governador Juraci Magalhães⁵⁶. Este último com forte campanha para candidato à presidência da república nas eleições presidenciais de 1960, com o *slogan* “A ressurreição do Nordeste”, demonstrando a relação direta do interesse do governador baiano com o seu projeto para a Bahia e, por consequência, com a exposição *Bahia*. No entanto, não foi escolhido nas convenções do seu partido, restando ser candidato à vice-presidente, o que também não se concretizou:

Ficou assente que o candidato à vice-presidência na chapa do Sr. Janio Quadros sairá das fileiras da União Democrática Nacional, ponto sobre o qual o ex-governador paulista se mostrou categórico. Em face de uma sugestão pessoal do Sr. Carlos Lacerda, o Sr. Janio Quadros aceitou o nome do Sr. Juracy Magalhães, tudo levando a crer que, caso o governador da Bahia concordar, poderá formar na chapa do sr. Janio Quadros. Além desse item, ficou assentado que a campanha eleitoral do sr. Janio Quadros terá como base o Nordeste e seus problemas. A ressurreição do Nordeste, causa advogada com extremo calor pelo Sr. Aluisio Alves, seria um dos “slogans” da campanha do Sr. Janio Quadros (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1959, p.4).

Este fato justifica o aparato e a mídia em torno de sua ida à inauguração da exposição *Bahia*. Na sua chegada ao recinto da exposição, proferiu uma entrevista aos jornalistas durante uma hora sobre sua possível candidatura a vice-presidente do país. No entanto, suas divergências no apoio da UDN a Janio Quadros, classificando como “caminho de equívocos”, fez com que o partido solicitasse que desistisse da sua candidatura à Presidência da República em nome da união do partido. Juracy Magalhães preferiu disputar as convenções do partido.

⁵⁶ Fundador e ex-presidente do partido UDN - União Democrática Nacional. Reconhecido como sua bandeira de luta política as reivindicações do nordeste.

Figura 27- Mapas geográficos brasileiros



2.2 Vem e serei teu cicerone?⁵⁷

O seresteiro canta o seu chamado. Os atabaques saúdam Exu na hora sagrada do padê. Os saveiros cruzam o mar de Todos-os-Santos, mais além está o rio Paraguaçu. É doce a brisa sobre as palmas dos coqueiros nas praias infinitas. Um povo mestiço, cordial, civilizado, pobre e sensível habita essa paisagem de sonho. Vem, a Bahia te espera. (AMADO, 1944).

A história da Bahia de 1912 apresenta lutas internas de um poder oligárquico, dividido em quatro facções, até a intervenção do presidente Getúlio Vargas, colocando o jovem cearense Juracy Magalhães como governador. Tal ato significou, para o povo baiano, um intervencionismo, insulto que mobilizou os poderes, antes divididos, a formar uma oposição coesa ao novo governador e, por consequência, ao presidente do Brasil.

Palavras de luta e contra o Juracy Magalhães se espalhavam, tais como “devolução da Bahia aos baianos”. Além disso, o comparavam aos “invasores holandeses”. Porém, a Revolução triunfou facilmente, e aos poucos o governador ganhou terreno político, inclusive com a adesão de Pedro dos Santos — pai de Edgar Santos, o fundador da Universidade da Bahia —, que atuou como secretário do governo de Juracy.

Logo se iniciou o processo de modernização da Bahia, tendo o governador como agente fundamental para levar o estado ao centro das atenções nacionais. Ambos faziam parte de uma “elite modernizante, que pretendia promover a Bahia, potencializá-la ao máximo e fazê-la retomar sua vocação inovadora, manifestada já no século XVII, com o Barroco e que agora precisava atualizar a Bahia” (RISERIO, 2013, p. 135).

Foi por um acaso que Edgar Santos, então médico cirurgião bem-sucedido, prestou seus serviços para o escritor e ministro José Américo de Almeida. Este encontro teve reflexos na carreira de Edgar e na vida da cidade da Bahia, pois, logo depois, ele foi convidado para dirigir o “serviço de pronto-socorro estadual”, e viu no então governador a chance de ter seu projeto para a Bahia mobilizado: recolocar a Bahia no mapa do Brasil. Para ele, isso significava repensá-la na linha de frente dos processos nacionais por meio da cultura. O maior instrumento desta intenção residiu na criação da Universidade da Bahia, em 1946 que, espelhada nos parâmetros da Universidade de São Paulo (USP) de trazer ao Brasil professores internacionais para assim ver reverberar o que acontecia na Bahia.

⁵⁷ Jorge Amado, *Bahia de Todos os Santos* (1944, p. 16).

De fato, foi um plano ambicioso que necessitou de muita articulação política e de estratégias, o que levou Antônio Riserio a considerar Edgar Santos pertencente, ao mesmo tempo, a várias elites: elite profissional, pois era um cirurgião de sucesso; como peça-chave de uma elite estratégica, empenhada na realização de um projeto de atualização histórica, de modernização econômica, técnica e cultural da Bahia; e de uma elite carismático-simbólica baiana. Este conjunto de atuação, denominado por Risério de capital social⁵⁸ — provavelmente herdado, em certa medida, do seu pai Pedro Santos —, foi indispensável para seu projeto universitário e político cultural da Bahia.

Edgar, filho da elite local, personagem indescutível de sua oligarquia, conduziu-se segundo os princípios que a regiam. Mais que isso, foi criado entre o tenentismo e o Estado Novo. Edgar era uma expressão de modernidade centralizadora que se firmou com a Revolução de 1930. Pertencia à elite profissional, como cirurgião de sucesso e catedrático de medicina, mas também figura ao lado de personalidades como Anísio Teixeira, Nestor Duarte, Clemente Mariani e Rômulo Almeida, por exemplo. (RISÉRIO, 2013, p.25, 52).

Vargas foi deposto (1945), e o general Eurico Gaspar Dutra, então presidente da república, nomeou o amigo de Edgar Santos, professor Ernesto de Souza, como Ministro da Educação e Saúde. A Universidade da Bahia foi instituída em 08 de abril de 1946, e sua instalação aconteceu no dia 02 de julho do mesmo ano, data escolhida por Edgar Santos como a data de “independência política da Bahia e de sua autonomia cultural e científica”, pois, para o reitor, a Universidade da Bahia era, naquele momento, a via de afirmação por excelência da Bahia no horizonte nacional brasileiro. “Edgard estava fazendo uma obra política. Participando da construção de uma nova realidade baiana. Dispondo-se, de autoritariamente ou não, para promover uma reinvenção da Bahia” (RISÉRIO, 2013, p.109).

No entanto, nem tudo o que ocorreu culturalmente na Bahia entre meados da década de 1940 e 1950 dependeu de um gesto direto do reitor Edgar Santos ou de uma iniciativa isolada da Universidade da Bahia. Artistas e críticos se encontravam no ateliê do escultor Mário Cravo Junior, por exemplo. Este era um tempo em que a vida cultural da Bahia foi movida pelas ideias e pelas ações de vários intelectuais das artes como: Clarival do Prado Valadares, Dorival Caymmi, Carybé, Pierre Verger, Martim Gonçalves e Jorge Amado. A cena cultural baiana era composta por ações múltiplas e simultâneas, umas se vinculando às outras. Existiam, por exemplo, o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), com os cursos e

⁵⁸ Capital Social diz respeito, precisamente, a conexões que os indivíduos estabelecem entre si, numa rede de relações sociais marcadas pela reciprocidade, pela qual as pessoas podem extrair benefícios de tais vínculos associativos (RISÉRIO, 2013, p. 55).

pesquisas que ganharam impulsos, os ateliês de artistas como Mário Cravo Junior, os suplementos de jornais etc. Conjugavam-se, explicitamente ou não, para injetar dados e ideias novas no espaço cultural da cidade.

3 UMA LONGA HISTÓRIA DE REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA E AUTERIDADE

Como explicitado no capítulo 2, nos anos de 1881 já circulava no Sudeste um manifesto sobre um estágio de primitivismo da economia nordestina, pois a modernidade chegou formando uma incipiente burguesia por meio dos primeiros indícios de industrialização. Assim, transformou os engenhos nordestinos em usinas de açúcar da zona da mata⁵⁹, modernizando o plantio do café em São Paulo e esquecendo o sertão.

Desse modo, como a modificação no poder político pós-revolução de 1930 e com a ascensão da burguesia industrial brasileira ao plano dirigente do processo, em conjunto com os latifundiários, acarretou progressiva transformação nos estatutos de legalidade social, visando a legitimar os interesses industriais, assim como o tecido de implicações sociais que gravitam em torno desse interesse.

Em 1934, decididamente o governo envereda pelo caminho da proteção às indústrias, ao mesmo tempo em que, financiando o café, conquistava como aliados os cafeicultores e garantia o nível interno de emprego na região cafeeira.

Nesse momento, se evidenciou o conflito entre o Modernismo e o Regionalismo, colocando em sentidos opostos as leituras do paulista Mário de Andrade, com seu folclore caricatural, e do pernambucano Gilberto Freyre, com um sentido mais ecológico do ponto de vista cultural. De certa maneira, perderam a "guerra", pois se atrelaram à sociedade da cana-de-açúcar impregnada com o sentimento puramente escravocrata, pois Gilberto Freyre não conseguiu fazer frente à oligarquia paulista do café.

De fato podemos afirmar que, tanto a sociedade da cana-se-açúcar quanto à oligarquia paulista do café representa duas matrizes, de certo modo, conservadoras e de modernidade falsa, uma vez que são ligadas ainda às questões simbólicas do *campo*, do *engenho* e do *café*. Estas questões podem ser vistas nos exemplos da arte pernambucana e da arte baiana fortemente ligada a uma cultura de engenho, como as pinturas de Cícero Dias, ainda que sejam considerados trabalhos radicais.

⁵⁹ Faixa litorânea da região nordeste do Brasil, paralela ao Oceano Atlântico, que se estende do Rio grande do Norte até a Bahia, passando pelos estados da Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Sergipe. A faixa que corresponde a Zona da Mata tem entre 100 e 200 km de largura, da costa até o literal.

Intimamente, podemos dizer que a prática da modernidade paulista residia no interesse econômico e político de ditar os caminhos do Brasil moderno. Desde o século anterior, sabemos que circulava em São Paulo um manifesto contra o estado de dependência em que se encontrava o Brasil, justificado pela sua dependência econômica em estágio de primitivismo, fazendo com que o país continuasse a ser colonial.

Enquanto isso, ao término do mandato do presidente Juscelino, estava praticamente assentado o parque produtor de bens de capital e, na ordem ideológica, em acelerado processo de decomposição as teorias campestres sobre a realidade nacional. De um lado, o país caminhava comprovando a justeza das teses defendidas pelos desenvolvimentistas. Por outro lado, a execução das teses, mais evidentes, suscitava a emergência de outros problemas para os quais o arsenal de solução existente era insuficiente. Longe dessas definições primitivas, nos indagamos se seria inviável inserir a Arte Popular em tal cenário, o que tornaria as ações de Lina Bo Bardi como principal bandeira para escapar desta rotulação.

No entanto, não podemos nos esquecer das expedições para os sertões nordestinas, anteriormente realizadas por Mário de Andrade e pela Comissão de Folclore e pelos intelectuais nas seguintes capitais: Recife, Salvador e Fortaleza. Com o objetivo de recolher objetos que se transformassem em raridades da Arte Popular Nordestina, Nos acervos particulares e nas galerias de São Paulo.

Logo, a composição da *Mão do Povo Brasileiro* contribui para que existissem, em 1968, inúmeras galerias e antiquários na cidade de São Paulo comercializassem Arte Popular nordestina, presentes na lista de colaboração da exposição. Nesse sentido, desde aquela até os dias atuais, não podemos descartar a criação de um mercado específico que encantassem estrangeiros e intelectuais brasileiros ávidos por obras exóticas e em extinção, tais como peças: indígenas, nordestinas e do norte de Minas Gerais.

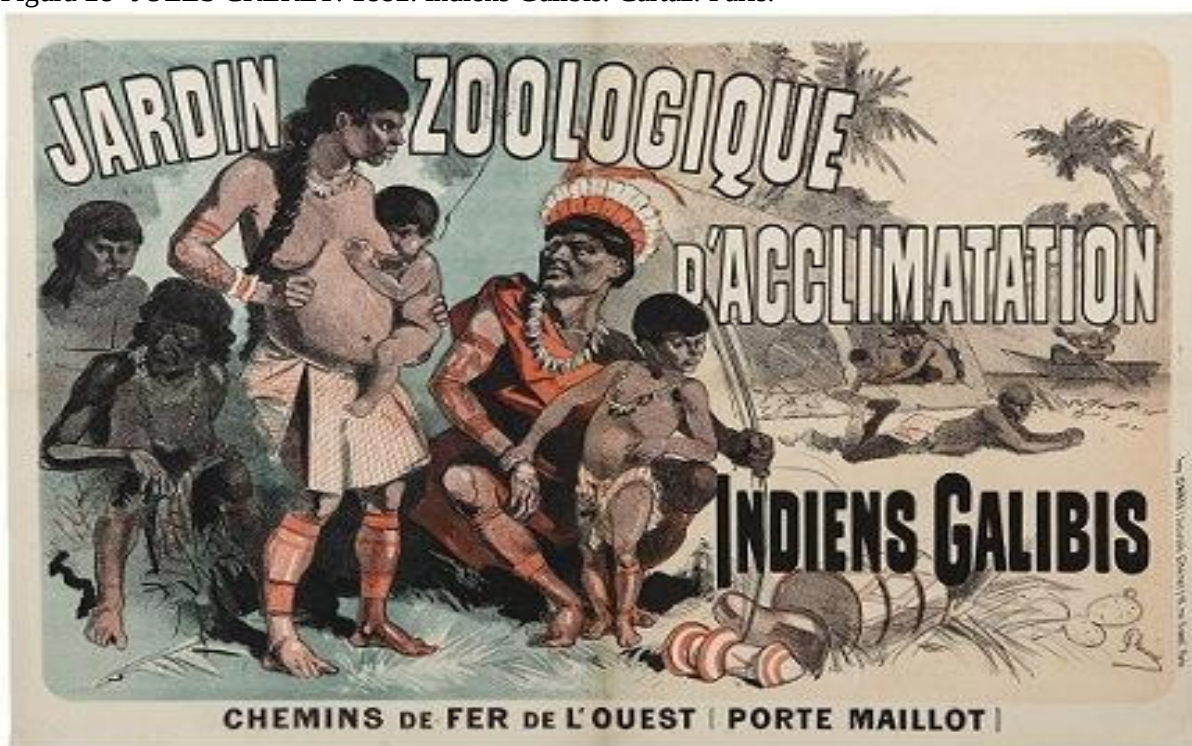
Vejamos o exemplo das feiras de humanos que, em 1892, levou os índios ou *Kali''na Galibis* da Guiana Francesa para Paris, pois exibidos no Zoológico Porte Maillot (cartaz de *Jules Chéret*, 1882). No final dos anos 1800, a Europa estava cheia do que era chamado de "zoológicos humanos" em cidades como Paris, Hamburgo, Antuérpia, Barcelona, Londres, Milão e Varsóvia.

Os Estados Unidos também viram essas exposições em Nova York, que continuam até o século XX. As informações históricas divulgam que, em média, 200.000 a 300.000 pessoas visitaram cada exposição. Em 1889, a Feira Mundial foi visitada por 28 milhões de pessoas que se amontoavam para ver como principal atração 400 povos indígenas. Nos anos de 1900, a *The World's Fair* em Londres, seguiu o mesmo sucesso de público, assim como as

Exposições Coloniais em Marselha (de 1906 e 1922) e em Paris (1907 e 1931), que exibiram seres humanos nus ou seminus em gaiolas, com estimativa de 34 milhões de visitantes em seis meses.

Na primeira edição, em 1907, seis aldeias diferentes foram construídas no *Jardin d'Agronomie Tropicale*, representando todos os lugares do Império Colonial Francês naquele tempo: Madagascar, Irochina, Sudão, Congo, Tunísia e Marrocos. As aldeias e seus pavilhões foram construídos para recriar a vida e a cultura como era em seus *habitats* originais. Isso incluía imitar a arquitetura, importar a agricultura e o habitar nas réplicas de casas pelas pessoas trazidas para Paris, vindas desses territórios longínquos.

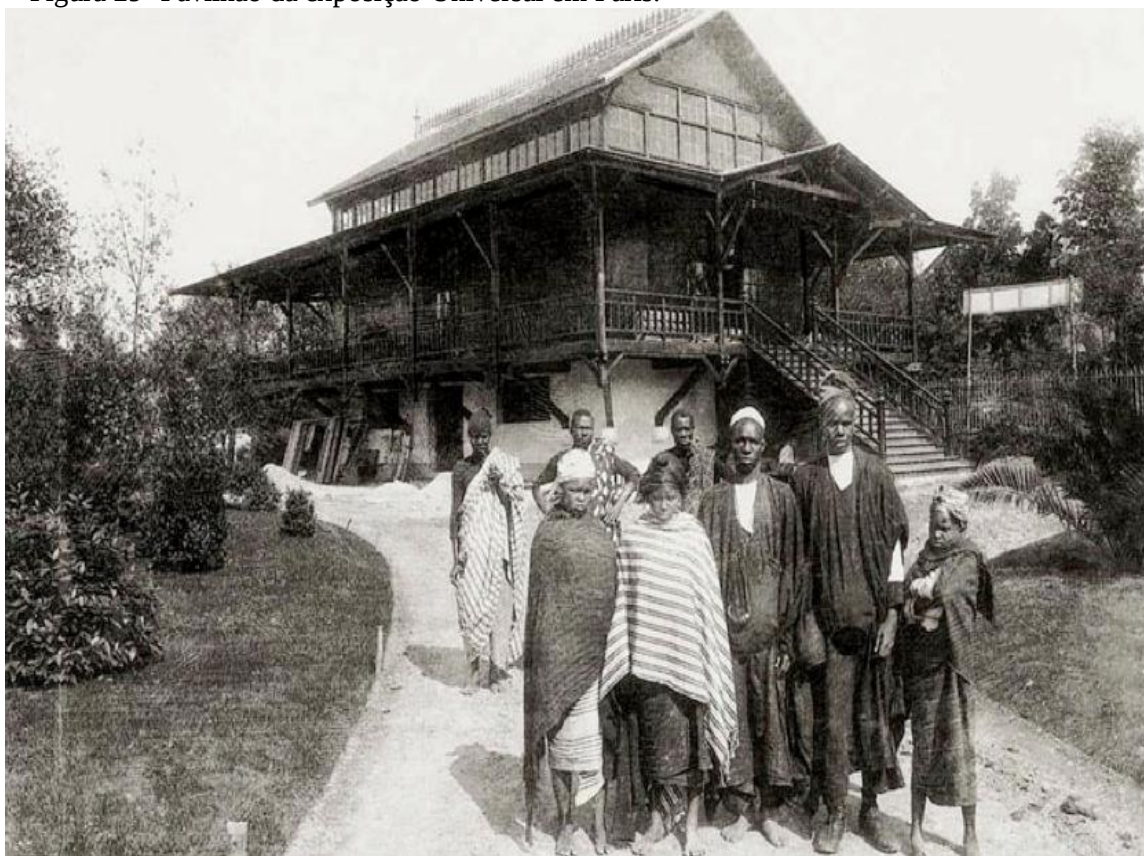
Figura 28- JULES CRÉRET: 1882. Indiens Galibis. Cartaz. Paris.



Fonte : <https://humanzoos.net/>

Hoje, o *Jardin d'Agronomie Tropicale* é visto como uma mancha na História da França. Mantidos fora de visitação, encoberto por portões enferrujados com cadeado durante a maior parte do século XX, os prédios estão abandonados e decadentes e as raras plantações exóticas desapareceram há muito tempo. Porém, em 2006, o acesso aos jardins foi aberto ao público, mas poucas pessoas o visitaram realmente. A entrada foi marcada por um pórtico inspirado nos de origem asiática, com cerca de cinco metros de madeira podre e pintura vermelha desvanecida, representando um fantasma do passado. É possível que este não seja um lugar de que os franceses tenham orgulho.

Figura 29- Pavilhão da exposição Universal em Paris.



Fonte: <https://www.receitas-sem-fronteiras.com/artigo-7326-o-zoo-humano-uma-vergonha-do-passado.htm>

Todavia, estas exposições atravessaram o oceano e o *Cincinnati Zoo* manteve, nos Estados Unidos, cem nativos americanos num zoológico por três meses. Em 1906, o antropólogo amador Madison Grant, então chefe da Sociedade Zoológica de Nova York, colocou um pigmeu congolês de nome *Ota Benga*, em exibição todas as tardes em setembro, no *Bronx Zoo* sob o título “*The Missing Link*”, e a placa de sinalização, referente a ele, dizia: "Idade, 23 anos. Altura, 4 pés, 11 polegadas. Peso, 103 libras. Trazido do rio de Kasai, estado livre de Congo, África central sul, pelo Dr. Samuel P. Verner.

A exposição destes seres humanos com corpos diferentes da maioria das pessoas se configurava como uma necessidade de ordenar o caos das sensações, objetos e palavras que nos rodeiam, mas tampouco reduzem as fronteiras do que pode e não pode ser explicado.

Essas fronteiras imaginárias entre o bem e o mal, o belo e o abominável, o justo e o imoral, o patológico e o normal, se modificam com o tempo e deixam uma trilha secular de condutas estigmatizadas e até abertamente reprimidas, mostrando como o "Outro" se tornou

um objeto de representação, demonstração e exposição do discurso pós-colonial, do século XX. Estes tipos de "zoológicos humanos" continuaram até mais tarde e se espalhou pela Europa.

Figura 30- Índio caracterizado na exposição Universal de Arte de Paris, 1937



Fonte: <https://humanzoos.net/wp-content/uploads/2014/01/1937-Exposition-Internationale-Paris-Le-chef-NYAMBI-dans-la-Danse-des-Coupeurs-de-tetes1.jpg>

A Feira Mundial de Bruxelas, realizada em 1958, manteve uma vila congoleza em exibição. Mesmo em abril de 1994, uma aldeia da Costa do Marfim foi mantida como parte de um safari africano em *Port-Saint-Père* (Planète Sauvage), perto de Nantes, França. Já em 2005, na Alemanha, o jardim zoológico de *Augsburg* tinha exposições semelhantes. E Em agosto de 2005, o Zoológico de Londres também exibia seres humanos vestindo folhas de figo. Em 2007, durante o dia, o Jardim Zoológico de Adelaide abrigava pessoas em um antigo recinto de macacos. À noite, ao contrário de muitas das encarnações anteriores dessas exposições racistas, as pessoas eram autorizadas a voltar para casa.

Era comum encontrar essas imagens seres humanos expostos em museus, gabinetes de curiosidades, livros, bestiários, pois suas imagens eram colecionadas, encenadas, compradas e vendidas não apenas como desenhos científicos, mas para apoiar a classificação das raças. Assim, demonstrariam a superioridade inegável da natureza do homem branco por meio das suas representações ambíguas e repressivas.

Famílias inteiras eram recrutadas das colônias e colocadas como réplicas de suas aldeias, usando trajes tradicionais e sendo pagas para montar um espetáculo para espectadores. Além de representarem uma oportunidade para demonstrar o poder do Ocidente sobre as suas colônias, as exposições se tornaram parte regular das feiras internacionais e encorajaram o gosto pelo exotismo e pelas viagens remotas.

Figura 31- Entrada da exposição universal de Paris.



Fonte: <https://la1ere.francetvinfo.fr/jardin-agronomie-tropicale-paris-temoin-du-passe-colonial-france-859578.html>

Figura 32- Vista da exposição universal de Paris.



Fonte: <https://humanzoos.net/>

O Nordeste brasileiro também foi cenário para várias expedições desde o Império, seja para descobrir riquezas econômicas, ou para um levantamento cultural para o Brasil pudesse participar de feiras internacionais modernas. De tal modo, o Ceará fez parte de uma expedição imperial que se propôs a visitar e explorar uma das províncias menos conhecidas.

Durante o século XVIII, ao realizar a primeira expedição brasileira denominada Comissão Científica do Império, a qual teve lugar no período de 1859 a 1861, o Império brasileiro reproduzia as noções do Velho Mundo sobre o seu próprio território, por meio do olhar exótico e mercantilista. Diante deste contexto, é válido se questionar se Lina estaria na esteira das intenções com a *Mão do Povo Brasileiro*?

Em solo cearense, os visitantes levariam curiosidades da vida e da economia para o sertão, primeiramente para a 1ª Exposição Nacional, no Rio de Janeiro (1861) e, na sequência, para a primeira participação brasileira na Exposição Universal em Londres, em 1862. O objetivo oficial da expedição residia em conhecer as províncias ainda ignoradas do Império, porém veremos adiante que os documentos com os relatos de Lagos trouxeram à tona outros propósitos, tal como a busca de minérios no sertão cearense.

Assim, em fevereiro de 1859, aportava na cidade de Fortaleza, província do Ceará, em um barco a vapor denominado Tocantins, um grupo de mais de quinze pessoas com "projeção nacional" e experiências acumuladas nas instituições de Ensino e Pesquisa Científicas oriundas, principalmente, do Museu Nacional e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

A Expedição circulou do litoral ao sertão cearense, por mais de dois anos, em busca de “explorar uma das províncias menos conhecidas do Brasil”, era composta por cinco seções: botânica, geologia e mineralogia, zoologia, astronômica e geográfica e etnografia e tinha como ilustrador oficial o ex-aluno do pintor viajante francês Debret, José dos Reis Carvalho.

Havia uma estratégia de construção de uma ciência nacional, numa apropriação racional e produtiva da natureza em busca de elementos que auxiliariam a perceber o delineamento de identidades regionais, perante os representantes de um poder central, não apenas político, mas também simbólico.

Apesar de o secretário do IHGB, Lagos⁶⁰ afirmar que um dos objetivos também era o de pôr fim aos erros difundidos pelos naturalistas estrangeiros, a expedição utilizou os mesmos métodos eurocêntricos, seguindo o modelo do olhar científico de Alexandre Von Humboldt, que fizera uma expedição na América Latina em 1804. Humboldt não conseguiu chegar ao Brasil, sendo expulso pelos portugueses, que o consideravam inimigo.

Tratava-se de uma viagem destinada à obtenção de conhecimentos aprofundados sobre o “Novo Mundo” para a Europa, fundamentados em novos métodos de medida e na elaboração quantitativa de fundamentos das ciências naturais. A excursão proporcionou relatórios geográficos que se integravam a fatos sociais, socioeconômicos, políticos, geografia econômica e tinha como base a pesquisa empírica de campo. Entretanto, nos questionamos se expedição científica do Império teria uma pretensão de complementar a expedição de Humboldt.

Para o pesquisador Gerd Kohlhepp (2006), a jornada de Humboldt pela América, além de marcar a transição das primeiras viagens de descobrimentos para uma nova fase de expedições focadas em problemas clara e cientificamente definidos, apontou a convergência de uma nova visão do “Novo Mundo” ao público europeu.

De fato, os objetivos principais do empreendimento de Humboldt não estavam fundados nas conquistas do Estado ou na exploração dos recursos naturais para a exploração de uma colônia pela metrópole. Sua viagem foi financiada e organizada com recursos

⁶⁰ Manoel Ferreira Lagos, responsável pela instrução zoológica e etnozoológica.

particulares e serviu como base para pesquisas científicas, bem como para uma detalhada descrição dos países em termos dos estudos regionais, envolvendo aspectos da geografia física, da geologia, da história, aspectos socioeconômicos, da geografia social e econômica, da política, sociologia e da antropologia. Logo, as viagens científicas foram reinventadas como empreendimentos transdisciplinares de coleta de dados, desenhos de conhecimento e desenvolvimento político e econômico dos estados nacionais.

Já para Margaret Lopes (2008, p.51) esse gênero de empresa científica se caracterizou como um dos traços significativos da construção do Estado imperial brasileiro, sendo possibilitado pelo fim do sonho dos projetos expansionistas na América. Tratou-se então de forjar uma nação apoiada também na manutenção da indivisibilidade e da integralidade de um território contíguo e unificado.

As expedições foram responsáveis ainda pela formação dos acervos dos museus de história natural e de modelos para qualquer possibilidade de aproveitamento relativamente à indústria emergente, sejam rendas e couros, à indústria indígena, o mel das abelhas, a cera da carnaúba ou a madeira das árvores. Conforme (KURY, 2008, p.70), Lagos travou relações com os pescadores da ponta do Mucuripe, litoral da capital cearense, e indagou sobre a técnica das jangadas e as condições econômicas da pesca, estudos sobre correntes marinhas, sobre a movimentação das dunas, o assoreamento do porto, os processos erosivos e a geologia do Mucuripe e da Barra do rio Pacoti, o mapeamento das formações calcárias do Acarape, das graníticas de Baturité e das de ferro no Canindé. Além disto, descreveu as vegetações transitivas entre as de caatingas e de matas virgens, pedindo apontamentos sobre a seca.

No relatório da expedição, Capanema afirma que o Ceará foi escolhido, provavelmente pelos rumores de que haveria muitas minas a serem descobertas. (KURY, 2008, p.23) Após a finalização da expedição no Ceará, a equipe seguiu para a região amazônica. Todo o material recolhido deveria ser depositado no Museu Imperial, no Rio de Janeiro.

Na bagagem havia uma expressiva coleção zoológica, botânica, geológica, peças de artesanato e desenhos realizados por Freire Alemão e Reis Carvalho. No entanto, segundo Kury, apesar de os resultados terem sido divulgados em exposições abertas ao público, não houve nenhuma grande publicação, o que existiu de mais significativo foi uma crítica ao papel preponderante assumido pelos estrangeiros nos estudos científicos sobre o Brasil. Naquele momento, as instituições do império reivindicavam para si o *status* de produtores de conhecimento.

Silvia Figueroa (2008) analisa Capanema como um entusiasta dos saberes locais, por seus depoimentos e pela valorização do então chamado “elemento nacional”, respeitando e enaltecendo o que ele chama de “indústrias dos senhores primitivos da terra”, uma gente inteligente que “ensina a nós, intrusos, usurpadores e ladrões, a cultivar a terra, a fabricar os produtos de primeira necessidade, até tecer a fazenda com que nos vestimos” (CAPANEMA *apud* FIGUEIROA, 2008, p. 90).

Seguindo o modelo europeu, em 1861, o Brasil inaugura a sua primeira Exposição Nacional⁶¹ como preparação do País para a terceira Exposição Universal, a ser realizada em Londres em 1862; sua primeira participação no evento internacional.

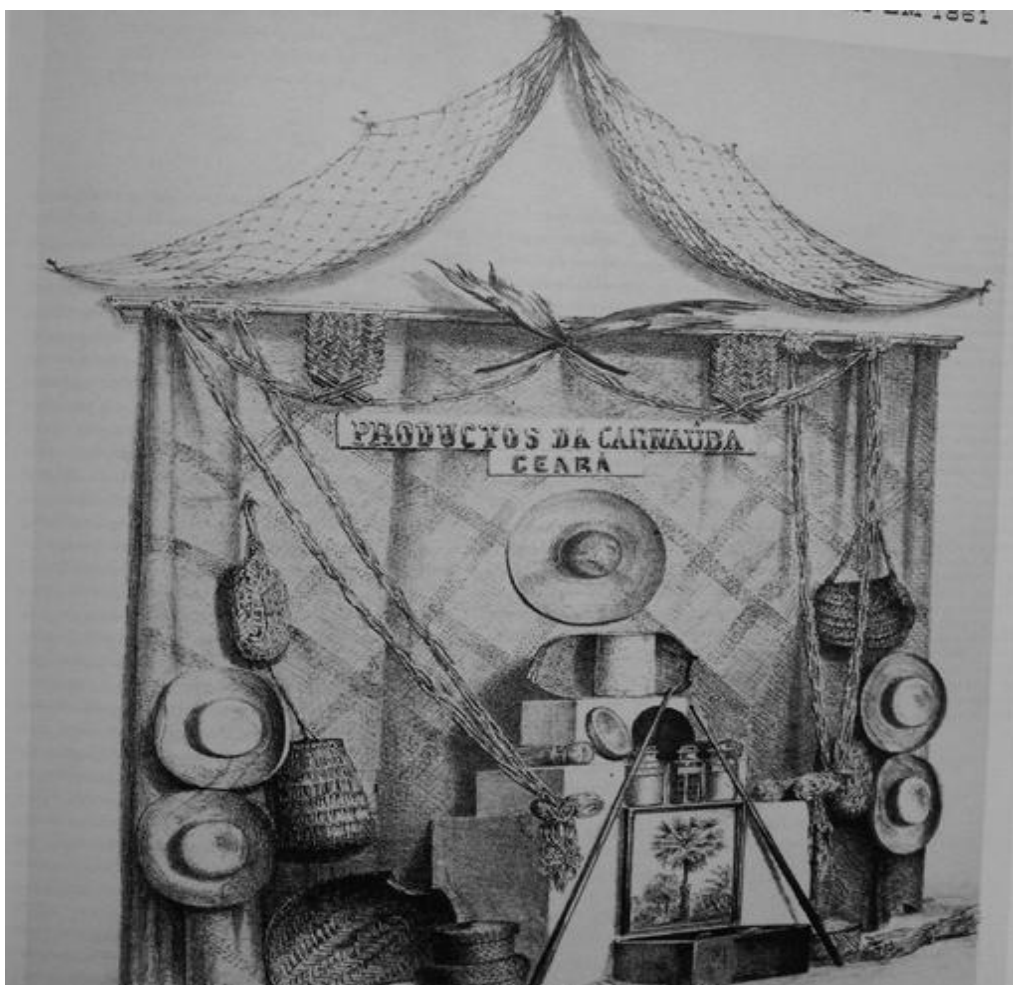
O Brasil esteve presente em oito dessas exposições, se valendo primeiramente de prévias nacionais, com o intuito de classificar os produtos que seriam expostos internacionalmente. A elite se esforçava em levar uma imagem que fosse positiva e compreendia que a participação brasileira seria importante tanto para a expressão de suas potencialidades, quanto para os negócios que poderiam surgir. Porém, a parte do evento aqui organizada nunca deixou de ser vista como peculiar e exótica aos olhos de países ditos “avançados”.

A primeira Exposição Nacional realizada em 1861 ocupou a Escola Central no Largo de São Francisco, organizada pela Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN) – fundada em 1827, tinha o objetivo de incentivar o desenvolvimento industrial do Brasil -, e pelo Imperial Instituto Fluminense de Agricultura (IIFA). A Mostra foi agrupada em artes mecânicas e liberais; indústria fabril e manual, indústria metalúrgica, artes e produtos químicos; artes mecânicas e liberais; e belas artes. É importante destacar que nas Exposições Nacionais eram escolhidos os produtos que seriam levados às mostras internacionais. O evento foi visitado por mais de cinquenta mil pessoas e teve a duração de quarenta e seis dias no prédio da Escola Central (KURY, 2009, p.125).

Dos produtos expostos, os de maior quantidade foram oriundos da 1ª Expedição Brasileira da Comissão Científica do Império no Ceará: diversas qualidades de mel, ceras, produtos extraídos da carnaúba, redes, tecidos de algodão, bordados, miniaturas de madeira de jangadas, peças indígenas e produtos de couro.

⁶¹ A organização ficou a cargo da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN) e do Imperial Instituto Fluminense de Agricultura (IIFA). In: Santos, Araci e Torres.

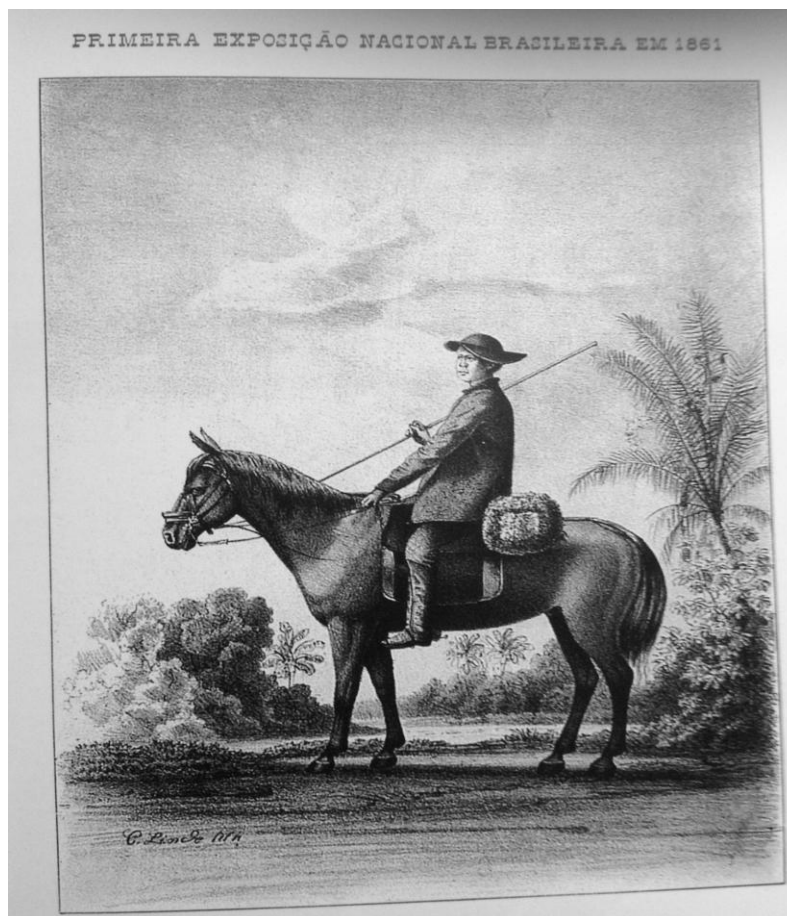
Figura 33- Primeira Exposição Nacional Brasileira, 1861, RJ



Fonte: *Comissão Científica do Império: 1859-1861*

Enquanto se festejava a modernidade com grandes espetáculos tecnológicos – tais como os avanços da Revolução Industrial, máquinas a vapor para as mais variadas finalidades e, posteriormente, a eletricidade, o telefone, e até mesmo o cinematógrafo, prévia do cinema como o conhecemos hoje – o Brasil expunha artigos de sua economia agrária, alguns manufaturados e outros artesanais, com destaque para o café, velas, carne, algodão, madeira, tecidos e até mesmo plantas e animais tidos como exóticos de sua tropical flora e fauna. Entre os inusitados artigos levados pelo Brasil, destacamos, uma vitória-régia que foi exposta com pompa.

Figura 34- Figura 34 - Gravura do vaqueiro cearense, participante da Primeira Exposição Nacional Brasileira. fonte: livro Comissão Científica do Império.



Fonte: *Comissão Científica do Império*: 1859-1861

Se por um lado Pesavento (1987) nos fala dos avanços da modernidade, a autora não deixa de citar o outro lado da moeda. Por trás da exaltação ao progresso e à modernidade, os problemas sociais advindos do capitalismo e da exploração da mão-de-obra eram evidenciados por meio de protestos e mesmo boicotes que os operários promoviam, inclusive durante as exposições. Não foi por acaso que a Inglaterra convidou o Brasil para integrar a sua Exposição Universal e sua influência no Brasil teve o seu ápice no mesmo século XIX, quando os britânicos aumentaram as suas exportações para o país e investiram pesado em áreas como a construção de ferrovias.

O impulso para esse comércio bilateral teve início em 1808, quando a corte portuguesa transferiu-se para o Brasil e D. João VI decidiu abrir os portos brasileiros às nações amigas. Dois anos depois, o regente português assinou um acordo que concedia tarifas especiais aos produtos britânicos. A partir daí, a relação comercial, entre os dois países,

aumentou drasticamente e acabou gerando vários investimentos diretos dos britânicos no Brasil.

Os produtos importados da Grã-Bretanha tinham que pagar uma tarifa de 15% – menor até do que a dos produtos portugueses, que pagavam 16%. Assim, o primeiro trem da Estrada de Ferro Mauá, a primeira do Brasil, foi tracionado pela locomotiva "Baronesa", construída na Inglaterra pela William Fair Barin & Sons, em 1852. A ferrovia foi inaugurada por D. Pedro II, no dia 30 de abril de 1854. No Nordeste brasileiro a cidade de Recife foi sede de várias ferrovias como a *Recife and São Francisco Railway* e a *Brazilian Street Company* que, posteriormente, foram até 1957, arrendadas à *The Great Western of Brazil Railway*. Conhecidas como “espetáculos da modernidade” e “festas do progresso”, as Exposições Universais formaram uma série de megaeventos científicos e empresariais.

A partir da segunda metade do século XIX, se procurava evidenciar o progresso científico e industrial resultante da Revolução Industrial, na Inglaterra, e estendido para outras partes do mundo. Logo, a primeira Exposição Universal ocorreu em Londres no ano de 1851, seguida de Paris (1855), espalhando-se depois principalmente na Europa e nos Estados Unidos. Assim, usando as definições de Passavento, em nome do progresso e da concórdia entre os povos, da instrução e do divertimento, das trocas comerciais e da exibição das novidades, essas exposições apresentavam novidades que vinham do mundo inteiro para formar uma grande feira de negócios e divulgação da ciência e da técnica, da Arte e da Cultura no sentido da sedução, do jogo das aparências e do ocultamento. Configurava-se uma meio de circulação não só de mercadorias, mas de ideias em escala internacional.

As Culturas Nacionais são uma forma distintivamente moderna e o termo universal nestas exposições foram um instrumento de diluir conflitos entre classes ou entre nações o que Passavento considera de um alardeamento da harmonia social, o progresso sem fronteiras e o mito de que a civilização ocidental era baseada na fraternidade entre os povos.

Figura 35- Primeira participação brasileira na exposição Universal, em Londres,



Fonte: Comissão Científica do Império: 1859-1861

Esse aspecto, no entendimento de Hall (2014, p.30) contribuiu para criar padrões de “alfabetização universais” e generalizou uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação em toda a nação. Além do mais, criou uma cultura homogênea de instituições culturais nacionais, que se tornou uma característica chave da industrialização, e um dispositivo da modernidade. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas de forma subordinada sob o Estado-Nação, portanto, uma fonte poderosa de significados para as identidades culturais modernas.

Como observa o pesquisador Fabiano Scherer (2002, p.103), em sua dissertação, as exposições propiciavam que, de tempos em tempos e por alguns meses, se mantivessem em funcionamento cidades temporárias, maquetes de um mundo idealizado ou que se pretendia realizar, que possuísem percursos festivos, arquiteturas fantasiosas e coloridas, ilusionismo tecnológico, festas noturnas e música, jardins e cenários de diferentes partes do mundo.

Nas exposições com sede em Paris, se realizava também uma grande mostra de arte que fazia parte do programa da Exposição Universal, com a finalidade de aumentar a influência da produção artística francesa no mercado de arte e colocava a cidade como centro irradiador da produção artística europeia, o que na verdade era o objetivo geral da realização de todas as exposições universais. As exposições universais ocorridas em Paris também contavam com um júri composto por pintores clássicos e históricos.

A participação do Brasil nessas feiras e a própria Expedição Científica do Império fariam parte integrante do processo de construção da nação, onde o discurso sobre o potencial da natureza do País passava pelas riquezas de suas províncias, pelo engajamento dos intelectuais na tentativa de delimitar um território com traços próprios, ou seja, com identidade nacional, mas que passasse também pelos interesses comerciais da Europa na realização de negócios com o Brasil.

A partir desse contexto, é importantes nos questionar até que ponto Lina teria se inspirado na organização destas feiras para organizar e expor a Arte Popular da Bahia, o Nordeste ou o Brasil, nos mesmos moldes das expedições científicas e das Exposições Universais, principalmente quando ela faz um paralelo com a produção do Artesanato Popular com o *Design Industrial*.

Entre 1859 e 1861, uma Comissão Científica de estudos conduziu uma expedição pelo Ceará, especialmente por pesquisadores do campo da História, o que rendeu importantes publicações que compõem um denso material de estudos. Já foram disponibilizados, por exemplo, alguns materiais produzidos pelos próprios viajantes da Comissão, como os diários de viagem de Francisco Freire Alemão, chefe da seção de Botânica, e os *Ziguezagues*,

material produzido por Guilherme Capanema, encarregado da seção de Geologia. Além disso, existem importantes estudos dos pesquisadores que se debruçaram sobre essas fontes primárias e sobre a aventura do século XIX.

Foi dessa forma que, desde 1846, o Brasil incorporou ao capitalismo internacional quando aderiu ao padrão ouro⁶². A partir do resultado de forças externas e internas, na busca de um lugar no mercado internacional, da hegemonia inglesa nos trópicos, que o Brasil se tornou um território de negócios ingleses baseado na diplomacia e no capital, momento este que, no Brasil, foi reconhecido como progresso.

Como vimos, um dos resultados da 1ª Expedição Imperial ao Ceará resultou num rico material coletado por Gonçalves Dias, exposto no Museu Nacional, lado a lado com produções indígenas de outras partes do império, com manequins representando o que seriam atitudes típicas da vida selvagem.

Para Kodama (2008, p.122) peças trazidas por Lagos, tais como artefatos feitos com a carnaúba, redes, esteiras, utensílios de pesca e desenhos de sertanejos figuraram como objetos folclóricos e antropológicos do Ceará na Exposição Nacional de 1861, sinalizaram a emergência do interesse científico pela “cultura popular” no país. Logo, nos questionamos qual seria o projeto de Lina para a construção de uma imagem de Bahia, de Nordeste e de Brasil a partir de suas exposições sobre Arte Popular? O que o diferencia das exposições universais, dos gabinetes de curiosidades e das expedições exploratórias?

Ao longo da história, tais situações se solidificaram, desde quando ainda se buscava uma ideia de Novo Mundo. Várias descrições sobre o Brasil ou o que a Europa denominou de Novo Mundo, buscavam representar o desconhecido para os europeus. Com registros da época marcados por muita imaginação combinada com grandes doses de curiosidade e todo tipo de utopia envolta por uma aura de mistério e encantamento, ainda que com *status* de relato histórico, podemos supor que “realmente” aconteceu. Além do mais, muitos desses relatos não guardavam a presença testemunhal do autor e que, conforme Canclíni (2003) na maior parte do tempo, o desconcerto perante os outros foi contido pela distância

⁶² O Brasil adotou o padrão-ouro em 1846, através de lei específica. Assim, a moeda nacional teria uma paridade fixa de 27 *pences* por mil réis, um preço fixo de sua moeda em relação ao ouro. Este padrão acontecera na Europa, quando da centralização das emissões no Banco da Inglaterra que o adotou, em 1844, e norteou a economia internacional do século XIX. O padrão-ouro foi o sistema monetário vigorante desde o séc. XIX até a Primeira Guerra Mundial. Em termos internacionais, o padrão-ouro significou a adoção de um regime cambial fixo por parte de praticamente todos os grandes países comerciais de sua época. Cada país se comprometeu em fixar o valor de sua moeda em relação a uma quantidade específica de ouro, e a realizar políticas monetárias, de compra e venda de ouro, de modo a preservar tal paridade definida.

intransponível que separava os fabricantes de relatos e bestiários dos canibais e hereges que os habitavam (CANCLÍNI, 2003, p.95).

Um exemplo curioso e emblemático foi a encomenda da corte portuguesa da pintura *La Mascarade Nuptiale* (1788) ao artista português José Conrado Roza, com o objetivo de retratar curiosidades das novas colônias portuguesas⁶³. Na pintura, observamos que um dos personagens é um negro, também presente nos estudos biólogos e naturalistas das teorias raciais do século XVIII de *Georges-Louis Leclerc*, o do Conde de Buffon, nas pinturas de castas mexicanas, dos gabinetes de curiosidades e nas obras de arte da artista Adriana Varejão, a partir dos anos 1980.

⁶³ Disponível no Endereço Eletrônico: <<http://www.alienor.org/publications/mascarade-nuptiale/index.php>>. Acesso em 20 de mai. 2013.

Figura 36- La Mascarade nuptial, de José Conrado Roza



Fonte: Catálogo do Musée du Nouveau Monde.

O quadro *La Mascarade Nuptiale* veio ao Brasil na inauguração da Casa França-Brasil (1990) e nas comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil (2000), colocando a problemática das diferentes leituras da Europa em relação ao Brasil.

Como sabemos, os europeus iniciaram a colonização da América, a partir da procura de uma rota marítima para a Índia, em busca de produtos que tinham grande valor comercial no “Velho Continente”, a Europa, e encontraram o que então denominaram de “Novo Mundo”, cercado de incertezas, de relatos fantásticos, tão curiosos quanto incertos, a partir de um parâmetro europeu.

A obra de Roza leva ao encontro de um duplo vínculo, de identificação e diferenciação entre a população destes dois lugares, presentes nas tradições europeias do século XVIII acerca do gosto e cultivo das “aberrações”, na catalogação das etnias das raças, nos estudos científicos, nos gabinetes de curiosidades e na própria representação pictórica desses seres humanos tidos como aberrações. É possível identificar diferentes significados de leituras da obra de Roza.

O autor é filho e aluno de Domingo da Roza, a quem sucedeu no cargo de mestre de desenho e pintura dos príncipes da família real e, especialmente princesas; trabalhou na segunda metade do século na corte do rei D. Pedro III e da rainha D. Maria, ao que parece, para decorar o pavilhão *Robillon*, do Palácio de Queluz, em Portugal.

A pintura *La mascarade nuptiale* (2,70m x 1,90m) retrata alegoricamente um possível cortejo nupcial estranho constituído de oito figuras de anões agrupados em pirâmide e provoca desconforto entre os observadores, sobretudo pós anos 1980. Observamos que 7 (sete) anões são escravos negros, um deles com vitiligo⁶⁴, o que torna branca quase toda a sua pele e único sem trajas nobres, como se a pele esbranquiçada fosse sua vestimenta ou servisse para expor tal estado anormal. Esses anões são identificados por pequenas biografias, quase imperceptíveis, escritas em suas roupas. Podemos dizer que essa caligrafia sobre a história pessoal dos personagens é o que os humaniza e, por serem originários de vários locais dos territórios das colônias portuguesas⁶⁵, nos coloca mais próximos deles.

A pesquisadora Marisa Flórido (2013) assegura que tornar visível a imagem de povos minoritários é torná-los existentes, expressão que vem do Direito Romano, o “direito à imagem” para garantia de um lugar e de uma voz. Logo, seria essa a intenção de Roza ao

⁶⁴ O vitiligo é uma doença cutânea em que ocorre perda de cor (pigmento) em certas áreas da pele, resultando em manchas brancas irregulares que possuem a mesma textura da pele normal.

⁶⁵ Esta prática pode ser vista nas chamadas pinturas “viagens pitorescas”, um gênero que misturava textos explicativos com ilustrações coloridas e referências a locais para ampliarem os repertórios dos leitores.

colocar as inscrições sobre a vida dos personagens nas suas vestimentas? Ao pensarmos sobre as vítimas do holocausto, que eram reduzidas a um código numérico tatuado sobre a pele, a resposta talvez seja afirmativa.

Podemos também afirmar que a pintura de José Conrado Roza, ao contrário de afastar sua condição humana, os eleva à categoria de humanidade, pois ao serem pintados com roupas nobres e sapatos, leva ao público as condições que os fizeram existir, como um pedido de ajuda, uma denúncia. O que significaria dar visibilidade aos sem-imagem, raramente retratados como humanos e carregados de uma carga emocional.

Velásquez também retratou que as Cortes Europeias tinham por hábito se fazer cercar do que chamavam de “aberrações humanas”, com presença cativa nas festas e nas telas encomendadas. No entanto, conferia a essas pessoas a nobreza humana.

Figura 37 - detalhe do personagem Siriaco



Fonte: Catálogo do Musée du Nouveau Monde.

Segundo as inscrições na indumentária dos personagens no quadro, analisamos que os dois personagens representam os noivos eram de Angola, os dois músicos de Moçambique, os outros quatro do Brasil (Estados de Pernambuco, Rio de Janeiro, Bahia e Pará). A anã negra, D. Rosa, era a noiva, por sempre estar acompanhada da rainha e pela constatação do

recebimento de constantes doações de roupas, sapatos e alimentos vindos do palácio e parece ter sido a favorita da rainha, em consonância com relatos nos documentos do Museu do Novo Mundo na França.

Nesse sentido, existe a hipótese de que a rainha queria ter uma lembrança de D. Rosa, uma vez que os anões tinham vida curta e poucos anos depois D. Rosa faleceria.

Enigmas estão presentes em vários aspectos desta obra, a começar pelo título em francês, quando o esperado é que estivesse em língua portuguesa. O que nos leva a crer ter sido atribuído pelo antiquário francês quando vendeu a pintura ao Museu do Novo Mundo, em 1983. Também não existem informações do percurso da obra, antes da sua aquisição pelo Museu. Sendo assim, não é possível atribuir certeza ao fato de José Conrado Roza ter ido as terras brasileiras ou africanas. No mais, se Roza tivesse feito parte dos artistas viajantes que integraram expedições artísticas e científicas com o propósito de documentar pela arte, a análise de *La Mascarade Nupciale* poderia ser feita vinculada à História e ao Realismo documental, pois todo processo de ocupação europeia dos novos continentes vinham acompanhado do registro da fauna e da flora dos povos, assim como dos modos de vida, a cargo de profissionais especialmente destacados para esse fim.

Percebemos que não há uma clareza de qual fato histórico o artista está narrando, pois Roza utiliza matrizes alegóricas, de certa maneira como um pressuposto clássico do retrato do gênero pictórico-frontalidade, centralidade e solenidade – e apenas uma possível reminiscência de traços do estilo documental, como se as figuras assumissem um caráter narrativo.

Entretanto, é inegável a existência de uma cena de fronteira - entre a Colônia e a Metrópole -, formada por um imaginário, cuja genealogia remete à Idade Média e aos inúmeros seres sobrenaturais que a povoam. Logo, do mais evidentemente distante ao mais estranhamente familiar, os anões da Corte são comparáveis ao estranhamento que orbita em torno à fascinação europeia e à maneira como a Europa imagina seus "outros".

Figura 38- Outra versão do quadro de Roza



Fonte: Catálogo do *Musée du Nouveau Monde*.

Um fato curioso também reside no fato de que os estudos do Museu do Novo Mundo apontam para a existência de, pelo menos outra cópia, da pintura de Roza, adquirida por Charles Beistegui, em 1939. Sabe-se que a obra possui mais ou menos o mesmo tamanho, mas com pequenas variantes: o vestido da noiva é branco, a pedra com a assinatura não existe e, especialmente, a pomba tem uma folha de papel com inscrições. Ainda de acordo com o Museu do Novo Mundo, não se tem informações do seu paradeiro da pintura que foi vendida com o título "O retrato dos anões da rainha D. Maria de Portugal".

Apesar de o quadro ter sido pintado no século XVIII, após um período de domínio dos recursos da representação plástica do espaço, onde o conteúdo era percebido de acordo com sua distribuição no espaço, notamos que o olhar do espectador não percorre inicialmente a

extensão do quadro, mas se detém no primeiro plano, onde encontra o assunto principal da obra, prendendo-lhe a atenção e retardando o avanço para a paisagem de fundo. A pintura é uma representação plana no primeiro plano e uma paisagem ao fundo em perspectiva e pouco nítida, retirando sua importância na hierarquia visual do quadro.

Como se poderia esperar para a época, o primeiro e segundo planos não são integrados e trazia como norma fundamental da pintura o empenho pela representação dos planos articulados. Vemos que a profundidade espacial do fundo se desenvolve abruptamente e que todos os elementos principais do quadro se encontram no primeiro plano; como se estivessem à beira de um precipício. Logo, a ideia de profundidade é desvalorizada e a torna insignificante, na medida em que sobrecarrega o primeiro plano de elementos dissociados da paisagem ao fundo.

Dessa forma, o autor faz com que as figuras dos anões se cristalizem numa fileira quase perfeita, lado a lado, no primeiro plano, paralela à boca de cena do quadro, e passa ao observador a configuração sólida de uma muralha formada por esses elementos, impondo uma visão no sentido do plano e desestimulando o espectador a fazer constantes incursões ao fundo do quadro.

Mesmo com os ricos trajes que lhes poderiam conferir uma nobreza humana, as figuras se parecem com bonecas estáticas com seus olhos fixos iguais, que realçam o branco do olho, em contraste com a pele negra. Nesse sentido, saem da categoria de humanidade e se aproximam de uma coleção de objetos em um gabinete de curiosidades, tão comum à época.

De fato, percebemos que existe uma vontade de representar as colônias portuguesas pelo uso de variados tipos de indumentária dos personagens, que corresponderiam às suas diversas origens, como, por exemplo, o anão à direita do Siriaco, que possui tecidos amarrados na cintura como uma característica da vestimenta africana ou, por vezes, do índio com plumas, cocares, saiotas e flecha.

Por outro lado, o uso de sapatos por esses personagens não era comum, seja no seu local de origem ou na Corte, pois o hábito de usar sapatos significava sinal de superioridade e, por isso os negros eram proibidos de calçá-los. Entretanto, neste quadro, quase todos usam sapatos, o que lhes confere ascensão na pirâmide social da Corte. A exceção se dá ao índio e ao negro Siriaco, numa possível alusão às duas espécies menos conhecidas dentre as aberrações: o *negro* com a anomalia na pele, que estava sendo descoberto pelos estudos científicos da época e o *índio* selvagem que, apesar de ter a fisionomia mais próxima do homem europeu, não se deixa domar, nem mesmo em uma cerimônia de casamento. Sua flecha, em vez de estar apontada para o casal de noivos, mira uma pomba pousada no galho

mais alto da árvore, o que pode ser uma alusão ao Espírito Santo, representado pela Igreja Católica.

Figura 39 - "Coleta para a manutenção da igreja de Nossa Senhora do Rosário em Porto Alegre", de Jean Baptiste Debret, 1828, 14,7 x 20 cm.



Fonte: <https://www.alamy.com/709-jean-baptiste-debret-coleta-de-esmolos-para-a-igreja-do-rosario-1828-image185694565.html>

O índio-cupido assume também um papel cômico e erótico, no sentido de Bataille (2010). Para o teórico, a alusão ao erótico sempre foi capaz de provocar a ironia e Eros na antiguidade tinha um aspecto pueril por ser representado por uma criança. Logo, o cupido é representado pelo o filho de Vênus e Eros, uma criatura de impulsos e emoções, que abandona toda a razão e que faz as pessoas caírem apaixonadas e por esse motivo, simboliza o amor. Por outro lado, nos indagamos se representam também uma imitação espontânea das convenções europeias, cristãs e sociais.

Se pensarmos como uma pintura de retratos, a tela pode ser vista como uma reprodução de participantes da festa dos negros o "Rei do Congo"⁶⁶, retratada na obra do artista Debret (1828). Há ainda as festas da corte brasileira, onde os escravos se vestiam como nobres, rei e rainha portugueses, no cortejo dançante muito característico entre 1808 e 1831

⁶⁶ Uma figura mítica trazida ao Brasil por africanos oriundos das regiões congo-angolanas.

no Brasil. O livro *Pátria Coroada*⁶⁷ descreve exemplos dessas festas da Corte carioca com desfiles e dança e onde, objetivando trazer diversão à festa com máscaras e farsas, o rei e a rainha negros compartilhavam o mesmo espaço das autoridades, mas quem reinava na festa era o rei negro no trono.

Vejamos também que a obra de Roza tem, em certa medida, uma relação com as pinturas de castas, pelo seu caráter de atender a curiosidade do rei Carlos III da Espanha em conhecer o desenvolvimento da mestiçagem e seus resultados, qualificando-os de curiosidades americanas, na chamada Nova Espanha⁶⁸. É importante mencionar que as pinturas de Castas aconteceram do século XVIII, especialmente no México Colonial e diz respeito ao estilo pictórico que representava os diversos tipos humanos provenientes dos cruzamentos raciais entre brancos, índios e negros da recém-formada sociedade colonial e enquadrava diversidade e hibridez pelo meio do complexo sistema de castas.

Pensar em castas no mundo ibérico significava delinear linhagem ou raça. Por sua vez, o conceito deriva do termo latino “castus”, cujo sentido literal é “manter puro”. Segundo Santelli (2011), na estratificação social ou de castas, estabelecida na América Espanhola, conjugaram-se principalmente três valores sociais ou elementos como notas distintivas de cada casta e o elemento racial, o elemento econômico e o elemento cultural (SANTELLI, 2011, p.6).

Figura 40 - Masurier: “Madeleine de la Martinica”.



⁶⁷ p. 206.

⁶⁸ Novas colônias na América Central Espanhola.

Uma série de nomes foi utilizada para designar as distintas combinações raciais surgidas nas colônias espanholas: *mestiço* (espanhol e índio), *mulato* (espanhol e negro) e *zambo ou zambaigo* (negro e índio). Este sistema de classificação era uma forma de impor ordem na sociedade, que se tornava cada vez mais inclassificável para o colonizador, mas também era uma busca de uma identidade que não conseguia se definir. Essa necessidade de ordem e controle da sociedade também estava presente nos estudos das anomalias na Medicina naturalista europeia.

Nesse sentido, a produção dos quadros de castas objetivava descrever o avanço da mestiçagem e a vida cotidiana produzida na Ibero-América e a maioria destas pinturas forma séries de 16 a 20 cenas. Resultado da mescla entre eles existe, em cada quadro, a representação de um homem e uma mulher de variados grupos étnicos, com seus descendentes.

Cada um dos personagens é identificado por meio de uma legenda descritiva, em que tema principal dessas obras traz o conceito de hierarquia como elemento imprescindível, para garantir a subsistência do sistema imperial espanhol. Um exemplo são as pinturas de Joaquín Magón, as quais se referem às representações dos ofícios desempenhados pelos protagonistas dos quadros, pois há uma clara hierarquização, sendo os melhores ofícios atribuídos aos espanhóis ou descendentes de sangue mais hispânico do que mestiço e os de menor importância, sendo desempenhados por descendentes com maior quantidade de sangue negro e mestiço.

Assim as pinturas de castas respondiam aos interesses da elite espanhola, o que para García Saíz, eram motivados, principalmente, pelo exotismo tipicamente atribuído aos mestiços americanos do México.

Nessa obra, a mulher negra olha o filho afetado pelo vitiligo, como fruto de um acidente da miscigenação, também presente como metáfora, o fruto que mãe e filhos seguram juntos. No entanto, diferentemente das tradicionais pinturas de castas, não se sabe qual a origem étnica do pai, pois ele não está presente na cena. O que pode aproximá-lo mais aos estudos científicos e imaginativos exibidos nos gabinetes de curiosidades e ajudar a pensar a pintura como registro de uma deformação da natureza, aliada ao que defendia o conde de Buffon⁶⁹, que vemos na tradição dos estudos científicos da Medicina naturalista.

A questão da despigmentação muito intrigou o século XVIII e deu origem a várias interpretações de pesquisa com os biólogos e naturalistas e ao significativo desenvolvimento

⁶⁹ Importante biólogo francês - Georges Louis de Luclerc.

das teorias raciais que o acompanha. Fatos esses que devem ter levado o negro Siriaco para um museu de Medicina e outro de Etnografia. Logo, seriam também os mesmos motivos de sua reprodução destacada no quadro de Roza?

Somos induzidos a presumir que o tema principal da pintura *La mascarade nuptiale* é o casamento de um casal de anão negro africano, imitando as convenções europeias e seus convidados. Contudo, o personagem mais marcante e mais famoso é o negro despigmentado no canto inferior direito⁷⁰. Se considerarmos que se tratava da época dos Gabinetes de Curiosidades e dos estudos da Medicina naturalista, podemos dizer que esses estudos confirmavam que a África existe na consciência da Europa, por meio do destino trágico dos negros em regiões atrasadas do mundo.

Pelo seu poder de fascínio e de importunar a todos até hoje, podemos dizer que um dos personagens mais marcantes da pintura *La mascarade nuptiale* é, sem dúvida, Siriaco; já representado pelo pintor Manuel Joaquim da Rocha, exatamente como na Mascarada Nupcial:

Em dezembro de 1786, 48 mil réis foram pagos para Manuel Joaquim da Rocha, outro pintor da corte, pelo retrato do "preto Malhado" ou "negro-pie" ou "Siriaco", como é assim designado. Um pouco mais tarde, outros dois retratos, desta vez custou 86.400 réis, foram novamente feitos pelo mesmo artista⁷¹.

Uma cópia deste retrato é conservada no museu da Escola de Medicina de Paris e outra no Museu Etnográfico de Madrid: ambas são assinados e datados de 1786. A terceira reprodução, datada de 1786 (ou 1787, dependendo da fonte), foi preservada na galeria de pinturas do Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa, e desapareceu em um incêndio no ano de 1974 e a quarta cópia do quadro de Joaquim Manuel pode confirmar que se trata do negro despigmentado de Roza. Estas cópias, feitas no momento da chegada de Siriaco a Portugal, atestam o interesse pelo fenômeno.

São diversas e controversas as interpretações da época para esta doença e para o fascínio que ela causava na Europa, com exposições frequentes sobre o assunto, como a exposição da imagem de um jovem com vitiligo, em 1795, na Feira de Bartolomeu de Londres e publicada por Alex Hogg em outubro de 1803. Ou, ainda, o exemplo, em 1892, dos índios ou *Kalina Galibis* da Guiana Francesa, que foram exibidos no Zoológico Porte Maillot.

⁷⁰ O personagem Siriaco pode ter sido originário de uma das quatro versões do quadro de Joaquim Manuel da Rocha, de 1786, que retrata o mesmo personagem e será objeto de análise nesta tese mais adiante.

⁷¹ Endereço Eletrônico: <<http://www.alienor.org/publications/mascarade-nuptiale/auteur.php>>. Acesso em: 17 de jun. 2013.

Figura 41- Siríaco, 1786.



Fonte: Catálogo do Musée du Nouveau Monde.

Nos tempos antigos, qualquer deformação humana era considerada um presságio de má sorte ou uma representação do mal, decorrente do castigo dos deuses. A sociedade evitava conviver com essas anomalias e a família se envergonhava por ter sido amaldiçoada com o nascimento deste ser humano.

Neste conjunto, estão os anões negros que, como escravos, eram sequestrados pelos colonos e enviados a Portugal para o entretenimento da Corte, com a função de, na maioria dos casos, serem ridiculizados e humilhados pelo riso e divertimento dos nobres, para Bataille (2010, p.86), configura dimensão diabólica.

No texto de Michael Hagner⁷², apesar de ser datado do ano 2000, o autor trata estas pessoas com corpos diferentes como objetos e os estende para um número maior e afirma que na Europa eram muito desejados, principalmente em 1780, tanto do ponto de vista de objetos

⁷² *Utilidad científica y exhibición de monstruosidades en la época de la Ilustración* no catálogo da exposição realizada pela Biblioteca Nacional da Espanha em 2000, *Monstros y Seres Imaginarios en la Biblioteca Nacional* sobre monstros e anomalias nos livros do século XV ao XVIII.

extraordinários, quanto como uma questão de prestígio e poder, uma vez que era determinado pela Corte quem os teria à sua disposição.

No entender de Michael Hagner (2000), com a multiplicação das imagens de crianças negras despigmentadas, os naturalistas e médicos argumentavam que seus propósitos eram o de "libertar essas espécies das superstições e prejuízos que caíam sobre eles" (HAGNER, 2000, p. 57). Entretanto, o tema superstição era bastante divergente em todas as camadas da sociedade, inclusive entre os naturalistas que discrepavam sobre a razão do nascimento dessas pessoas. O que se vê é que a questão da despigmentação intrigou realmente e deu origem a várias interpretações e pesquisas acompanhadas da elaboração de teorias raciais.

Entanto, no final do século XVIII, com as publicações dos estudos científicos naturalistas, essas pessoas já apareciam como objetos belos, sob o discurso de que "toda deformação seguia certa regularidade natural, portanto mais desvinculados aos castigos dos deuses" (HAGNER, 2000, p.124).

Para mostrar essa nova forma de beleza, foram criadas esculturas retratando estas pessoas em cenários elegantes e adornadas com joias – colares, brincos e anéis – nos gabinetes de curiosidades, isso como veículo da sensibilidade estética dos anatomistas. "O uso científico e a exposição pública dessas anomalias em cera pasou a formar uma parte de valores e práticas culturais diversas e a mudar o olhar do público em relação a essas criaturas" (HAGNER, 2000, p.125). Esta prática pode ter inspirado Roza a destacar seus personagens, em sua pintura *La mascarade nuptiale*.

O século XVIII foi um período de grande difusão da História Natural, por conta, também, de uma fomentação de viagens de reconhecimento dos novos territórios colonizados ou por colonizar. Desta forma, se instala um grande número de gabinetes de História Natural e herbários, que eram propriedade, não só de reis e príncipes, mas também de cidadãos abastados cuja ambição maior era a de publicar um catálogo das suas coleções.

Segundo Antonello Gerbi (1996), o Conde de Buffon⁷³ se orgulhava de suas descobertas e entre elas figurava a maior de todas: a de que as espécies animais do Velho

⁷³ Filósofo e grande biólogo naturalista francês, autor de um dos mais antigos relatos sobre História Geral, Biologia e Geologia não baseado na Bíblia. Seus estudos representaram um avanço considerável na classificação dos seres vivos. Em 1740 iniciou um minucioso trabalho de classificação das espécies vegetais e animais. Nesse trabalho, usou um método de classificação natural estabelecendo a existência dos princípios de continuidade e de afinidade entre as espécies. Publicou o primeiro dos 44 volumes de *Histoire naturelle, générale et particulière* (1749), onde antecipou algumas idéias evolutivas que seriam defendidas por Lamarck e Darwin. Nessa obra relatou a primeira versão naturalista da história da terra, incluindo uma completa descrição de sua mineralogia, botânica e zoologia. (CAMPOS, 2010)

Mundo e a das Américas, ou “Novo Mundo”, são diferentes e, em alguns aspectos, inferiores ou debilitadas. É a teoria da Degeneração.

Figura 42- BUFFON, conde de. (1707-1788): Ilustração do livro *Histoire Naturelle*.



Fonte: Biblioteca Nacional, Catálogo da exposição *Monstruos y seres imaginarios*. Madrid, Espanha, 2000.

Em 1761, no volume IX de sua *Histoire Naturelle*, o conde de Buffon chega, pois, à conclusão de que, "graças a um processo de degeneração, as espécies do Velho Mundo transformaram-se naquilo que é encontrado no Novo Mundo" (BUFFON *apud* CAMPOS, 2010). O sucesso da *Histoire Naturelle*⁷⁴ foi considerado imenso, visto que as duas primeiras tiragens se esgotaram em duas semanas e a obra foi traduzida para o inglês, francês e alemão. As observações que se baseavam neste critério de superior e inferior, e que permaneceram, por algum tempo, episódicas, ao se somarem às informações, relatos e descrições do Novo Mundo que chegavam à Europa, se estenderam sobre o novo continente como unanimidade.

Nesse cenário, se inclui a multiplicação das imagens de crianças negras despigmentadas por vitiligo. Para Hagner (2000, 58), os naturalistas e médicos argumentavam

⁷⁴ Além de Buffon, outros biólogos importantes também dividiam o mesmo século, como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Denis Diderot (1713-1784), Condillac (1715-1780), Helvetius (1715-1771) e Condorcet (1743-1794).

que eram crianças escolhidas para “libertar essas espécies das superstições e prejuízos que caíam sobre eles”. O tema superstição, contudo, era bastante divergente – sobre quem eram e qual a contribuição dessas pessoas com corpo diferentes da maioria – em todas as camadas da sociedade, inclusive entre os naturalistas. O que se comprova, porém, é que a despigmentação intrigou e deu origem a várias interpretações e pesquisas, mas sempre acompanhadas da elaboração de teorias raciais.

Viu-se antes que, assim como outras cortes, a moda na Corte de Portugal era se cercar de jovens anões escravos, com objetivo de ressaltar a brancura da sua majestade, mas os ricos e poderosos os tinham como uma "coleção de curiosidades" formada por objetos, animais e até humanos com peculiaridades físicas esdrúxulas, incluindo anões e todos os indivíduos que eram classificados por eles como bizarros fisicamente.

Um dos gabinetes mais famosos do século XVIII foi o *Linck*, em *Leipzig*, na Alemanha, fundado em 1761 pela coleção privada de Heinrich Linck, que possuía bastante prestígio no meio erudito e seu acervo era composto por plantas, minerais e fósseis, organizados e catalogados. Os gabinetes de estudos naturais se assemelham a um livro, uma conferência ou uma exposição anatômica; podemos dizer que constituem uma forma de representação pela qual a natureza pode ser criada, exibida e explicada como fenômeno científico e passam a classificar as peças, sob categorias genéricas que separam os objetos da natureza, as obras do artesanato e as antiguidades.

Em relação à maioria da população, na coleção dos gabinetes o papel dessas pessoas de corpos disformes era diferente do interesse dos médicos naturalistas que tinham em mente as taxonomias desses corpos diferenciados. No caso dos gabinetes de curiosidades, boa parte desses objetos que eram coletados, roubados ou cobiçados pelos donos dos gabinetes, tinham as falsificações mais grosseiras. Existia todo um comércio em torno da formação dessas coleções que se aproveitava de todas aquelas coisas que se acreditavam naquela época. Com venda garantida, qualquer falsário barato podia vender para um colecionador de gabinete uma peça com um discurso falso de sua origem ou função.

Os gabinetes também tinham muito de imaginação e não eram esses lugares de ciência verdadeira que muitas vezes se divulga, pois as pessoas eram exibidas junto a vários objetos valiosos e, embora os donos estivessem interessados na classificação, o aspecto agradável de admirar o raro e o extraordinário tinha um papel. No entanto, sua exposição não era unanimidade.

Consoante Hadner (2000), Michael Bernharnd Valentin criticou a representação arbitrária desses seres nos gabinetes de curiosidades, pois, para ele, a exposição nesses locais

tinha o objetivo de ressaltar o normal e o esteticamente belo, consolidando um abismo entre os seres proporcionais e os disformes.

3.1 Uma cartografia de curadorias em direção à alteridade

É possível admitir que Lina Bo Bardi iniciou o que hoje chamamos de curadorias da alteridade, historicamente localizadas no período das pós-colônias europeias, no final dos anos 1980, e definidas como curadorias aglutinadoras, a partir de categorias dicotômicas com a tarefa de reunir, juntar, resumir.

Desse ponto de vista, poderia ser uma posição pós-moderna, seja pelo seu caráter aglutinador, seja pelas suas intenções de inserção da arte popular na História da Arte e do Designer brasileiros. Os anos 1990 são conhecidos como a década de cartografar essa alteridade nas curadorias.

Como veremos a seguir, sabemos o quanto isto vem sendo fomentado por outras políticas anteriores, pelo menos desde o século XIX. Por este caminho da crítica ao eurocentrismo, a arte dos países periféricos foi tomada como tema central de grandes exposições nos importantes centros econômicos do mundo e nas poéticas dos artistas contemporâneos desses lugares, pós-período colonialista. É o que podemos considerar como a crescente onda de grandes exposições patrocinadas por governos, bem como trabalhos de artistas contemporâneos rediscutindo a posição da arte dos países fora do eixo Europa-Estados Unidos.

Já no século XIX, vemos a exibição do chamado Novo Mundo nos corpos de personagens identificados como dos países identificados como do "Terceiro Mundo" – denominação pós-globalização – e que tomam, para uma análise nos dias de hoje, uma dimensão para além das ações da Arte, passando a envolver questões raciais, sociais e políticas em cartografias diferentes.

Neste sentido, iniciaremos nossa caminhada com a curiosa aquisição da pintura *La Mascarada Nupcial* (em 1992) pelo Museu do Novo Mundo Francês, a qual, inevitavelmente, remete o espectador contemporâneo a identificá-la, mais facilmente, às questões pós-coloniais. Essas são questões, foram se transformando em fortes modalidades nos discursos de identidade nacional dos países denominados periféricos, em relação à Europa e aos Estados Unidos.

Ainda assim é possível considerarmos esta pintura nas circunstâncias iconográficas, com um vínculo nas tradições europeias do século XVIII do gosto e cultivo das aberrações, da catalogação das etnias das raças, dos estudos científicos, dos gabinetes de curiosidades, enfim, um amplo leque de leituras, que hoje são vistas como marca de hierarquia, de processos de exclusão e de eurocentrismo.

Em 1983, o Museu do Novo Mundo de La Rochelle⁷⁵, localizado no litoral Atlântico da França, incorporou ao seu acervo a pintura *A Marcha Nupcial* (1788), adquirida em um antiquário de Paris no contexto pós-colonial. Não foi possível obter informações sobre o percurso da obra *La Mascarade Nupcial*, antes da sua aquisição pelo Museu ou até hoje.

No entanto, a pesquisa identificou que a pintura veio a primeira vez ao nosso país para participar da exposição inaugural da Fundação Casa França-Brasil, sobre a temática “Iconografia do Brasil na França nos séculos XVII e XVIII”, em 29 de março de 1990, com curadoria de *Pierre Beaudet*⁷⁶ e praticamente não temos registros da passagem desta obra no Rio de Janeiro, pois não existe catálogo na Fundação Biblioteca Nacional, nem na Casa França-Brasil. Já nos dois principais jornais na cidade do Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil* e *O Globo*, há uma pequena referência à exposição, sem tecer análise crítica ou fazer menção à obra.

Em decorrência de um convênio firmado entre o Ministério da Cultura, o Governo do Estado do Rio de Janeiro e o Ministério da Cultura da França, em 1984, teve início a implantação da Fundação no Rio de Janeiro. No ano seguinte, por ocasião da visita do presidente da França *François Mitterrand* ao Rio de Janeiro, a Secretaria de Cultura do Estado, a Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico, a Fundação Nacional Pró-memória, o Ministério da Cultura da França, a Fundação Roberto Marinho e a empresa *Rhodia* assinaram o convênio para a execução das obras do prédio. As etapas para a criação deste centro cultural e o trabalho de restauração atravessaram a década de 1980.

A obra de Roza retornou ao Brasil nos anos 2000 para participar da mostra em comemoração aos 500 anos de nosso descobrimento, integrando o segmento "Negro de

⁷⁵ Musée du Nouveau Monde's collections tell the story of France's relations with the Americas as conducted from La Rochelle, one of the main ports of New World trade and migration. Paintings, engravings, old maps, sculptures, furniture and decorative art objects conjure up images of Canada, the West Indies, and Brazil as well, with records of the transatlantic slave trade. A section is also devoted to the indigenous peoples of North America and the Far West. <http://www.alienor.org/publications/mascarade-nuptiale/auteur.php> em 17/06/2013

⁷⁶ Professor l'École de développement international et de mondialisation, Université d'Ottawa na área de desenvolvimento internacional como pesquisador e diretor de vários programas na África, Ásia e América Latina, e como consultor para a CIDA, o Programa Programa de Desenvolvimento das Nações Unidas (PNUD) e várias ONGs canadenses e internacionais, em muitos países do Terceiro Mundo, incluindo o Brasil, a Índia, a Palestina, a África do Sul e Níger.

Corpo e Alma". No catálogo da exposição, um dos curadores, Emanuel Araújo (*Brasil 500 Anos*, 2000, p.56), afirma que o objetivo daquele segmento era refletir, de forma sistemática, sobre o modo como a presença do negro foi absorvida na sociedade brasileira e de que modo isso impregnou profundamente nossa identidade nacional:

Procura identificar as formas do imaginário que construiu a figura do negro enquanto outro (o que procura....?). Um imaginário que antes de ser brasileiro, é essencialmente europeu e que ganha forma através do olhar exotizado. Olhar que fixa de forma abertamente pejorativa a imagem do negro como fetiche (ARAÚJO, 2000, p.48).

O Museu de La Rochelle cumpria o objetivo de mostrar as relações da França com as Américas, a partir das obras da sua coleção, uma vez que essa cidade tinha intensa relação comercial com o Novo Mundo. Para o Museu, o quadro era um "saboroso e agudo comentário em torno do triângulo Europa/Africa/América e das relações impostas pela aventura colonial, ao longo do século XVIII, época do seu apogeu"⁷⁷.

Ao mesmo tempo, ao conceber a obra como um espelho da relação entre o Velho Mundo e o Novo Mundo, o Museu aponta para uma ferida ainda aberta nos dias de hoje, sobretudo na França, mas ao mesmo tempo comunga com a ideia de Novo Mundo. Trata-se de uma atitude na fronteira entre as temporalidades, que problematiza conceitos ambivalentes e, mesmo sem apresentar uma solução, cria uma narração.

Fazem parte do seu acervo pinturas, gravuras, móveis e objetos de decoração que evidenciam o tráfico negreiro, por meio do qual a cidade de La Rochelle, como outras, acumulou considerável riqueza. Além disso, buscando fornecer uma visão geral de vários lugares, o Museu se dedica às conquistas francesas nas Américas, Canadá e Estados Unidos, apresentadas em cinco seções expográficas: a primeira sobre a breve tentativa francesa de conquistar o Brasil e a América do Sul; a segunda, acerca das relações entre a França e o Canadá; a terceira entre a França e as colônias do Caribe; a quarta sobre a vida dos escravos e o Novo Mundo com uma série de obras que os representam alegoricamente e a quinta e última seção, diz respeito aos índios norte-americanos e às Leis do Far Oeste. Assim, o Museu do Novo Mundo.

A pintura *La noiva mascarada* encontra-se no segmento Novo Mundo juntamente com a obra denominada *As quatro partes do mundo* (1632), do artista suíço Grégor Brandmuller,

⁷⁷ Endereço Eletrônico: Disponível em: <<http://www.alienor.org/publications/mascarade-nuptiale/auteur.php>>. Acesso em: 25 jun. 2013.

retratando quatro crianças brancas, uma alegoria dos quatro continentes: a Europa com um cetro, isto é, o oficial de justiça do rei, a Ásia com um baú cheio de jóias, as Américas com um índio com indumentária de penas de aves e a África com panos de tecidos.

Na História das Artes, a alegoria dos continentes é uma forma de representação bastante comum nos séculos XVI e XVII que, frequentemente, aparecia em séries de imagens onde os continentes da Ásia, Europa, África e a América eram representadas por quatro figuras femininas.

Figura 43 - As Quatro Partes do Mundo, 1632, Grégor Brandmuller.



Fonte: Catálogo do Musée du Nouveau Monde. França. 2012.

De modo geral, as representações eram profundamente eurocêntricas, com a Europa representada como o mais civilizado dos continentes, pelo meio de oposição entre o nu e roupas elaboradas, além de uma série de outros elementos que podem ser analisados como se fossem "categorias", uma vez que são bastante recorrentes. A iconografia surgida sobre o que eles denominaram de Novo Mundo após as conquistas portuguesas e espanholas possui inúmeros exemplos sobre este universo que se mostrava incógnito ao Velho Mundo.

Nesse sentido, a partir da tradição ocidental vinculada à representação de imagens, como vetores de mensagens que as transcendem, que carregam símbolos que são engendrados

por meio de tradições orais, podemos compreendê-las como um conjunto imagético que constitui um vocabulário franqueado a praticamente todos os indivíduos de uma determinada comunidade, daí seu uso tão disseminado a partir da Idade Média.

Assim, a alegoria visual do emblema⁷⁸ e as alegorias se tornam um recurso amplamente utilizado em impressos e nas artes visuais entre fins do Renascimento e o auge do Barroco. Por esta via foi construída, por meio de imagens, a visão da alteridade dos europeus em relação à América. Logo, surgiram inúmeros desenhos, gravuras, pinturas e até esculturas que mostram o continente americano como uma mulher. Igualmente, alegorias mostrando os continentes como personagens femininas eram comuns no século XVI, com o importante detalhe de que os artistas não tinham estado nas Américas.

No entanto, essa mulher não está vazia de sentido, pois surge como uma rainha indígena com algum animal selvagem a seus pés e alusões ao canibalismo. Vale lembrar que o caráter exótico e libertino associado às Américas, recorrente nas alegorias europeias, é justamente aquele encontrado por Américo Vesúcio em pessoas: uma lasciva América, deitada languidamente sobre uma rede, recebe o navegador com ar de espanto e, ao seu lado, junto a árvore que sustenta uma das pontas da rede, repousa uma borduna, pronta para ser usada. Ao fundo da cena, duas pessoas preparam um banquete canibal, assando uma perna humana sobre uma crepitante fogueira.

Por intermédio da expansão da economia capitalista no âmbito da globalização e da expansão territorial do sistema do estado no Leste Europeu, os mecanismos de inclusão/exclusão no Ocidente trouceram, recentemente, as questões da sua dominação sobre todo o mundo. O resultado foi que o processo de colonização europeia e norte-americana continuou, porém que esse “outro” não é mais colônia, pois também transita pelo primeiro mundo. Por isso, as forças de poder que, uma vez, levaram para a hegemonia do Ocidente, passam a ameaçar – desta feita internamente – esses países. Não é à toa, que, a partir dos anos 1980, quando as consequências dessas forças surgem ameaçando a Europa, foi reconhecido o lado negativo da modernidade, da colonização e da globalização.

Em 1982, com a criação do Museu do Novo Mundo de La Rochelle, e a formação do seu acervo, certamente foram inseridas nas novas políticas governamentais do então

⁷⁸ As imagens dos emblemas e alegorias serviam para transmitir uma mensagem específica, ligada às verdades morais, à edificação do espírito ou à exaltação de qualidades humanas, popularizados nos séculos XVII e XVIII constando também em breviários, livros de vidas de santos e em adornos de igrejas. Autor, ano, p. (livro alegoria América)

presidente François Mitterrand (1916-1996) e do ministro da cultura Jack Lang. O que pode ser identificado também na criação da Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro.

Em 1981, a eleição do presidente da França, foi o principal fator de mudança nas políticas das artes, em relação, principalmente, aos países denominados na década de 1980 de Terceiro Mundo e às ex-colônias, as quais antes eram chamadas de Novo Mundo. A descentralização da Arte na França aconteceu por meio da criação do Centro Nacional de Artes Plásticas, em 1982, que ensejou fundos regionais para a aquisição de obras e as distribuiu pelos museus de toda a França, tendo como consequência a aquisição de quase seis mil obras (PONTUAL, 1985) em quatro anos.

Pode-se afirmar que o Governo francês e, por consequência, o Museu de *La Rochelle* tiveram uma atitude pós-colonial e sob o influxo desse mesmo discurso a obra veio duas vezes ao Brasil e passou a buscar uma articulação abrangente em prol do diálogo com as culturas do Terceiro Mundo, criando, em 1982, a “Association Dialogue entre les Cultures⁷⁹” (ADEC) com o objetivo de facilitar e incentivar o intercâmbio cultural e intelectual entre os países do Terceiro Mundo e a França (TERRAC, 1986, p. 36) Essa ação deu origem diretamente ao Festival de Jazz “d’Angoulême”, aos diálogos franco-Quebec, franco-japonês e aos projetos de intercâmbio cultural de países na França como Ano da Índia na França, ano Brasil-França, França-Dinamarca, Marrocos em Grenoble entre outros, como forma de melhorar suas relações de parceria e também as econômicas.

O crítico brasileiro Pontual (1939-1994) viveu em Paris nesse período como correspondente do *Jornal do Brasil* e publicou vários artigos dando um panorama dessa expansão da atuação do Ministério da Cultura. Entre eles, “Um diálogo cultural da França com a América Latina”, onde observa que:

Na nova política, quatro eixos foram prioritários: estímulo à criação, sob todas as suas formas; luta pela descentralização, de modo a contrabalançar a hegemonia de Paris; favorecimento do diálogo entre os criadores e o público, com o uso de todos os recursos mediadores possíveis; e apoio vigoroso à formação, à difusão e à pesquisa, para multiplicar os efetivos atualmente disponíveis (PONTUAL, *Jornal do Brasil*, 04 dez.1985).

A América Latina faz parte dos novos projetos do Ministério da Cultura Francês. Um exemplo é a exposição em dezembro de 1984 no *Grand Palais* em Paris, *A Descoberta do Mundo Latino*, a qual:

⁷⁹ Associação Diálogo entre as Culturas (ADEC).

Deixou o público perdido na extensão e na dispersão do conceito de latinidade. Havia um pouco de tudo ali dentro, da Federação Nacional dos Cafeicultores da Colômbia ao Instituto Cultural Italiano, das edições do Caribe à Air France, mas o Brasil não tinha stand no evento (PONTUAL, *Jornal do Brasil*, 07 fev.1984).

O Brasil também fez parte dos novos projetos do Ministério da Cultura Francês, além do ano da França no Brasil e da instalação da Casa França-Brasil, o que mostra o objetivo daquele Ministério de agir na dimensão internacional, se envolvendo em diversos eventos culturais de relevo. Vários meios de comunicação de massa, desde o início de 1984, divulgavam informações, debates, vozes e imagens do Brasil na capital francesa⁸⁰.

Numa tentativa de legitimar as outras culturas, nações e civilizações, a partir do meio dos anos 1980, as instituições ocidentais trazem à tona o monopólio ocidental da exclusão também na arte. Já nos anos 1990, um dos efeitos da globalização resultou no encontro entre diferentes culturas, religiões e linguagens, o que significa intensas diferenças entre etnias e identidades nacionais que geram conflitos, mas também saídas alternativas. Uma delas seria um modelo defendido a partir da teoria da reescrita da história, arte e economia do artista e professor ucraniano Peter Weibel, concretizada numa exposição com a complexa temática da globalização, migração e pós- colonialismo, em 1996, com o título *Inclusion: exclusion and conceived a "museum of global art"*.

A proposta expositiva de Peter busca demonstrar que os termos democráticos/liberais, integração/assimilação, são verdades centrais do binômio inclusão/exclusão. Por isso, para o curador, o ponto não é determinar os que não integram e são excluídos da sociedade e da arte, mas verificar que a inclusão só pode existir onde é possível a exclusão. Seu pensamento se concentra na ideia de que o Ocidente é o grande inventor da modernidade e o que era conhecido como modernização era ao mesmo tempo uma estratégia encoberta de colonização.

Os antropólogos e as sociedades coloniais coletavam materiais para os museus europeus; o que significa falar dos outros e não da Europa e cabendo a seguinte interrogação: Como essa característica expedicionária é tão importante para o lugar dessa representação, para conhecimento desse outro, esse lugar distante? Assim, os objetos são mais um elemento

⁸⁰ É o que se pode perceber através de uma série de reportagens no jornal *Le Monde* sobre o Nordeste brasileiro tratando da seca, da economia e do lirismo da região: o economista Celso Furtado fazia análises sobre o Nordeste em programas da tv francesa; no Espaço Latino-Americano, dez artistas de Pernambuco apresentavam um panorama da arte do Estado, aconteceu a apresentação do espetáculo de dança *A Missa para o Tempo Futuro*, de Maurice Béjart, com a colaboração de Dom Helder Câmara; realizou-se a premiação na categoria Três Mundos para o filme *Fala, Manguera* no 6º Festival de Cinema do Real no Centro Georges Pompidou; duas horas semanais para música e informes sobre o Brasil na FM 103.1. O Musée d'Ethnographie de Genève (outono de 1985-inverno de 1986) e o Musée National d'Histoire Naturelle de Paris (meados de 1986) realizaram a exposição *L'art de la Plume: Brésil*.

dentro de uma cadeia das experiências das expedições. De certo modo, o museu é uma alegorização, de uma cultura, mas ele não substitui a vivência.

Ampliando as discussões dos anos 1980, nos tempos da globalização em que a legitimidade dos diferentes sistemas e subsistemas locais é chamada para o centro da questão, por meio dos encontros com outros sistemas, e tem surgido uma crítica dos mecanismos de inclusão e exclusão, concentrada nos monopólios dos mecanismos de inclusão e exclusão. Do exposto, nos questionamos de que forma esses artistas estão inseridos nesse sistema? Aqueles que o integram, submetem-se à cultura dominante e, em essência, eles se extinguem como o “Outro”?

Nesse caminho, vimos o ano de 1989, com as exposições *Magiciens de la Terre*, em Paris e *The Other Story*, em Londres e a primeira organizada pelo Centro Cultural Georges Pompidou na figura do curador *Jean-Hubert Martin*. O bicentenário da Revolução Francesa foi o pretexto para realizar a exposição no antigo matadouro de Paris, agora convertido em centro cultural, que abrigou a maioria das obras expostas. As demais foram para o Centro Georges Pompidou (Museu Nacional de Arte Moderna): 50 artistas ocidentais e 50 não ocidentais – este número não é confirmado –, cujos trabalhos reivindicam um espaço na conjunção arte e museu. Era um momento em que os artistas eram categorizados por etnia ou por preocupações sociopolíticas, o que acabou desviando uma avaliação histórica e filosófica dos trabalhos inseridos na arte visual; e, por outro, existia o financiamento público para as chamadas “artes de minorias étnicas”, que se destinam principalmente ao folclórico.

A exposição poderia apontar uma história de inclusão, no sentido de integração ou incorporação e apropriação, do que tem origem nesses outros lugares. *Magicien de la Terre* se apresentou ao mundo como a primeira exposição mundial de arte contemporânea, mais que isso, foi a personificação de uma atitude neocolonialista, que permitiu que o sistema da arte contemporânea colonizasse, comercialmente e intelectualmente, a arte desses países que anteriormente estavam fora dos seus limites. A proposta de Martin teve desdobramentos no contexto internacional como o surgimento do número de eventos internacionais, sobretudo bienais, realizados em países fora do centro e o trânsito internacional de artistas que trabalham fora dos centros.

Outra exposição pioneira, *The Other Story*, foi curada pelo artista paquistanês, radicado em Londres, *Rasheed Araeen* (1935-), que faz parte da primeira geração de artistas não ocidentais a produzir no Ocidente e a lutar para que os artistas da América Latina, Ásia e África tenham lugar nas instituições britânicas. *Araeen* questionou, sobretudo a invisibilidade da produção dos artistas negros na Europa, buscou demonstrar e legitimar a história reprimida

de uma estética modernista entre artistas plásticos britânicos e afrodescendentes, do Caribe e da Ásia, discutir as atitudes imperialistas britânicas em relação à raça, nacionalismo e internacionalismo. Conforme Fisher (2009). “A exposição tornou-se um contribuição para emergir o abismo das barreiras étnicas entre a arte estabelecida no grande circuito inglês e as perspectivas que podem surgir de uma arte da diáspora”.

A exposição aconteceu na *Londons Hayward Gallery*, de 29 de novembro de 1989 a 04 de fevereiro de 1990 e seguiu para a galeria Cornerhouse, nas cidades de Manchester e de Wolverhampton. No texto introdutório da exposição, o curador afirma que “trata-se de uma nova perspectiva da arte na Inglaterra pós guerra, na qual se celebra o trabalho de artistas que chegaram a este país a partir da África, Ásia e Caribe, trazendo com eles uma nova energia e um novo internacionalismo”⁸¹. A exposição foi composta por 24 trabalhos de artistas como “Clockwise from left: “*Destruction of the NF*” by Eddie Chambers; F N Souza’s “*Black Nude*”; “*She ain’t holding them up, she’s holding on*” by Sonia Boyce; Ivan Peries “*The Arrival*”.

Araeen representou uma ponte entre os artistas que testemunharam o tumulto de libertação nacional e guerra civil na sequência da descolonização, revisitado pelos teóricos pós-coloniais, por seu foco sobre as dinâmicas psíquicas de "raça", e “*Condenados da Terra*” (1961), do mesmo autor, que foi uma influência importante sobre os debates anti-coloniais. No entanto, para Fisher (2009) as raízes das questões da *The Other Story* foram a exposição das práticas de exclusão nas instituições britânicas de arte. Por outro lado, lembra também que muitos dos participantes da exposição estudaram em prestigiadas escolas de arte britânicas e, portanto, esses artistas foram visual e intelectualmente alfabetizados em privilegiados debates do modernismo e academicismo.

The Other Story foi reeditada de 30 de junho a 24 de julho de 2010 na Aicon Gallery de Londres, com o título *The Other Story Re-visited*, com a presença de 13 artistas, 11 dos quais participaram da exposição original de 1989, incluindo mais duas artistas femininas que, na década de 1980, estavam associadas ao grupo *The Black Women*, como uma resposta às críticas de Homi Bhabha e artistas que questionavam o desequilíbrio entre os sexos na exposição de 1989, replicando o machismo modernista.

Se a grande exposição *Magiciens de la Terre* foi fundamental para as culturas não globais entrarem na órbita das instituições ocidentais, iniciando uma onda de "pós-moderno" e

⁸¹ This is a new perspective on art in Britain since the war, one which celebrates the work of artists who came to this country from Africa, Asia and the Caribbean bringing with them a new energy and a new internationalism.

a do neo-imperiais “explorações do exótico”, a exposição *The Other Story*, com o título irônico, foi compreendida internacionalmente e a nível nacional, como um grande avanço para “desimperializar” a mente institucional britânica. É preciso grifar as frases do curador quando diz:

Esta não é uma mostra de arte étnica, primeiro de tudo, é um ato de justiça histórica. Uma homenagem para uma geração talentosa que deixou seus países e desafiou as vanguardas metropolitanas. Seu sucesso foi fenomenal, mas seus nomes têm sido apagados de nossas próprias histórias de vida. (...) (FISHER, 2009).

Magiciens de la terra foi também um instrumento na elaboração de culturas globais, dentro da órbita das instituições ocidentais, iniciando. No entanto, um novo modo de imperialismo pela exploração do exótico.

Por outro lado, *The Other Story* não se trata de um olhar exterior, que poderia obrigar os do interior a uma aflitiva busca de identidade. Na verdade, um dos problemas básicos deste grupo de artistas da exposição era a aceitação do direito à modernidade. Logo, enquanto a exibição britânica procurou incluir na narrativa nacional as consequências da migração pós-imperial, na França a mostra aspirou à universalidade da arte, tendo como uma das consequências uma narrativa histórica articulada em termos de luta. Não luta de classes, mas de identidade nacional, continental, identidades geográficas e culturais, ao lado de eixos hierarquicamente estruturados como Ocidental e Oriental, Norte e Sul, contemporaneidade e tradição, desenvolvidos e subdesenvolvidos, os quais vêm sendo estudados e pesquisados dentro do campo da arte contemporânea e da teoria, como o projeto de pesquisa, educação, publicação denominado *Formerwest* (2008-2016).

Seus objetivos consistiam em refletir sobre as mudanças introduzidas no mundo pelos acontecimentos políticos, culturais, artísticos e econômicos, desde 1989; envolver-se em repensar as histórias globais das últimas duas décadas no diálogo com o pensamento pós-comunista e pós-colonial; e especular sobre um futuro “pós-bloco”, a fim de que reconheça as diferenças através do imperativo político da igualdade e da noção de um mundo respeitoso com relação às diferenças.

O processo em constante evolução da trajetória de investigação é registrado e acessível ao público através desta plataforma online. *Formerwest* é uma aliança de colaboração entre cinco instituições europeias de arte contemporânea e educacionais: a holandesa BAK, *base voor Actuele kunst, Utrecht*, o Goldsmiths College, University of London, London, os museus de Arte Moderna de Varsóvia, Praga e Budapeste. E ainda Red Conceptualismos Del Sur, plataforma de investigação, discussão e tomada de posição coletiva a partir da América Latina, fundada em 2007. Já na exibição de Arte que aconteceu no MOMA, em 1984,

denominada “*The “primitivism in the twentieth century art”. Affinity of the tribal and the modern*” (“O “primitivismo” na arte do século vinte. Afinidades entre o tribal e o moderno”), com a curadoria de William Rubin e de Kirk Varnedoe, há uma crítica dos teóricos à exposição *Primitivism* de 1984, porque ela defende que há afinidade entre o tribal e o moderno.

No entanto, não há afinidade, porque a relação entre eles não é igual, é quase uma teoria marxista dentro de uma concepção que queria uma compreensão pós-moderna do primitivismo. Era 1984 e seria possível juntar tudo, mas os teóricos de acentuada ascendência marxista vão dizer que não se pode juntar, porque a minoria não está prevista, não há voz para uma minoria e sim uma apropriação colonial, colonizada. Na concepção pós-moderna pode ser tudo misturado e abre-se a brecha para uma crítica pós-colonial, ou seja, a parcela cultural do objeto de arte foi estimulada pelo pós-modernismo e sua procedência crítica a partir do pós-colonial.

Na América Latina temos um exemplo do projeto cubano, que teve como objetivo mobilizar as comunidades artísticas marginalizadas, pelos Estados Unidos, na arte ocidental. A Bienal de Havana, sobretudo a terceira edição, cuja semana de abertura aconteceu concomitante à queda do Muro de Berlim, colocou aquela Bienal, no centro de um cenário político e no sinistro território desconhecido do que viria pela frente.

As bienais e grandes mostras internacionais foram uma das chaves para posicionar as cidades de países fora do centro da arte ocidental, como alternativas para os negócios globais. No entanto, é preciso pensar numa espécie de expectativa ou estratégia de universalização da arte, tal como a Bienal de São Paulo, onde tanto artistas nacionais quanto internacionais, estão presentes na expografia em um só bloco, sem divisões de nações como acontece na Bienal de Veneza.

Dessa forma a Bienal de São Paulo procura ser uma exposição universal pela primazia conferida às obras instalativas nos anos 1990, pois estamos falando dos paradoxos do desenvolvimento nacional e subdesenvolvimento, destruídos pela globalização nos anos 1990, na medida em que essa Bienal paulista elimina o dentro e o fora, elimina o *Terceiromundismo*.

Nesse sentido, esses novos mundos da arte criaram diferentes mecanismos de inclusão/exclusão, os quais Peter Weibel nomina como reescrita, em substituição aos termos confronto ou confluência, defendendo que:

O pressuposto de que cada sistema consiste de um número finito de elementos e de um número limitado de regras de como estes elementos estão ligados e podem ser

sequenciados. Em sociedade podem ser chamados de códigos de comportamento. Então o que temos chamado de integração, assimilação, inclusão e exclusão são, nessa perspectiva, meramente processos de reescrita. Como esses processos de reescrita acontecem na arte? Considerando que o sistema global tem transformado o sistema global de arte.

Sabe-se que uma questão fundamental do capitalismo reside na crença no universal, o conceito de uma cultura universal neutra cujos dirigentes dos países tinham a intenção de ampliar. A ideologia do progresso e modernização apoiou esse conjunto de ideias na formação de um todo universalizado. Cultura universal, conhecimento das mesmas línguas, literatura e obras de arte, todos se tornaram os sinais fraternos pelo qual os acumuladores mundiais de capital reconhecem uns aos outros.

Esta cultura universal era algo que se devia assimilar e, historicamente, ajudou a expansão do capitalismo em todo o mundo. Garantiu mercados de comércio global de bens padronizados, como a expansão da distribuição de filmes americanos. Nesse sentido, o universalismo serviu para perpetuar a colonização e a servidão para objetivos comuns, a acumulação de capital.

No entanto, é preciso reconhecer que existe uma nova cartografia da arte como um efeito da globalização, com novos continentes e países entram no mapa do mundo da arte na tentativa de reescrever a própria arte. O que só foi possível com a globalização e com a arte contemporânea, pelas mudanças de paradigmas dos suportes e o advento das novas mídias, novos materiais e novas tecnologias, que trouxeram a hegemonia da fotografia, do vídeo, das grandes instalações e da performance, mas conservando o cânon da arte ocidental e tornando todas as formas de mídias como um meio universal.

Dado que a XXIII Bienal de São Paulo de 1996, em que foi inserido o segmento *Universalis* na equipe de nove curadores que selecionaram os artistas representativos de sete regiões do planeta. Neste grupo, se encontrava *Jean-Hubert Martin*, o curador da grande mostra *Magiciens de la Terre*. Este fato foi uma referência citada pelo curador-geral dessa Bienal, Nelson Aguilar,⁸² que a considerou “a primeira ação antiethnocentrismo desta magnitude a ocorrer num dos centros da arte contemporânea ocidental”. Além de curador da “região” África e Oceania, Martin foi convidado para, “como exímio africanista”, “assumir a Sala Picasso, integrante das salas especiais”. Como poderíamos considerar a Sala Picasso da Bienal de 1996, vinculada ao olhar antropologizante de Jean-Hubert Martin, parte do “museu

⁸² XXIX Colóquio CBHA 2009, Elisa de Souza MARTINEZ (2009).

no tempo” definido por Farias (2010). Há então uma espécie de reformulação de uma ideia de linguagem universal?

Homi Bhabha no seu texto para o catálogo da 29ª Bienal de São Paulo diz que identidade e localidade são conceitos que precisam ser pontuados como uma espécie de mecanismo de negociação. Nessa negociação, mesmo os trabalhos que burlam essa espetacularização ou criem “não obras”, acabam também virando obras de bienais. Será que existe um lugar sem que, de certa maneira, haja o risco de transformar a obra do artista em um sistema, numa linguagem decodificada? Quando Mosqueira se pergunta se existe uma linguagem da arte, ele pode estar falando que há certo maneirismo, que é o modo de se negociar essas identidades e localidades. Hoje, a identidade é uma categoria flutuante que pode ser acessada ou estar “fora”.

Se os países emergentes não foram inscritos na História da Arte, se não tiveram *pop art*, arte conceitual e nem os *ismos*, onde se situam? Na ruptura com a História da Arte e apropriação da geografia como uma dissidência? Então não haverá um outro discurso de inserção, a não ser como dissidente, ou seja, na história que não coube a esses países e agora se transforma na “esteira” da arte internacional? Novamente a noção da arte, entendida como tal, era definida exatamente pelo grau de internacionalização ou de universalidade que uma obra poderia ter adquirido.

Gerardo Mosqueira (2010) pergunta então se há uma linguagem internacional da arte. Vemos essa questão posta em várias camadas da recepção da arte dita emergente, sob a ótica do imperialismo do uso da História da Arte com a crítica da europeização do lugar nessa História ou sob a ideia das formas autônomas da obra frente ao uso universal daquela forma. No entanto, pensar internacionalização e universalidade é se interrogar se há um lugar viável de a arte emergente frequentar, de certa maneira, a marginalidade de uma parcela desse grande sistema da arte dominante, ou seja, como entrar na História da Arte a partir de uma bienal emergente.

Claro que se está falando de um pequeno ponto do sistema de arte e da sistematização de lugares, isto é, o que Homi Bhabha (2012) defende das bienais serem hoje talvez um dos mais importantes meios de serem sistematizados os lugares até então emergentes na História da Arte. Como se a partir de uma bienal pudessem ser vistas a Índia, a África, a América do Sul. A bienal deixa então de ser uma exposição para ser um sistema bienal, exercendo certo grau de imperialismo, no sentido de conduta dogmática, de uma história que tem pretensões à universalidade. Podemos comprovar isso na Bienal de Arte de São Paulo, onde, tanto artistas

nacionais quanto internacionais, estão presentes em um só bloco, sem divisões de nações como acontece na Bienal de Veneza, o que já assinalamos em páginas precedentes.

Outra problematização reside no fato de que uma cidade precisa estar pronta para receber essas identidades flutuantes e ter um mínimo de troca de linguagens com essas obras, se posicionar diante desse internacionalismo. Logo, a Bienal, como exposição feita para um grande público precisa ganhar condição de entretenimento e de formação de público, pois sofre e estimula a espetacularização, onde as grandes obras são privilegiadas. Assim, passa a ser também uma exposição oficial do governo que hasteia sua bandeira ao lado, se configurand também como a representação do país, o que dificulta ser um lugar que tem o compromisso com o experimentalismo, por mais que os artistas realizem obras que se proponham a tensionar isto. Resta saber o grau de emergência dos artistas e a linguagem periférica que essas exposições conseguem ativar naquele lugar.

Conforme Eliza Martinez, 23ª Bienal encerrou essa discussão e em 1981 o fim das separações geográficas na montagem da Bienal proporcionou a abertura de uma “instância decisiva para uma leitura comparativa da arte que se desenvolve em diferentes áreas culturais” (MARTINEZ, 2009, p.142). Antes de *Magiciens de la Terre e de Universalis*, a Arte Incomum foi apresentada na proposta de Zanini, com curadoria de Victor Musgrave e Annateresa Fabris. Esse segmento fez parte da “ideia de expor parâmetros essenciais e ordenadamente aspectos significativos da pluralidade artística, caracterizadora deste início da década de 1980”.

Além da Arte Incomum, na 17ª Bienal, foram realizadas as Exposições Satélites: Arte Plumária do Brasil e Pintura Aborígine da Austrália. Essa edição do evento foi realizada treze anos antes de Jean-Hubert Martin afirmar que a Bienal “planejada sob o signo da universalidade revela uma mudança”, exemplificada pela concepção de *Universalis*. Em sua opinião, temos dificuldade em aceitar que as metamorfoses sofridas pelas tradições culturais fazem com que se perca a correspondência, atribuída pelo olhar eurocêntrico, entre os traços considerados identitários e os que de fato são.

Martinez (2009) conclui que, se admitirmos que o universalismo, em 1996, não era um tema novo no discurso curatorial da Bienal, devemos creditar a Walter Zanini a inserção de núcleos de potencialização do discurso antieurocêntrico nas edições das quais foi curador e que, anos mais tarde, a discussão proposta por Martin era diferente.

4 IMPULSOS CURATORIAIS

No Brasil, saímos dos anos 1960 com a movimentação dos Centros Populares de Cultura (CPC) — cujo discurso era marcado por uma linguagem política panfletária — e com uma agitação maior no campo do teatro e do cinema. É importante assinalar que foi nesse momento que começamos a ter contato com modelos culturais diferentes dos europeus, e tal fato ocorreu pelo deslocamento do centro produtor da arte internacional, isto é, da Europa em direção aos Estados Unidos — mais precisamente a *Pop-Art*. Também podemos destacar o Novo Realismo europeu, que trazia proposições ligadas à vida política, social e econômica. Vários aspectos da *Pop-Art* e do Novo Realismo atuavam no sentido de ampliar o debate entre as artes brasileira e internacional.

Ainda para Ridenti (2000), o nacionalismo cultural, no estilo dos anos 1950 e 1960, fundamentado no resgate das raízes nacionais consideradas autênticas, apesar de fora de moda, ainda encontra expressão em vários artistas de destaque, como Ariano Suassuna, Antônio Nóbrega, Quinteto Violado e Zé Ramalho. Mas foi a partir de 1960 que se desenvolveu criativamente o resgate de uma brasilidade, a qual estava presente também nos herdeiros do tropicalismo e em quase todos os artistas da época — muitos dos quais atuantes até os dias de hoje —, nas mais linguagens artísticas.

As novas gerações parecem esboçar respostas inovadoras aos velhos dilemas, como o *mange beat*, o rap, o hip-hop e outros movimentos “alternativos”, os quais sintetizam, à sua maneira, as influências culturais externas e a expressão popular brasileira com um viés socialmente engajado.

Várias ações foram realizadas na tentativa de moldar uma Arte Brasileira, a exemplo da 2ª Bienal de São Paulo, em 1961, organizada pelo crítico Mário Pedrosa. A mostra contava com uma sala que ganhou o título “Paisagem Brasileira”, por meio do qual a curadoria pretendia fazer com que o Brasil fosse reconhecido através da pintura. A paisagem foi apresentada no contexto de uma história construída como primeira leitura de Brasil: desde a luz — apresentada numa condição simbólica na pintura do francês Nicolas-Antoine Taunay (1755 - 1830), que chegou ao Brasil em 1816 junto com a “Missão Francesa” — até as questões simbolistas e impressionistas. Parece que Pedrosa tentou recriar a história da Arte Brasileira em uma Bienal que trazia o melhor da produção artística europeia da primeira

metade do século XX e que, ao mesmo tempo, estava firmemente ancorada na produção nacional; portanto, tratava-se da matriz de uma vontade de ampliar esta história.

A partir dos anos 1980 houve um *boom* no mercado de arte, pois começaram a ser alinhavadas as principais coordenadas do pensamento crítico sobre o suposto renascimento de uma arte brasileira capaz de inseri-la na história da arte ocidental. Esse fato pode ser visto como uma sobrevida do desejo de uma arte nacional brasileira, motivada não mais por questões políticas ou nacionalistas, mas pela explosão e pela globalização do mercado de arte.

4.1 Agora é arte?

No mesmo sentido, outros esforços também foram empreendidos pelo jornalista e crítico pernambucano Roberto Pontual (1939-1992), então responsável pela diretoria de cursos e depois pela área de exposições no MAM do Rio de Janeiro, de 1973 a 1978. Ele organizou um novo conceito para o Salão de Verão do Rio de Janeiro, em 1976, transformando-o em *Arte Agora*. A proposta de Pontual era pautada na busca de uma arte que abarcasse todo o território nacional e se configurasse como uma Arte Brasileira. Logo, para implementar essa nova fórmula, dividiu o Brasil em regiões; em cada uma delas havia um “curador” responsável por mapear a produção artística local.

Roberto Pontual já apresentava uma preocupação com a sistematização do pensamento da Arte Brasileira em sua inscrição no quadro mais amplo da história da arte. No entanto, é importante percebermos sua persistência nas discussões sobre a questão da identidade na Arte Brasileira e o legado do conceito de antropofagia na constituição do nosso campo cultural; tais debates permanecem em aberto nos esforços atuais de (re)escrita da História da Arte, tendo em vista a crise dos discursos hegemônicos e os deslocamentos geopolíticos, os quais reposicionam o Brasil no cenário internacional.

Com a intenção de ampliar o conhecimento sobre a produção de arte brasileira, Pontual formou o Centro Brasileiro de Crítica de Arte, contemplando outras regiões além do Sudeste. Ele deixou claro tal intuito em seus textos sobre o Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba⁸³, reeditados recentemente em livro publicado pela Funarte⁸⁴, e nos artigos em que

⁸³ Também presentes nos textos “Um núcleo fora do núcleo (ou como ativar, longe do eixo)”, de 1979, e “Fogo e alma”, de 1980. In: MEDEIROS, Jacqueline; PUCU, Izabela (Orgs.) *Roberto Pontual*. Obra Crítica. Rio de Janeiro: Azouge editora, 2013. p. 485-527.

⁸⁴ NÚCLEO de arte contemporânea da Paraíba. Rio de Janeiro: NAC; Funarte: 2004. (Coleção Fala do Artista)

relata as experiências do Museu de Arte e Cultura Popular da Universidade Federal do Matogrosso⁸⁵.

Pontual inicia uma série de discussões sobre a necessidade de reformulação do “sistema de arte” em relação às estruturas de salões e dos prêmios em todo o país, trabalho ao qual se dedicou intensamente no Salão de Campinas e, especialmente, na transformação do Salão de Verão no ciclo Arte Agora.

A primeira exposição do ciclo Arte Agora aconteceu em 1975, quando Pontual enfrentou uma intensa resistência e estabeleceu uma discussão pública e polêmica com os artistas cariocas e paulistas. Propunha um formato completamente diferente de seleção dos artistas, que já não eram avaliados pelo envio de uma das três obras, mas pelo conjunto de seus trabalhos — prática que instaurava uma mudança significativa e recorrente nos dias de hoje.

Dessa forma, foram montadas comissões curatoriais, que viajaram pelo país para selecionar artistas em alguns polos regionais. Todavia não se escapa de arbitrariedades por trás da ideia de abrangência nacional, uma vez que parte também de escolhas pessoais. Essa estratégia, que nem sempre foi recebida positivamente, fez coincidir trabalhos de base popular e manifestações do experimentalismo, produção de núcleos hegemônicos — como Rio de Janeiro e São Paulo — e de cidades “fora do eixo”. A recusa por parte de um grupo de 16 artistas em participar da exposição *Arte Agora I* foi amplamente debatida em jornais, revistas e manifestos.

A primeira mostra *Arte Agora* (1970-1975) tratou de traçar um panorama da jovem criação plástica brasileira, a partir de obras de 75 artistas surgidos e/ou afirmados no país do final dos anos 1960 até aquela data. A mostra teve um catálogo impresso no formato tabloide, em papel jornal, bem mais informativo do que interpretativo. Já a segunda edição, denominada “Uma Visão da Terra” (1977), envolveu também um debate sobre uma possível definição de Arte Brasileira. À exibição de obras somaram-se mesas-redondas e o lançamento do livro *Visão da Terra*, com longas análises sobre o trabalho de cada um dos doze artistas presentes — uma proposta bastante inovadora para a época.

A terceira e última edição do Arte Agora foi *Geometria Sensível* (1978), e ampliou o foco da mostra para a arte latino-americana motivada pelo grande interesse que, de um modo geral, o tema passou a despertar. Essa mostra contou com mais de 200 obras e “[...] quis ser

⁸⁵ Sobre o Museu, Pontual também colocou essas questões nos textos “Índio e museu” 1975. In: MEDEIROS, Jacqueline; PUCU, Izabela (Orgs.) *Roberto Pontual*. Obra Crítica. Rio de Janeiro: Azougue, 2013. p. 485-527. In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 2, 31 jan. 1975.

uma alternativa mais orgânica, abrangente e minuciosa no levantamento de dados e no confronto de manifestações que envolveram uma das vertentes fundamentais na problemática da arte latino-americana deste século: a do caráter construtivo” (PONTUAL, 1977, p. 8).

Na década de 1980, no seu livro *Explode Geração!*, Roberto Pontual associa os jovens artistas brasileiros a um hipotético fundamento barroco que, para o autor, talvez espelhasse melhor do que qualquer outro “a experiência brasileira como um todo”. Essa leitura da chamada “Geração 80” teve, para Tadeu Chiarelli, o intuito de legitimação daqueles artistas e funcionou como uma estratégia para conceder a eles uma dimensão de brasilidade:

Em tese, este pensamento desestabilizaria qualquer crítica à aderência daquele agrupamento à moda mais recente da cena artística internacional. Há tempos existia no Brasil uma forte corrente de reflexão sobre a arte e a cultura brasileiras que entendia o conceito de barroco como fundamental e único para a compreensão da arte e da cultura aqui produzidas. Para essa corrente, toda a obra de arte ou produção cultural realizada no Brasil, para que de fato alcançasse a chancela de ‘brasileira’ de maneira inquestionável, devia possuir sinais inequívocos de fundamentos barrocos (CHIARELLI, 2010, p. 97).

De um lado, as discussões sobre o tema permearam as questões sobre os grandes centros consumidores e disseminadores de Arte, localizados no eixo Rio-São Paulo. Do outro lado, teríamos os artistas fora desse eixo, submissos às regras trazidas pelos disseminadores — o que revela, mais uma vez, a dicotomia Norte-Nordeste *versus* Sudeste.

Uma parcela significativa dos artistas dos anos 1960 e 1970 lutavam para fazer a sua arte escapar da contínua institucionalização cultural pelos museus, bienais e salões de arte. Isso talvez explique um dos motivos para a rejeição dos artistas neoconcretos em participar das exposições *Arte Agora*.

Agora, a segunda e a terceira mostras do ciclo Arte Agora — “Visão da Terra” (1977) e “Geometria Sensível” (1978) — são retomadas. Na primeira, retornam a discussão sobre a possibilidade de uma Arte Brasileira e sobre a constituição de uma identidade nacional por meio da obra de doze artistas de diversas regiões do país, escolhidos por Roberto Pontual a partir de sua ligação mais imediata com as circunstâncias da realidade que os cercavam. Segundo o autor, sua localidade e sua origem forneciam “uma atmosfera ou uma militância maiores de brasilidade”⁸⁶.

No debate que se seguiu à abertura da exposição, o curador da mostra afirma que o fato de o artista ser brasileiro não o leva a produzir automaticamente uma Arte Brasileira, mas seria importante que a sua obra carregasse uma visão de Brasil, e pergunta: “É possível,

⁸⁶ Visão/visões da terra em debate. (1977) In: MEDEIROS, Jacqueline; PUCU, Izabela (Orgs.) *Roberto Pontual. Obra Crítica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013. p. 393.

necessária e urgente a busca de definição de uma arte brasileira?”⁸⁷. As respostas surgiram em diferentes sentidos e apontavam para novas definições do que seria o horizonte delineado por uma Arte Brasileira genuína.

Para o artista Antônio Henrique Amaral⁸⁸, a “arte brasileira é a que se faz aqui, no país, sob as nossas condições particulares. Tudo o que se produz dentro de determinada estrutura econômica, social, política e cultural fatalmente a reflete”. Rubem Valentim⁸⁹ ressalta que “tudo o que é feito no tempo e no espaço geográfico brasileiro pode ser tomado como brasileiro, desde que tragam em si uma carga significativa capaz de levar à identificação de suas origens”.

Já para Frans Krajcberg, a mostra permite descobrir que, em várias partes do país e não, exclusivamente, no eixo do Rio e São Paulo, há gente de valor trabalhando fora desses dois grandes centros e o que falta é apoio para que esses artistas possam produzir em seus locais. O artista Emanuel Araújo⁹⁰ evidencia um aspecto romântico ao dizer: “Definir, hoje, o que seja arte brasileira é bobagem, não há necessidade disto. Surgirá um dia no Brasil a arte brasileira — mas depois, ao longo de um processo que é mais de fundo econômico e político, o país construindo uma imagem e sendo capaz de impô-la aos olhos do mundo”.

Ferreira Gular nos lembra de que a Arte reflete a experiência do particular, e nisso cada um pode contribuir. O artista apenas cria arte e contribui para a cultura universal na medida em que trata de sua experiência particular, acrescenta alguma coisa à experiência universal. O poeta⁹¹ adverte que “se o artista parte da imagem ou da palavra vindas de fora, do que está sendo imposto a você por circunstâncias que não são as suas, é evidente que você não está fazendo arte alguma - nem brasileira, nem de qualquer outra parte”.

Na mostra “Geometria Sensível” (1978), Roberto Pontual amplia para a arte da América Latina o universo territorial das mostras anteriores, em busca de uma narrativa “[...] mais orgânica, abrangente e minuciosa no levantamento de dados e no confronto de manifestações que envolveram uma das vertentes fundamentais na problemática da arte latino-americana deste século: a do caráter construtivo” (p. 23).

A tese levantada pelo curador, apontada no título da exposição, reunia as manifestações dessa vertente na América Latina pela associação de elementos à primeira vista conflitantes: “[...] o exercício da razão pelo cálculo geométrico e a imprevisibilidade da

⁸⁷ Texto “Visão da Terra em debate”, no qual o autor resume também as falas dos demais participantes.

⁸⁸ Idem

⁸⁹ Ibidem

⁹⁰ Ibidem

⁹¹ Ibidem

prática intuitiva” (PONTUAL, 1978, p.25).

O projeto curatorial das exposições do *Ciclo Arte Agora* envolveram três aspectos fundamentais da estratégia traçada por Roberto Pontual para a concretização de seu projeto mais amplo de escrita da História da Arte Brasileira: um panorama de abrangência nacional que contemplava todas as regiões; a discussão de uma identidade da produção brasileira marcada pela diversidade encontrada na ampliação simbólica do nosso território; e, por fim, a identificação de aspectos comuns na arte da América Latina.

Ao agrupar a produção nacional a partir de recortes e perspectivas diversas, podemos dizer que Roberto Pontual adotou um partido experimental, escapando aos esquemas tradicionais de escrita da história, mesmo sob o risco de empreender visões parciais. A partir desse “ímpeto experimental”⁹², para utilizar uma expressão cunhada por Homi Bhabha, Pontual contribuiu para o desenvolvimento de uma historiografia e inaugurou certas práticas curatoriais entre nós, onde a exposição em si assume uma importância, em detrimento dos trabalhos isolados.

O fato é que uma exposição convencional – com a sua abundância de espaço, espetáculo, obras, brilho e riqueza – prova ser cada vez menos interessante para os países da América Latina, inclusive no Brasil. A rota que nós devemos descobrir e desenvolver é outra: a criação constante de ligações unindo, de forma firme e clara, e peça por peça, este campo de conhecimento e ação chamado arte. O trabalho deve permanecer como nosso ponto de partida, mas precisamos parar de considerá-lo como nosso único objetivo. Deixemos que o objetivo seja redefinido ao revelarmos as realidades condensadas na obra de arte: a maneira do artista de olhar o mundo, os caminhos do mundo, a interação do indivíduo e coletividade.⁹³

O esforço de discutir as relações da Arte Brasileira com o contexto da América Latina margeou também seu envolvimento nas reuniões preliminares para definição das diretrizes da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, realizada em 1978. Na ocasião, Roberto Pontual pensava em se somar à realização de “Geometria Sensível” no sentido de inserir criticamente a arte dos países da América Latina no sistema de Arte Global e nos discursos hegemônicos da História da Arte. Porém, ao ver a exposição concretizada, ele se decepcionou com sua acomodação à “nossa dependência cultural habitual” e com sua incapacidade de enfrentar um contexto mais amplo de questões na abordagem do problema,

⁹² “Perspectivas curatoriais concebidas em termos de genealogias políticas regionais sublinham o ímpeto experimental a ser encontrado em lugares onde ‘estilos’ e práticas do período se sobrepõem de modo precário, arte erudita e arte popular podem ser conjugadas, imagem secular e projeto sagrado compartilham o mesmo arcabouço de representação”. In: ARTE e iminência. *Catálogo da 30ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 2012. p. 21.

⁹³ “I Bienal Latino Americana de São Paulo. Mitos disseminados, magia destruída” (1978). In: MEDEIROS, Jacqueline; PUCU, Izabela (Orgs.) *Roberto Pontual*. Obra Crítica. Rio de Janeiro: Azougue, 2013. p. 513.

cuja essência se desejava especificar ou ao menos distinguir: o estado da arte na América Latina.⁹⁴

Logo, se nos grandes centros econômicos do mundo, especialmente nas últimas duas décadas, a Arte dos países periféricos ou emergentes é tomada como tema central de grandes exposições, isso não implica no reconhecimento de sua importância histórica. A atual internacionalização da Arte Brasileira não significa a resolução desses impasses; ao contrário, nos provoca ainda mais questionamentos acerca do lugar que ocupamos, ou que queremos ocupar, no sistema global de arte.

De fato, “O olhar do velho mundo sobre o novo” — título de sua apresentação no colóquio sobre a célebre exposição *Les magiciens de la Terre*⁹⁵ — “[...] trata sempre de um olhar exterior obrigando os do interior a uma aflitiva busca de identidade”. Pontual se refere aos impulsos de redescoberta da arte da América Latina no século XX como manifestações de culpa, mais do que de legitimidade.

Além disso, Pontual retoma a reflexão sobre Arte Popular, presente no desenvolvimento do conceito de Criatividade de Base, mas introduz reflexões sobre a herança do negro, do índio e sobre a relação entre popular e erudito na cultura brasileira a partir do trabalho de artistas como Gilvan Samico e Emanuel Araújo, ao fazer um levantamento dos mestres da xilogravura tradicional no Nordeste⁹⁶. O seu envolvimento nas discussões sobre a relação entre arte e vida resulta na construção do conceito de Criatividade de Base, que associa também à arte popular, interesse recorrente em sua escrita, discutido em curso ministrado no Museu Nacional de Belas Artes em 1972. Como dito por Pontual,

Todos nós existimos no mundo, no conjunto de coisas que nos cercam e nos povoam, e mantemos sempre, consciente ou inconscientemente, um diálogo com elas. A expressão desse diálogo — por qualquer um dos meios disponíveis ou inevitáveis: a palavra falada e escrita, os gestos, os sons, as formas e cores, os usos de tudo que existe, o próprio jeito de viver — já constitui, por si mesma, um ato criador, independentemente de avaliações críticas que a rotulem ou não como arte e que a situem na escala de valores dessa última categoria⁹⁷.

Além da intenção utilitária, é preciso ressaltar outra característica primordial no que talvez fosse mais correto chamar de *Criatividade de Base*, e não de Arte Popular, pela presença de um conceito de Arte que vem de nós, do nível erudito.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Os Mágicos da Terra, em português.

⁹⁶ Ver textos do autor “Arte popular brasileira. O pouco que dela se conhece” (1976) e “Os dois Brasis” (1977). In: MEDEIROS, Jacqueline; PUCU, Izabela (Orgs.) *Roberto Pontual*. Obra Crítica. Rio de Janeiro: Azougue, 2013 Medeiros e Pucu (Orgs). p. 339-342.

⁹⁷ “Lição de criatividade, a arte da vida” (1972).

Trata-se do relacionamento direto, na maior parte dos casos indicados no parágrafo anterior, com a religiosidade, compreendida como forma de dialogar com o que se figura enquanto sobrenatural, a fim de entender, captar e canalizar o “mistério” dos acontecimentos. Nesse aspecto, destacam-se os ex-votos, os registros de sepultura e as carrancas.

Várias exposições sobre a América Latina eram realizadas na Europa e nos Estados Unidos, assim como no continente sul-americano. Em sua maioria, essas exposições apresentavam artistas focados em determinados períodos, grupos de artistas reunidos por similaridade, bem como retrospectivas individuais de conjuntos específicos de artistas. Em todas as grandes mostras internacionais havia a presença de artistas latino-americanos, inclusive de gerações mais recentes e, na maioria dos casos, essa presença aumentou proporcionalmente, mais que a representação de qualquer outro grupo.

O fato é que a arte latino-americana usufruiu do prestígio mundial, o que para Jiménez (2011) deixa a impressão de termos uma expectativa de um *boom* semelhante ao ocorrido com a literatura no início dos anos 1980. Uma das possíveis razões reside no reconhecimento de que na América Latina existam muito bons artistas tanto da arte tradicional quanto de vanguarda, ou ainda, como ele afirma: “um grupo substancial de críticos e curadores tem promovido inteligentemente e diferentemente esses artistas”.⁹⁸

Em 1987, a mostra *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, apresentada no Indianapolis Art Museum, desencadeou uma grande discussão: como uma mostra poderia restringir a produção latino-americana com um rótulo de Arte do Fantástico?⁹⁹ Torres Garcia poderia ser considerado artista fantástico?

A exposição contemplou vários representantes de seguimentos da Arte, assim como da Arte Realista, da geometria abstrata e dos artistas conceituais que não tiveram traços do Surrealismo. Na época, a crítica Mari Carme Ramirez (2001) argumentou que esse tipo de *marketing* mapeava injustamente a arte sul-americana e levava a erros de conceitos. Outro fato revela que muitos artistas fizeram parte de exposições organizadas em comemoração aos 500 anos do descobrimento da América como outra forma de divulgação dos artistas sul-americanos. É o caso das exposições *Figuración fabulación: 75 años de pintura na América Latina* (1990), com a participação dos brasileiros Siron Franco e Tunga, e *Transcontinental:*

⁹⁸ Em língua estrangeira: “a substantial group of critics and curators have been promoting theses artists intelligently and didifently”.

⁹⁹ Esse conceito, muito utilizado com referência a literatura latino-americana, refere-se, mais precisamente, à obra de Gabriel Garcia Márquez.

Nine Latin American Artists (1990), de Guy Brett, com a participação dos brasileiros Waltércio Caldas, Roberto Evangelista, Jac Leirner, Cildo Meireles e Tunga.

Cerca de 80 artistas latino-americanos e nascidos após 1945 são listados nas exposições a seguir. Em 1992, a mostra *Ante América*, organizada por Gerardo Mosquera, contou com a participação da brasileira Maria Teresa Alves. Em 1993, ocorreu a *Latin American Artists of the Twentieth Century*, curada pelo americano Waldo Rasmussen no MoMA, com a participação dos brasileiros Leda Catunda, Cildo Meireles, José Resende e Frida Baranek, ao lado de cem artistas. Destaca-se também a exposição itinerante *Cartografia*, curada pelo brasileiro Ivo Mesquita, com destaque para a participação do brasileiro José Leonilson.

Alguns desses artistas desenvolveram importantes carreiras e se tornaram reconhecidos na cena artística internacional, enquanto outros permaneceram como importantes artistas locais. Contudo, é positiva a visão de Caballero (2001) sobre a produção sul-americana: “[...] a grande variedade na qualidade da arte produzida na América Latina praticamente espelha o resto do mundo”.¹⁰⁰

A exposição *Transcontinental: Nine Latin American Artists*, curada por Guy Brett, focou em artistas de três continentes sul-americanos: Argentina, Brasil e Chile. A mostra foi considerada de natureza contemporânea, com proposições diferentes da Arte produzida na Europa e na América do Norte. Além disso, fazia referência às situações e aos problemas de cada país, materializados na arte não convencional e executada por meio de materiais não usuais, podendo as obras serem classificadas tanto como obras abstratas e conceituais quanto divertidas e com materiais baratos.

A exposição *Ante América*, de Mosquera, concebeu uma declaração do multiculturalismo que incluía os Estados Unidos, além das populações originárias do continente americano. A mostra explorou a permanente relação entre os trabalhos artísticos e seus contextos sociais e culturais na América. Mosquera (2001) considera que “[...] essa mostra deveria ser vista como um discurso da integração americana e uma forma de ver a arte do continente e o continente pela arte, numa maneira de considerar mais os problemas regionais” (MOSQUEIRA *apud* CABALLERO, 2001).

Segundo Caballero (2001), um fato relevante aconteceu com a exposição *Latin American Artists of the Twentieth Century*, do MoMA, pois “[os artistas] foram selecionados

¹⁰⁰ No original: “the wide range in the quality of art produced in Latin America pretty much mirrors the rest of the world”.

por causa da qualidade de nível mundial de seu trabalho e não por causa do reconhecimento em seus países”.¹⁰¹

Paralelamente, na América Latina houve um crescimento do número de bienais em que os artistas confrontaram sua produção entre si; a própria Bienal de Havana, criada em 1984, se especializou na Arte dos chamados países de Terceiro Mundo. Não se via uma “explosão de Bienal” como essa na Europa e nos Estados Unidos: Bienal Internacional de Cuenca, no Equador, criada em 1987, a Bienal do Caribe e América Central, que aconteceu na República Dominicana em 1992, e a Bienal do Mercosul e a Bienal de Lima, criadas em 1997.

Há de se considerar que o próprio conceito de Arte latino-americana poderia ser trocado pela pluralidade da riqueza, superposições de mestiçagem e diferentes influências culturais, sem prejuízo nenhum à sua significação — muito embora, lamentavelmente, a força homogeneizadora do mercado suponha uma redução, um profundo desfoque, uma violência no plano das ideias e da representação da Arte.

Por outro lado, a diversidade possibilitou as condições para um maior protagonismo e presença das nações da América Latina na cena mundial da arte. Logo, quais visões podem ter ou construir da América Latina do século XXI? A arte latino-americana representa uma identidade múltipla que desemboca em diversos fragmentos em um arquipélago híbrido, mestiço, sincrético e onde coexistem, desigualmente, o local e o global, o ancestral e o virtual, a memória e a ficção, o impossível e o real. O que significa, para Jimenéz (2011), uma representação da irrepresentabilidade.

Nesse mesmo caminho, em 1997, surgiu a I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, que, segundo o curador geral Frederico Moraes (1997), tinha como um dos objetivos “[...] criar condições para que se começasse a reescrever a história da arte latino-americana de um ponto de vista, se não exclusivamente nosso, pelo menos não propriamente metropolitano”.

Moraes (1997) também defendeu colocar em evidência o nosso desconhecimento sobre a arte dos vizinhos latino-americanos, pois “[...] se os europeus e norte-americanos desconhecem nossa arte, o que é compreensível, ainda que injustificável, nós, latino-americanos, nos desconhecemos de um modo que eu diria irresponsável” (MORAIS, 1997, p.17).

É preciso pensar também nos contextos políticos e culturais existentes além do sistema de arte para conseguir identificar as forças que presentes em eventos de porte nacional ou internacional. Nessa dimensão, a economia e a política do país aparecem como forças de

¹⁰¹ No original: “*who were selected because of the world-class quality of their work and not because of how well-known they are in their respective countries*”.

legitimação das identidades regionais no âmbito global, recolocando as questões do espaço geográfico presentes “tanto na arte como na economia” — o que se configura como desejo de regionalizar ou nacionalizar latente no pensamento da época e tornou o momento propício para a realização da XXIV Bienal de São Paulo (1998). Logo no texto de abertura do catálogo, o curador-geral Paulo Herkenhoff posiciona os objetivos da Bienal:

Uma ação contrária à arte eurocêntrica que cria parâmetros excludentes no circuito da arte e oferece como alternativa um reconhecimento de uma multiplicidade de fios no tecer da História. A partir desses argumentos, a Bienal propôs uma abertura conceitual e complexa da arte para vários campos, descartando qualquer fronteira temporal ou geográfica e passando a ter a tradição brasileira como ponto de partida para a escolha dos trabalhos apresentados (HERKENHOFF, 1998, p. 22).

Na proposta curatorial da Bienal, fica clara a intenção de buscar um lugar para a Arte Brasileira no sistema internacional por meio de uma arte onde o diferencial estaria inerente ao próprio território, à cultura e à história do Brasil. Em termos estéticos, uma arte que se aproximava da arte internacional, mas se distanciava por seus elementos próprios da cultura brasileira e que ganhavam importância a partir do avanço da globalização.

Para Herkenhoff, essa proposta se traduzia, por exemplo, na presença de Cildo Meireles (“Desvio para o vermelho”) entre Tarsila do Amaral (“Abaporu”) e Hélio Oiticica (“Tropicália”) — três artistas emblemáticos, cada um com suas obras antropofágicas máximas.

Vale relembrar que a antropofagia proposta por Oswald de Andrade se definia como “[...] a predominância do uso de metáforas da devoração e da digestão, para a construção de uma tradição cultural legítima brasileira”.¹⁰² Assim, era uma resposta da arte brasileira ao se relacionar com a tradição estrangeira. Dessa forma, o Manifesto Antropofágico pretendeu a mudança de um movimento até então preocupado com questões essencialmente estéticas para a direção de uma atitude mais cultural e ética, em busca de uma arte nacional legítima. Por outro lado, percebe-se é que esse conceito ameniza os possíveis conflitos nessa busca de uma arte identitária nacional, mascarando-os com uma aparente harmonia.

Um ponto evidente é que a XXIV Bienal de Arte de São Paulo se configurou como um agenciamento da história, no sentido de uma operação que constituísse uma história da arte ocidental com origem no canibalismo e na antropofagia, questões cruciais da cultura brasileira e que ganhavam importância com o avanço da globalização. Assim, a Bienal da Antropofagia,

¹⁰² *Manifesto Antropofágico*, escrito por Oswald de Andrade como o cerne teórico do movimento modernista brasileiro.

como ficou conhecida, quis mostrar um mundo sem centro, oferecendo histórias transversais sob uma “ótica de convivência, contato e interpenetração com a história da cultura brasileira” (HERKENHOFF, 1998).

Para mim, o exercício curatorial é um exercício historiográfico, deve lançar e construir com obras teses a partir de conceitos e sob um regime metodológico. Algumas estratégias metodológicas foram implantadas. Ao arquiteto Paulo Mendes da Rocha propus não projetar salas fechadas, mas ativar a ideia de intercomunicação visual e espacial entre épocas, movimentos, artistas e obras. Isto veio inspirado de alguns penetráveis do Oiticica. As exceções foram raras, quando solicitadas pela obra ou pelo próprio artista. De Lygia Pape tomei emprestado o conceito de ‘imantação’ do espaço. Rigorosamente todo e qualquer espaço expositivo do prédio seria integrado à discussão regente da Bienal. Não haveria as salas escondidinhas no fundo, o ‘debaixo do tapete’, onde se sepultassem obras inexpressivas. Tudo que foi curadoria de curadores convidados da Bienal era rigorosamente parte integrante do projeto.¹⁰³

A XXIV Bienal de Arte de São Paulo era composta por quatro segmentos: “Brasil”, “Representações Nacionais”, “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros” e “Núcleo Histórico”, que substituíam as Salas Especiais das edições anteriores com duas mostras: Arte do século XVI-XVIII e Arte do século XIX. Esta última tinha como subtemas “Sala *Van Gogh*” e “Monocromos”, onde se encontravam os principais artistas internacionais responsáveis por questionar a cor ao extremo, as salas de Cildo Meireles, Hélio Oiticica e Tarsila do Amaral.

Expograficamente, foi uma Bienal em que não se fazia diferença entre haver somente uma obra exposta ou ter uma sala inteira cheia de trabalhos. Situar obras em certos espaços seria definir politicamente seu lugar na história, e um dos pontos polêmicos da mostra foi o modo como os grandes nomes da história da arte foram exibidos, ferindo o modelo de uma história estabilizada, longe de oferecer ao público uma fruição tranquila. Essa intenção fica clara quando observamos a museografia projetada por Paulo Mendes da Rocha, confirmada no texto do catálogo comemorativo dos 50 anos da Bienal de São Paulo (2001):

As obras estavam dispostas de uma forma transparente que demonstravam coerência com os conceitos curatoriais e o conjunto era um ‘tecido’ formado por interpenetrações mais ou menos tensas, de culturas distintas. Enquanto o visitante caminhava, notava o timbre de cada obra, sua singularidade, notava sua posição relativa ao conjunto (FARIAS, 2001, p. 256).

Citamos como exemplos os trabalhos de Cildo Meireles analisados na dissertação de mestrado da autora desta pesquisa:

¹⁰³ HERKENHOFF, P. BIENAL: e o lugar de Cildo Meireles na História. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jacque.rochalima@gmail.com> em 30 ago. 2010.

Totem - Monumento ao preso político estava localizada próximo da pintura do artista paraibano Pedro Américo, datada de 1893. *Totem – Monumento* foi mostrada na forma de registro fotográfico da ação realizada em Belo Horizonte¹⁰⁴. Estas fotografias também participaram, em 1970, do catálogo da mostra *Information* realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York. São quatro fotografias com enquadramento fechado, mostrando apenas a obra, do momento do início do fogo até o final com o que restou. Já o *Desvio para o vermelho* foi montado com um ambiente, o *Impregnação*, localizado no final de uma sucessão de obras marcadas pelo emprego da cor, começando pelas pinturas pioneiras de Tarsila do Amaral, dos anos 1930, passando pelas telas geométricas de Volpi, dos anos 1950, e terminando com experimentos de Hélio Oiticica, com abstração espacial, dos anos 1960 (MEDEIROS, 2012, p. 102).

Marcelo Campos lembra que o Brasil foi arquitetado de várias formas, refletindo cada interesse específico da época, desde a descrição do próprio descobrimento, passando pelos intelectuais modernistas, pela sociologia dos anos 1930, e continua a ser inventado na Arte Contemporânea por meio da ampliação do interesse de correntes culturais atualizadas no cotidiano das metrópoles.

De fato, os modernistas estavam em sintonia com o desenvolvimento econômico capitalista, ou seja, com o projeto moderno brasileiro e com o desejo de se constituir como discurso fundador da identidade brasileira e a construção de uma memória coletiva e homogênea a partir da cultura popular. Mas qual era essa identidade? Campos (2008) afirma que

A brasilidade não existe em essência, não apresenta conteúdo *a priori* e, no caso contemporâneo, não se busca como objetivo último das artes, como acontecia no projeto de nacionalismo modernista. Ao contrário, as realidades se tangenciam, hibridizam-se em emblemas visíveis repletos de sinais da cultura de massa e da erudita (CAMPOS, 2008, p. 107).

Logo, requerer uma valorização das realidades locais por meio das obras de arte e um posicionamento político e cultural dos artistas sobre a realidade que os cerca, como um critério de juízo, poderia ser considerado uma consequência do mundo globalizado?

Contudo, acrescentaria que esse retorno pode ser gerado por demandas das instituições e do mercado de arte, sem nos esquecer de que toda obra de arte realizada como forma de resistência é absorvida pelo mercado ou pela instituição. Temos exemplos que vão do grafite

¹⁰⁴ *Totem - Monumento ao preso político*, de 1970, foi uma ação realizada no vernissage da mostra *Do Corpo à Terra*, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, durante a Semana de Tiradentes. Em uma área externa dos fundos do pavilhão de exposições, Cildo fixou uma estaca de aproximadamente 2,5 m de altura sobre um quadrilátero marcado por um tecido branco e tendo no topo um termômetro clínico. A este “poste” foram amarradas dez galinhas vivas, sobre as quais se derramou gasolina e ateou-se fogo. Sobre os momentos da ação, Cildo descreve que desceu uma rampa do prédio durante a festa, foi até o terreno baldio que continha restos de pedras da construção do Palácio e queimou as galinhas. Aconteceu uma explosão. Depois da ação, subiu a rampa e ficou assistindo sozinho à queima. No dia seguinte, voltou ao local para recolher os resíduos (penas e termômetro) e levou-os enrolados num lençol.

de artistas como os Gêmeos às instalações de Artur Barrio. Pontual (1978) já nos alertava para o fato de que

Num sistema em que o consumo de massa atua como regra de ouro e a renovação compulsiva da mercadoria a exaltar é seu fundamental corolário, o momentâneo estado de graça da arte dita latino-americana pode em grande parte resultar de uma hábil manipulação multinacional, expediente para abrir e explorar novos mercados. Daí a necessidade de encarar e assumir cautelosamente os esforços de busca de uma identidade nossa, de uma caráter específico da América Latina (PONTUAL, 1978, p.72).

Tais fatos são visíveis nas estratégias curatoriais das bienais de São Paulo e do Mercosul, pois, para ele construir identidades culturais à parte da América Latina, precisaria situar quatro eixos de intervenção que delimitam, por um lado, a ação desconstrutiva dos artistas frente aos modelos culturais propostos pelos regimes discursivos dominantes. O primeiro seria a apropriação de iconografias histórico-artísticas precisas que, ao serem analisadas, colocariam os artistas e suas transformações culturais em uma posição de alteridade frente aos modelos originais. O segundo seria o eixo de intervenção sobre os modelos culturais propostos pelos regimes discursivos dominantes, que consistiria em uma leitura pós-colonial das condições sociais e políticas de um campo cultural que se concentraria em examinar os feitos históricos dos processos coloniais e de todas as disputas simbólicas que os integram. O terceiro eixo de intervenção consistiria na apropriação dos fundamentos lógicos de expansão econômica inseridas nos modelos culturais globais que conduzem os artistas a identificar os sistemas simbólicos que os sustentam.

Hoje, a identidade é encarada como uma categoria flutuante que o artista acessa ou não e que participa de exposições geopolíticas inseridas de várias maneiras ou categorias diferentes, em que o território é um deles.

4.2 Nordeste: bom para se visitar

Figura 44- Figura 44 - Vista geral da exposição Nordestes no Sesc Pompeia.



Fonte: Acervo Moacir dos Anjos. Em primeiro plano trabalho de Eduardo Frota (CE)

Em 1999, o Nordeste foi mais uma vez tema de um grande projeto, quando a Fundação Joaquim Nabuco realizou, com o patrocínio das Secretarias Estaduais de Cultura da região, o *Projeto Nordeste* no Sesc Pompeia (São Paulo).

O Catálogo do *Projeto Nordeste*, indisponível em bibliotecas, pode ser considerado uma peça rara de ser pesquisada, pois nem mesmo é encontrado digitalizado no ambiente virtual, mas consegui adquiri-lo num site de venda de livros usados pela internet. Nele estão contidos os textos do presidente da Fundação Joaquim Nabuco (doravante FUNDAJ), do diretor do Sesc Pompeia e dos secretários estaduais do Nordeste. O catálogo se inicia com as obras dos artistas da exposição de artes visuais e com o texto *Arte em Trânsito*, de autoria do curador Moacir dos Anjos, trazendo, na sequência, imagens e sinopses da seleção de teatro, dança, literatura, cinema, vídeo e música.

O presidente da Fundaj justificou, no seu texto de apresentação, que o Projeto estava relacionado diretamente com o pensamento de Gilberto Freyre, criador daquela Fundação. Já Danilo Miranda, diretor do Sesc Pompeia, afirmou que o objetivo do Projeto consistia em

apresentar, em São Paulo, um painel amplo da cultura singular do Nordeste. Para isso, ilustra que foram selecionados artistas que não tinham renome em São Paulo.

A curadoria de artes plásticas ficou a cargo de Moacir dos Anjos¹⁰⁵, Lidia Toalha e Roberto Cenni. Dos Anjos, atualmente um atuante curador de exposições, desde 1990 é funcionário e pesquisador da Fundaj, graduado em Economia pela Universidade Federal de Pernambuco (1984), mestre em Economia pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP (1990) e doutor em Economia pela University College London (1994). Entre 2001 e 2006, assumiu a diretoria do MAMAM Aloísio Magalhães, onde foi responsável por uma série de exposições e debates sobre a Arte Contemporânea Nacional.

Vimos uma ambivalência nessa atuação em relação à defesa do curador Dos Anjos pela inserção da arte nordestina nos grandes centros de arte do Rio de Janeiro e de São Paulo, enquanto contribui para a continuidade de um trânsito de artistas seguindo a rota do Sudeste para o Nordeste (Recife). Uma possível razão seria a necessidade de formação do público e dos artistas de Recife rumo a uma arte contemporânea. No entanto, o objeto desta pesquisa não consiste em discutir a atuação curatorial de Dos Anjos junto à arte nordestina, mas se ater à exposição *Nordestes*. Deixarei o aspecto anterior para pesquisas futuras.

A semente do Projeto *Nordestes*, no caso das Artes Visuais, surgiu com um texto de Moacir dos Anjos sobre as representações do Nordeste nas produções de artes visuais. Em 2017, sobre o surgimento deste Projeto, respondeu-me o seguinte por e-mail:

A ideia do *Projeto Nordestes* surgiu do entendimento, entre 1997 e 1998, de quem estava à frente do então recém-criado Instituto de Cultura da Fundaj (Silvana Meireles) e de alguns dos que trabalhavam com ela naquele momento. Eu nas artes visuais, Kléber Mendonça no cinema, Simone Figueiredo no teatro, Damiana Crivelare na música, entre outros poucos. Nós tínhamos o entendimento de que algo estava ocorrendo nas formas de representação artística do Nordeste que não estava de acordo com as formas tradicionais e assentadas de representar a região. Algo que redefinia sentimentos de pertencimento, articulando o ‘de dentro e o de fora’, o recente e o antigo. O Mangue, claro, era quem mais forte enunciava isso. Mas também o filme *O Baile Perfumado*, o Grupo Camelo, o Moluscos Lama etc. Uma parceria institucional da Fundaj com o SESC São Paulo, com o então diretor Danilo Miranda, estabelecida naquela época nos pareceu a oportunidade certa para falar disso que estava ocorrendo. Falar não de um Nordeste, mas de vários Nordestes que conviviam em tensão. E dizer isso em São Paulo nos parecia estratégico, pois SP era (é?) o principal polo irradiador dessa ideia de uma região quase congelada no tempo, boa para se visitar no verão, mas incapaz de criar representações do Brasil contemporâneo.

¹⁰⁵ Dentre as mostras realizadas no período podem ser lembradas: em 2001, as de Cildo Meireles (1948), *Geografia do Brasil*; Vik Muniz, *Ver é Crer*, e Miguel Rio Branco (1946), *Pele do Tempo*; em 2002, as de Antonio Dias (1944), *O País Inventado* e Nelson Leirner, *Adoração*; em 2003, as de Ernesto Neto, Sandra Cinto e Carlos Fajardo; em 2004, a de Iberê Camargo (1914 - 1994); em 2005, a de Gilvan Samico (1928-2013) e, em 2006, Vera Longo, Bahia, Brigida Baltar e os nordestinos José Rufino, Marcelo Silveira, Oriana Duarte, Alice Vinagre e José Patrício.

Em seu texto da exposição do *Projeto Nordeste*, ao afirmar que realizar uma exposição de Arte Contemporânea do Nordeste do Brasil implica negociar com expectativas sobre quais as fronteiras simbólicas singularizariam o que é produzido no campo das artes visuais, Dos Anjos expõe uma das questões mais evidentes sobre o (pré) conceito em relação às dificuldades da inserção dos artistas do Nordeste brasileiro na Arte Globalizada.

Além disso, defende a introdução do que denominou de “ruídos e impurezas” no até então definido como campo da Arte Moderna, e que os artistas do Nordeste “[...] deixam-se contagiar pelo imaginário da Cultura Popular e de Massa, passando a fundir – temática e materialmente – questões relacionadas à memória e à vivência do artista”. Seria esta uma herança do trabalho de Bo Bardi?

Observamos que, no material pesquisado sobre o *Projeto Nordeste* da Fundaj, não há referências às exposições de Lina Bo Bardi. No entanto, de certa maneira, a Arte Popular se encontra presente nas obras de alguns artistas como uma apropriação, e não como uma relação de trabalho conjunto entre artista e o artesão. Era muito mais uma necessidade de respostas de afirmação ou reconstrução identitária sobre seus territórios locais face à recente e ainda desconhecida globalização. Uma clara busca de inserção no sistema de arte global pela diferença:

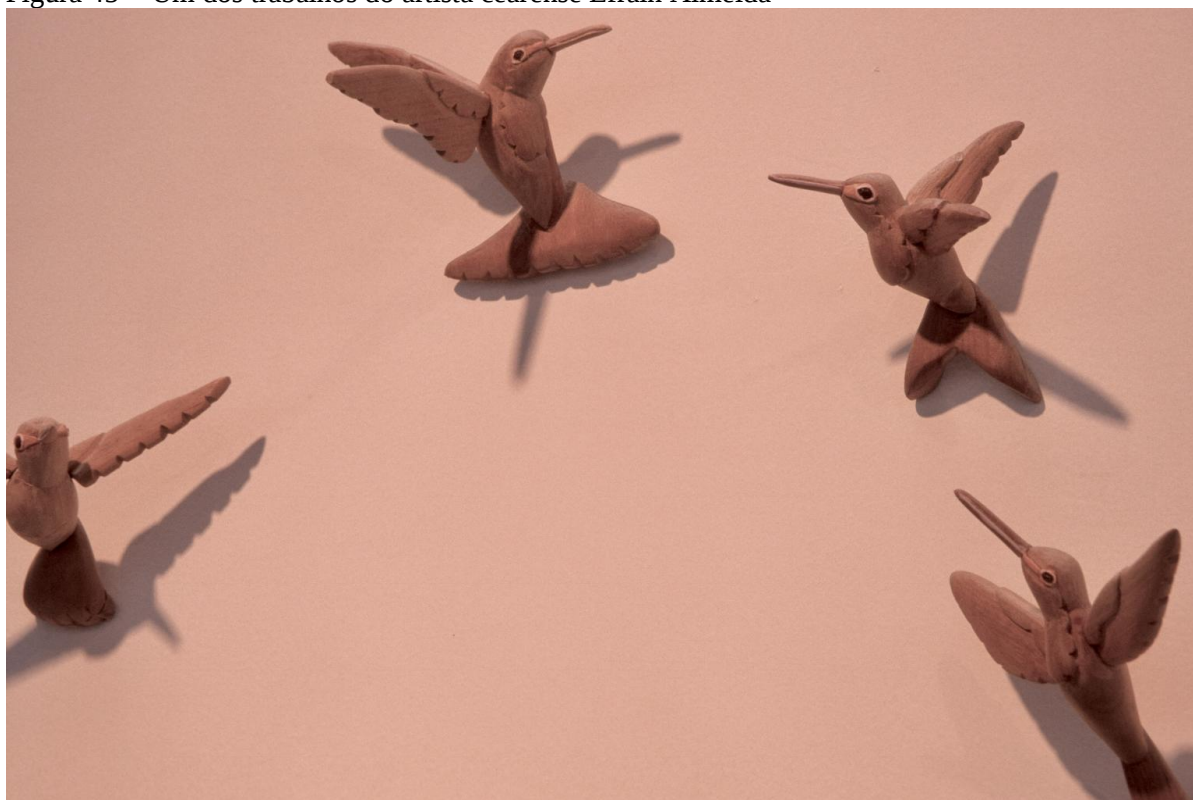
Pensar a identidade nordestina neste contexto requer, portanto, considerar as formas específicas de integração/reação ao processo de globalização cultural elaboradas pelos que produzem bens simbólicos no Nordeste do Brasil; é deles a responsabilidade de problematizar e recriar sistemas de representação que não mais conseguem traduzir modos de vida compartilhados pela comunidade da qual fazem parte. A partir de iconografias, memórias, materiais e procedimentos fincados nas suas experiências reais e imaginadas de Nordeste, artistas plásticos nordestinos - residentes ou não em suas terras nativas - têm esboçado maneiras próprias de lidar com o sobreamento dos limites arbitrários daqueles sistemas, criando discursos que continuamente trafegam entre os vários espaços e tempos em que são instados a viver na contemporaneidade. Através de suas obras, a cultura regionalista se amolece e se redefine como o conjunto de modos individuais de enunciar embates e negociações entre lugares simbólicos diversos que se comunicam e se tocam. A região deixa gradualmente de ser um território ‘fechado’ sem que isso implique que seus artistas recusem o cotidiano habitado em favor de uma afiliação a códigos criados em outros espaços. A idéia do que é ser nordestino passa a ser tecida, assim, sobre um delicado e complexo mapa de influências recíprocas e de permutas com outras culturas; e é de alguns desses artistas ‘liminares’ que trata a presente mostra (DOS ANJOS, 1999).

Um ponto importante a destacar é a alusão a um Nordeste múltiplo, com várias identidades que se interrelacionam, buscando inserir a arte local no ambiente global, a diferença na homogeneização. Tal propósito se relaciona à universalidade de Bo Bardi

explicitada nos títulos e objetos expostos sobre o Nordeste: *Bahia*, com objetos de vários estados do Nordeste; *Nordeste*, com uma exposição que unia objetos semelhantes independente de sua origem; *Brasil em Roma*, com objetos originários do Nordeste; e *A Mão do Povo Brasileiro*, com ênfase no Nordeste, apesar de apresentar o Brasil.

O núcleo de Artes Visuais da exposição *Nordestes*, de Moacir dos Anjos, teve a participação de 14 artistas: Alexandre Nóbrega (PE), Alice Vinagre (PE), Delson Uchoa (AL), Eduardo Frota (CE), Efrain Almeida (CE/RJ), Gil Vicente (PE), José Guedes (CE), José Patrício (PE), José Rufino (PB), Marcelo Coutinho (PE), Marcelo Silveira (PE), Marepe (BA), Martinho Patrício (PE), Oriana Duarte (PB) e Paulo Pereira (BA). As imagens das obras estão em anexo, por consideramos importante dar acesso às imagens da exposição não publicadas no catálogo¹⁰⁶ e oriundas do acervo particular de Dos Anjos, cedidas gentilmente para a presente pesquisa.

Figura 45 - Um dos trabalhos do artista cearense Efrain Almeida



Fonte: Acervo Moacir dos Anjos

Destacamos o exemplo dos trabalhos do artista Efrain Almeida, que se apropria da arte popular e dos demais elementos da cultura cearense e os associa ao universo de sua memória

¹⁰⁶ As imagens constantes no catálogo não são imagens das obras na exposição.

afetiva. Utiliza materiais e fragmentos pertencentes ao imaginário popular de seu convívio na fazenda de seus pais, no sertão do Ceará. Sua produção utiliza o fazer artesanal e o mescla com a afetividade, talvez como um meio de reconectar-se à natureza do sertão. Já Eduardo Frola identifica seu trabalho na contradição entre arte e artesanato, buscando uma discussão mais complexa a partir da artesanaria do fazer para chegar ao estatuto da linguagem artística. Desse modo, a questão da artesanaria é pulverizada e, ao mesmo tempo, codificada de uma maneira mais ampla.

Hoje, podemos dizer que uma exposição é mais ou menos universal dependendo da quantidade da soma de identidades contidas nela, ao contrário das exposições no Modernismo, que não transmitiram a sensação da localidade das obras ali apresentadas, evidenciando a busca de uma linguagem que não caracterizasse uma autorrepresentação.

Dos Anjos escreveu vários textos com temática da arte nos tempos da globalização, com ênfase nas identidades nordestinas como enfrentamento do local. Na exposição *Nordestes*, os curadores apresentaram artistas que dialogavam com esse lugar local e com as questões globais na arte contemporânea — O que viria a ser uma das características da arte contemporânea: o artista pensa e projeta para a “mão do povo” materializar. Talvez uma sistemática de produção entre o intelectual e o popular que tangencia o que Bo Bardi desejava formar na escola de desenho industrial: a união do artista erudito e artesão ou do popular local e global.

Na década de 1990, para se pensar sobre a produção cultural do Nordeste, era preciso considerar as formas específicas de integração/reação ao processo de globalização cultural pelos artistas desse lugar, pois é deles a responsabilidade de problematizar e recriar obras que agregassem o novo modo de vida compartilhado com uma comunidade para além de suas fronteiras geográficas.

Entretanto, podemos afirmar que existe o problema que se impõe e se relaciona ao fato de que os artistas apenas acessam a arte universal se estiverem apresentando a própria história. Logo, seria uma referência de localidade? Hoje, vemos que o diálogo com o local por intermédio dos materiais, ressaltado na exposição *Nordestes*, não restringiu a atuação dos artistas do século XXI, pois eles não estão mais representando a seca, o marginal, o coitado, pois um nome não contempla toda a complexidade de uma situação.

É nesse momento que optamos pela ambivalência que problematiza o lugar, mas não oferece solução, pois o sentido é dado pelo espectador. É o que veremos a seguir, nas obras dos artistas da exposição *Metrô de Superfície*.

4.3 Eu vi o mundo..... e ele começava no sertão

Ao longo dos anos de 2010 e 2013, foi desenvolvido o projeto *Metrô de Superfície*, com o objetivo de investigar a produção artística de Artes Visuais realizada a partir do Nordeste brasileiro na primeira década dos anos 2000 e tendo como objetivo final entrar para a coleção de arte do Banco do Nordeste do Brasil, mantenedor do Centro Cultural Banco do Nordeste do Brasil (CCBNB). Alguns artistas produziram obras especialmente para a mostra.

A aquisição também contemplou um conjunto de obras que mostrasse a trajetória do artista, com duas exceções. Outro propósito da mostra foi a circulação em instituições públicas em São Paulo, fato que teve sua relevância não como ponto central do projeto, mas anuncia uma modificação na dinâmica das forças em jogo no denominado sistema da arte. Ao Banco do Nordeste do Brasil (a partir de então BNB) interessava investir no adensamento do campo artístico e na formação de uma coleção nordestina mais do que na circulação do “eixo”. Aos artistas interessava ambas as oportunidades.

O projeto *Metrô de Superfície* dá continuidade às ações nas artes visuais iniciadas no ano de 2008, pela coordenação de Artes Visuais do Centro Cultural Banco do Nordeste (daqui por diante CCBNB), localizado em Fortaleza. Foram efetivadas uma série de parcerias junto a Instituições de Arte Nacionais, com exposições coletivas de artistas do Nordeste na Casa das Onze Janelas (Belém), na Usina Cultural (João Pessoa) e nas salas da Funarte Recife, assim como em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo.

O passo seguinte foi coordenar referido projeto junto com os curadores Clarissa Diniz e Bitu Cassundé, que tinham participado recentemente do mapeamento dos artistas no Nordeste pelo projeto Rumos Itaucultural (2008-2009).

Buscamos um conjunto de obras capaz de contextualizar a diversidade do campo da arte no novo século, com o objetivo de impulsionar o diálogo entre artistas e público acerca da diversidade da produção nacional e tornar mais tênues as fronteiras da arte contemporânea brasileira. Além disso, buscava-se estimular diálogos que fomentassem a produção de pensamento sem, no entanto, se enclausurar numa autoreferência local, mas que, sobretudo, problematizasse a produção e as condições do fazer artístico no Nordeste, em sintonia com o restante do Brasil.

O título *Metrô de Superfície* foi escolhido por diversos motivos; um deles foi desejo de aludir ao momento histórico específico que circunscrevia o projeto, a virada para o século XXI, no que isso representava em termos socioeconômicos e, obviamente, culturais, algo que

se pode perceber no crescimento, em cidades nordestinas, das tramas dos metrô de superfície. Logo, se o metrô foi, no imaginário urbano brasileiro (não apenas do Nordeste), visto como sinal de desenvolvimento econômico, a expansão da malha metroviária da região evidencia outro momento desse desenvolvimento nacional, algo que se pode entrever também na produção cultural do Nordeste.

Para além do risco do desenvolvimento que replica modelos exteriores, o metrô de superfície carrega índices de especificidade e singularidades, visando nos desligarmos da — infelizmente comum — leitura pejorativa em relação aos metrô que não são subterrâneos. Entretanto, nos interessa pensar na condição da “superfície” não como condicionamento desse desenvolvimento (algo como “fez na superfície porque não pôde fazer subterrâneo”), mas como singularidade.

Longe da leitura exclusivamente desenvolvimentista em relação aos metrô de superfície (que podem eventualmente hierarquizá-los como *menores* do que os subterrâneos), nos interessa pensar que especificidades o transporte sobre a terra oferece e instaura. E, assim, nos instiga a pensar a partir de outra ótica: que o Nordeste optou por um modelo de trânsito que não anula o espaço urbano, a paisagem e as diferenças sociais, pois ao invés de se esconder sob a terra, encara a visão desigual dos bairros e oferece o testemunho diário das transformações, com toda sua tensão e brilho sob a luz do sol, opta por ver e se ver, encarar e ser encarado.

É na superfície — seja pele do corpo, seja terra ou asfalto — que se encontra uma fundamental interface nesse processo de entrega (algo que está presente nos trabalhos de Juliana Notari, por exemplo, com a exteriorização dos órgãos para a superfície da pele). No mais, o metrô carrega ainda a óbvia metáfora dos trânsitos, vontade de conexão que está na base do projeto de formação de uma coleção de premissas regionais e que tem, em seu processo de constituição, o cuidado de se mostrar também fora dessa região.

Adotamos, então, a seguinte proposição: o artista apresentaria mais de um trabalho, para que o seu pensamento ficasse mais evidente, e, da mesma forma, o BNB adquiriria um conjunto de obras de cada artista, a fim de contar suas trajetórias.

A ideia do primeiro local de exposição do Projeto surgiu a partir de um contato iniciado em uma visita da diretora do Paço das Artes de São Paulo, Priscila Arantes, ao CCBNB (Fortaleza). No encontro, discutimos a possibilidade de um intercâmbio entre a produção de artistas nordestinos e paulistas, o que se relacionou muito bem com o projeto *Metrô de Superfície*, o qual já se encontrava em andamento.

Assim sendo, em parceria com o Paço das Artes, instituição da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, realizamos a primeira edição de duas exposições do Projeto *Metrô de Superfície*, no período de 17 de julho a 13 de setembro de 2012, com a participação de treze artistas que se dedicam a experimentar, com contundência, modos diversos de produção de subjetividade.

No texto conjunto de abertura da exposição, explicitamos o desejo de promover um diálogo de múltiplas camadas, com suas particulares e inalienáveis formas de perceber esse Projeto. Ao tomarmos de empréstimo a imagem do trem que cruza as cidades sem temê-las, encarando a visão de suas mais antagônicas e delirantes configurações, *Metrô de Superfície* sublinha a potência das singularidades, por vezes, ainda hoje preconceituosamente compreendidas como índices de algum tipo de desarranjo ou subdesenvolvimento sociocultural. Transitar sobre a terra faz ver que a superfície está plena de potência; segundo a diretora Priscila Arantes, o Paço das Artes adotou como missão ser um espaço de difusão, fomento e formação no campo da arte contemporânea.

Nesse contexto, no texto de apresentação da exposição, Arantes afirma conhecer “[...] a importância da produção do Nordeste brasileiro neste cenário contemporâneo e, por isso, a instituição recebe a Mostra I *Metrô de superfície*, a fim de promover uma aproximação entre as poéticas e aqueles que pensam e fazem a arte no País”. Esse processo de intercâmbio foi finalizado em novembro do mesmo ano, com uma mostra realizada a partir do arquivo imaginário do Paço das Artes, composta por obras de artistas que passaram pelas Temporadas de Projetos da instituição, programa que tem como objetivo fomentar a curadoria e a produção artística contemporânea.

Para o BNB, a parceria com o Paço das Artes ampliou os limites geográficos da arte num país com dimensões continentais, e se faz cada vez mais necessário um projeto de política pública de fomento para que artistas e instituições atuem, juntos, em defesa de novas atitudes de reflexão, experimentação, convivência e atuação.

As duas mostras foram pensadas a partir de dois distintos recortes curatoriais, totalizando 24 artistas, cada um em eixos de abordagem diferentes. De um lado, o foco nas relações intersubjetivas, na alteridade, nas relações sociais que, de modo geral, optam por abordagens mais combativas e diretas, face ao discurso simbólico dado, configurando evidências de um desejo de transformação e resignificação da existência que fez parte do grupo de artistas da Mostra I no Paço das Artes. De outro, a ênfase na potência de invenção da linguagem estreitamente vinculada ao corpo, tantas vezes diretamente implicadas nas ações propostas. Simbólica e concretamente, problematizam, dentre outras, as concepções lugares-

comuns de individualidade, realidade e gênero, percorrendo abordagens relacionais, míticas, combativas, oníricas e metalinguísticas. As duas mostras foram assim subdivididas:

Mostra I - FICÇÕES: Trabalhos que partem da ideia de ficção a partir de diversas abordagens. De modo geral, criam universos próprios, baseados em práticas de estranhamento, de deturpação dos usos/significados comuns. Também constroem experimentos estéticos radicalmente divergentes do habitual, abrindo um espaço sensível para que vislumbremos “outros mundos possíveis”. Participaram deste segmento os artistas Amanda Melo (PE), Bruno Vilela (PE), Cristiano Lenhardt (RS/PE), Marina de Botas (SP/CE), Milena Travassos (CE) e Solon Ribeiro (CE).

Figura 46 - Frame vídeo Sentinela, Christiano Lenhardt, 2014



Fonte: Acervo Banco do Nordeste

Mostra I - SUBJETIVIDADES E CORPOS: Artistas com abordagens diversas sobre a produção de subjetividade por meio do corpo, do embate direto entre corpo e *outro*, corpo e ambiente, corpo e história. Práticas corporais como experiência estética, questões de gênero, reconfiguração do corpo e da sexualidade na atualidade. Participaram os artistas Carlos Mélo (PE), Juliana Notari (PE), Marcelo Gandhi (RN/SP), Rodrigo Braga (PE/RJ), Solange, tô aberta! (RN/Berlim), Tiago Martins de Melo (MA), Virgínia de Medeiros (BA/SP), Waléria Américo (CE)

Figura 47- Estúdio Baterflay, Virginia de Medeiros(CE)



Fonte: Acervo Banco do Nordeste

Mostra II - ALTERIDADE E PRÁTICAS RELACIONAIS: Trabalhos que lidam diretamente com o *outro*, que propõem estratégias de participação dentro e fora da galeria. Trabalhos em aberto, construídos em processo, ou que criam interfaces de participação. Apresentaram trabalhos neste segmento os artistas Grupo GIA (BA), Fernando Peres (PE), Júlio Leite (PB) e Mediação de Saberes (CE).

Mostra II - ESPAÇO SOCIAL: Trabalhos que lidam com questões diversas da esfera pública e da sociabilidade, pensando as relações sociais, a economia, a história, o campo da arte, a lógica espacial da vida em sociedade (a urbe), as relações de poder, a política, a construção de sentido e de valor. Artistas apresentados foram Bruno Faria (PE), Fabiano Gonper (PB), Jared Domício (CE), Jonathas de Andrade (PE), Lourival Cuquinha (PE), Vitor Cesar (CE), Yuri Firmeza (CE).

A Mostra II *Metrô de Superfície* foi realizada no Centro Cultural São Paulo, a partir dos diálogos com o então diretor Ricardo Resende e o coordenador de exposições Marcio Harum, no período de maio a agosto de 2014.

Participaram onze artistas/coletivos, Bruno Faria (PE), Fabiano Gonper Fernando Peres, Grupo GIA (BA), Jonathas de Andrade (AL), Júlio Leite (PB), Lourival Cuquinha (PE), Mediação de Saberes (CE), Vitor Cesar (CE), Waléria Américo (CE) e Yuri Firmeza (CE).

Com a seleção dos trabalhos, vimos que é difícil falar em um aspecto que una as diferentes produções artísticas. O critério territorial não é suficiente, uma vez que, dentre outras coisas, alguns artistas já não se fixam em suas cidades natal. Entretanto, a despeito de não conseguirmos identificar uma característica que a todos abrace, o Projeto se dispôs a pensar nos aspectos que saltam aos olhos sem, todavia, almejar retirar daí essências comuns ou determinantes para a criação de um território único no sentido das artes visuais.

Vimos na jovem produção dos anos 2000, a partir do Nordeste, uma certa negação do local e uma busca de estar conectado com o global nas perspectivas dos materiais e das questões mais relacionadas a uma urbanidade e seus problemas como “operários de eternas pontes entre os centros urbanos e um Brasil remoto” e mobilizando-nos em viagens reais e virtuais, para usar os termos de Marcelo Campos¹⁰⁷.

Não veem mais a necessidade de colocar nos seus trabalhos ícones simbólicos de sua região. Ao contrário dos artistas da geração 1990, apresentados por Dos Anjos em *Nordestes*, em que as materializações de suas obras passaram pelos materiais nordestinos. O título *Metrô de Superfície*, escolhido pelos curadores, retrata esse afastamento da identidade regional e, de certa maneira, representa a negação do lugar regional.

No entanto, parece mais próximo da inserção no crescente mercado de arte o que Dos Anjos identificou como consequência do processo de internacionalização progressiva e da vida contemporânea: “tem sugerido a impropriedade de se conferir às produções artísticas feitas em espaços nacionais, traços distintivos de pertencimento a esses lugares”¹⁰⁸.

Em consonância com a gradual e irrevogável diluição de diferenças, tais criações exprimiriam não mais as singularidades das partes de um mundo fragmentado e desigual, mas apenas a entusiasmada adesão de cada um desses pedaços a um mundo “comum” a todos. Para ele, os discursos curatoriais devem se opor a isso:

Enunciar um texto crítico ou uma curadoria de exposição sobre arte contemporânea brasileira desde logo implica, portanto, opor-se a essa sugestão, reconhecendo ser ainda possível referir-se a uma produção nacional mesmo em um ambiente que crescentemente promove, sob a primazia das culturas européias e norte-americana, o desmanche dos limites antes nítidos que demarcam, no âmbito da representação dos afetos, espaços de existência variados (DOS ANJOS, 2007, p. 8).

Dos Anjos amplia, assim, os conceitos defendidos sobre a arte nordestina para o território nacional, ao colocar características sobre o fazer das artes visuais da região sob o guarda-chuva nacional. Seria uma forma de inserir essa arte no circuito nacional? O curador

¹⁰⁷ Catálogo da exposição *Pernambuco Contemporâneo*.

¹⁰⁸ Quando da sua curadoria da exposição *Panorama*, no MAM de São Paulo.

convoca o conceito de *gambiarra* para defender a existência de um sotaque peculiar para a produção das artes visuais no país.

Para Dos Anjos, essa arte revela inclusões e exclusões simbólicas e declara, ao mesmo tempo, aquilo que a Arte Brasileira não mais comporta como traços distintivos de produções de outros lugares. “Esse sotaque possui inflexões distintas ao longo do território físico e cultural do Brasil, indicando graus diversos de adesão e/ou de rejeição aos vetores internos e externos que o compõem.”

A *gambiarra* surge como forma de expressar esse sotaque — que é particular de cada realidade local — nas produções artísticas como a “[...] ausência de alternativas mais elaboradas e seguras para um constrangimento prático qualquer, sendo antes uma resposta a uma situação de falta do que uma escolha feita com livre arbítrio, mais uma atitude de sobrevivência frente à dificuldade do que uma prática desejada de vida”.

Essa definição sugere uma relação com os conceitos de Bo Bardi, ao defender a arte popular e os artefatos do povo nordestino. No entanto, o uso do termo “*gambiarra*” pode gerar uma depreciação da criatividade da arte popular, um ar subjetivamente negativo, ao ressaltar uma “ausência de alternativas mais elaboradas e seguras”, um contraponto ao pensamento de Bo Bardi, com sua visão explicitamente positiva, denominando-as de “soluções criativas e tecnológicas para problemas do dia a dia”.

São demandas das artes, desde Lina Bo Bardi, mostrar nacionalmente a produção de arte de cada lugar, criar circuitos entre cidades, impulsionar o diálogo entre artistas e público para a diversidade da produção nacional.

Nesse sentido, a criação de uma rede de espaços expositivos que abrangesse os museus, os centros culturais e os espaços de artistas autônomos — nos âmbitos público e privado — seria importante para pensarmos uns em relação aos outros e em relação à contemporaneidade. Além disso, seria uma oportunidade de conhecer os trabalhos avizinhados, sobretudo para continuar o processo de descentralização da arte/criação brasileiras do seu movimento radial em direção ao eixo tradicional do denominado “centro” da arte brasileira para movimentos laterais entre cidades de cada região.

4.4 O grande território Brasil

Em 2013, Paulo Herkenhoff implantou o Museu de Arte do Rio (MAR), com uma proposta curatorial territorialista de Brasil, materializado em várias curadorias de artistas e questões da arte desses locais. No Nordeste, realizou as mostras *Turvações Estratigráficas*, *Pernambuco Contemporâneo*, *Tatu: Futebol, adversidade e cultura da caatinga* e *Museu do Homem do Nordeste*. Já no Centro-Oeste, foi realizado o processo de residências artísticas: *Eu como Você*. Do Norte do país, a Amazônia esteve presente com *Pororoca - a Amazônia no Mar*, *Vazio de Nós*, além de mostras individuais de Armando Queiroz e Berna Reale.

Para Herkenhoff (2014, p. 11), é preciso um museu que “[...] pense o Brasil contemporâneo de forma múltipla e sem centros de poder institucionalizados sobre a arte, precisa caminhar por vias transversais e compor seus circuitos”. Assim, ele e a equipe inicial do projeto dedicaram-se a pensar e assumir um programa curatorial voltado à revisão historiográfica como o principal projeto do MAR.

Herkenhoff trouxe para o museu toda sua experiência e seu conhecimento em relação à reconsideração de narrativas hegemônicas da arte brasileira vividas no período em que implantou a diretoria de Artes Visuais enquanto era presidente da Funarte, nos anos 1980. Não à toa, convidou a pesquisadora Clarissa Diniz para trabalhar conjuntamente, sabendo que partilhava desse interesse, demonstrado em publicações e exposições. Com a presença de Diniz, a opção foi começar pelas questões do Nordeste, em especial de Pernambuco, estado sobre o qual ela já possuía muitos estudos/publicações.

O projeto se expandiu para a Amazônia também com a inserção na coleção do Museu e as exposições *Pororoca*, as individuais de Berna Reale e Alexandre Sequeira. Depois, iniciou a relação com o Centro-Oeste na exposição do Grupo Empresa. Sobre a sua política curatorial, Herkenhoff afirma: “[...] dado o caráter cosmopolita do Rio de Janeiro, isso significa também transbordar os limites geopolíticos da Guanabara, dedicando-se, por sua vez, a pensar o Brasil”. Uma política que afirma também fomentar a “[...] produção do novo e daquilo que possivelmente é ainda vulnerável: um museu dedicado àquilo que está surgindo, ao insuficientemente conhecido, ao que está à margem dos grandes poderes, àquilo que diariamente reinventa a cultura e a cidade”. Assim, contemplaria as demandas locais da cidade do Rio de Janeiro.

Ainda em relação à sua atuação curatorial, promete realizar exposições que façam revisões historiográficas, apresentado aspectos pouco conhecidos da história da Arte

Brasileira, atentando para a desconstrução de discursos hegemônicos e, com isso, para a inclusão da produção artística de regiões e artistas menos privilegiados. São diretrizes que justificam a atuação do MAR diante das demais regiões brasileiras, numa busca que pode ir da descoberta de novos talentos da arte à narração de outra história da Arte Brasileira.

Essa dedicação ocorre todo o tempo também na coleção, ainda que de um modo menos visível, ampliando a atuação de um Museu pela sua responsabilidade em formar um acervo. Herkenhoff implantou a seguinte sistemática: uma espécie de selo era posto em todas as obras presentes nas feiras de arte brasileiras que acha importante serem adquiridas e doadas ao Museu — o que demonstra grande interesse na arte produzida a partir desses lugares.

Assim, a cada edição das feiras de arte do Rio de Janeiro e de São Paulo, o curador faz uma visita marcando com uma etiqueta sua seleção de obras para a lista de desejos do Museu de Arte do Rio. A maioria dos nomes que constam da sua lista estão fora do eixo Rio-São Paulo — desde artistas com carreira consolidada a artistas em ascensão.

Para o presidente do Instituto Odeon, que gerencia o Museu, a orientação do curador é levar o MAR a assumir uma política de apresentação da Arte do Brasil no Rio de Janeiro sob um viés diversificado e inédito. Vê-se uma retomada do trabalho de Herkenhoff quando esteve à frente da Funarte nos anos 1980 e implantou vários programas muito semelhantes ao mapeamento que Roberto Pontual realizou na série de exposições *Arte Agora*, no MAM Rio de Janeiro, nos anos 1970.

Para Diniz (2014, p. 15), pernambucana e cocuradora da exposição *Pernambuco Experimental*, a mostra é uma aposta na força que desenlaça a arte de determinantes ou identidades regionais. Nesse sentido, também enfrenta os estereótipos e lugares-comuns que são imaginados pela arte ao longo do tempo, por vezes alimentando, ainda que colateralmente, concepções conservadoras de sociedade. Diniz apresenta um conjunto de obras que ele denomina de contradições estéticas, sociais e políticas do contexto pernambucano. Reforço minha leitura, anteriormente comentada no capítulo 3 desta pesquisa, sobre a obra de Cícero Dias ligada à Zona da Mata¹⁰⁹, o litoral do Nordeste e o sertão, apesar do seu mural abstrato de 1948, na Secretaria da Fazenda em Recife, apresenta uma luz mais próxima do sertão, ainda que o tema tratado seja o canavial.

No entanto, o sertão chega a Recife por meio de Burle Marx e seus jardins com plantas da Caatinga. Já se pensarmos na luz que tudo desbota e encandeia ao ponto de cegar, a série

¹⁰⁹ A Zona da Mata de Pernambuco é composta por 43 municípios, ocupando uma área de 8.738 km, correspondente a 8,9% do território do referido estado.

Morandi (1964), de Montez Magno, apresenta da melhor forma esse fenômeno da luz do sertão. Como descreve Diniz (2014, p. 75), “[...] os elementos flutuam como pequenas partes de um cosmos — quase sempre de um azul primaveril — que captamos, encara o vazio como matéria, numa conversa com o vazio-pleno de Lygia Clark, o fundo não é vácuo, mas ar” — ou, como complementamos, de luz.

Diniz busca fazer um levantamento da História da Arte pernambucana a partir de Cícero Dias, com a cultura dos engenhos e da cidade de Recife, e de Lula Cardoso Ayres, com sua ligação com a cultura afrodescendente. Defende que ambos tiveram interesse na arte popular como matriz para sua arte moderna, o que os coloca na posição de precursores da Semana de Arte Moderna brasileira. Posição também atribuída a Vicente do Rego Monteiro, em torno das pinturas de matriz indígena como questão prática da sua obra. Tal defesa também é assumida por Paulo Herkenhoff quando publica o livro *Pernambuco Moderno*.

No entanto, nos indagamos se essa mesma avidez em apresentar e reconstruir a arte realizada a partir do Norte e do Nordeste não está presente em relação às regiões Sul e Centro-Oeste.

Na virada deste século, vimos acontecer várias reedições de exposições marcantes na História da Arte Ocidental. Conforme mencionamos, as exposições *The Other Story* e *Magicien de La Terre* foram rediscutidas em 2014. Já no Brasil, presenciamos as reedições dos *Domingos de Criação* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 2011. Em São Paulo, o Masp encampou a orientação curatorial refazendo as exposições que inauguraram a sede da Avenida Paulista, e utilizaram os cavaletes de Lina Bo Bardi como suportes do acervo do museu, fazendo uma releitura da exposição *Play Ground*, de Nelson Leirner, e a reencenação da exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, esta defendida pelo curador Adriano Pedrosa:

Não se propõe a uma reconstituição exata, mas sim uma reencenação com adaptações, tanto na lista de trabalhos quanto em sua expografia, porém seguindo as diretrizes, tipologias e conceito da mostra original. Aqui, *A Mão do Povo Brasileiro* é tomada como um objeto de estudo e compreendida com uma mostra radical que questiona territórios, hierarquias e padrões entre objetos e produções. Sobretudo, trata-se de uma oportunidade para expor ao público um pouco dessa produção, estimulando a reflexão e o debate sobre seu estatuto no museu e na história da arte. Nesse sentido, interessa-nos aqui compreender o significado desse momento histórico e inaugural do Museu, para encontrar novos rumos e reforçar a presença da mão do povo no Masp (PEDROSA, 2016, p. 33).

A exposição de 2016 contou com a curadoria de Adriano Pedrosa, Julieta Gonzalez e Tomás Toledo. Em outubro de 2014, Pedrosa assumiu o Masp afirmando realizar uma gestão dinâmica e atual para rediscutir as políticas de atuação do Masp. Bem antes, participou da

curadoria da XXIV Bienal de São Paulo, conhecida como a Bienal da Antropofagia, junto com Paulo Herkenhoff, num currículo que nos faz esperar mostras inovadoras.

A exposição foi realizada em 28 de novembro de 2015, na edição do seminário *A Mão do Povo Brasileiro*, e havia o intuito de discutir a exposição homônima. No entanto, não foi suficiente para debater o sentido da reencenação da exposição, uma vez que ficou mais evidente, nos dias atuais, a dissociação entre os acervos, com a difundida intenção dos Bo Bardi de inserir a Arte Popular no museu.

No mesmo sentido, os curadores perderam a oportunidade de concretizar os discursos de Lina, iniciados com a exposição *Bahia*, ou pelo menos de levar ao centro do debate as razões dos Bardi não terem inserido Arte Popular ao acervo do Masp e se a atual direção tem algum plano nesse sentido. O debate também poderia ter sido expressado a partir da questão da *Mão do Povo Brasileiro Hoje*, talvez inserindo o vídeo da Lygia Pape na expografia, atualizando, de certa maneira, a Criação Popular.

Talvez seja, em vez de mostrar um Nordeste do passado, como quem tivesse perdido uma aura, mostrar qual tipo de produção de Arte Popular sobrevive hoje aos produtos *Made in China* ou de que forma os artistas contemporâneos lidam com a arte popular — ou, ainda, se a Arte Popular continua a se configurar como arte menor. As questões são inúmeras, pois se trata de um problema que nunca foi encarado nem mesmo pelos nordestinos, com exceção de Antônio Risério, que fez uma apresentação contundente sobre a Arte construída e cristalizada no Nordeste.

Outra questão diz respeito à inserção de elementos da religiosidade afro-brasileira: ampliou-se a quantidade de objetos e foram incluídos objetos representativos dos *orixás* da umbanda.

Aqui citamos um relato detalhado da expografia feito por um dos curadores da mostra, Tomás Toledo, no catálogo da exposição de 2016, em que ressaltava alguns lapsos de conhecimentos sobre o candomblé baiano, tais como: a não identificação da ligação da escolha São Jorge com o candomblé e, por consequência, a utilização da cor marrom, que não simboliza as cores do Orixá nem a cor do cavalo, ou mesmo as cores das bandeirinhas atribuídas como símbolo das festas de São João e distanciadas de São Jorge.

A Mão do Povo Brasileiro, de Lina Bo Bardi, pressupõe uma conexão com várias possibilidades, seja por meio do diálogo com a indústria do *designer*, seja por meio da denominada arte erudita. Não se trata de uma constituição de lugar ou comunidade parada no tempo, ou de que temos que ver essas exposições como se fosse uma colagem, ou seja, como

pedaços separados de uma cultura onde nada resgata o lugar (Nordeste) na íntegra — uma espécie de *assemblage*.¹¹⁰

A reedição desta exposição poderia evidenciar os conflitos de representações ao longo desses anos sobre este lugar, a fim de possibilitar uma compreensão da Arte Popular com as possíveis visões, considerando os discursos ao longo desses quase 50 anos, mesmo que as visões sejam conflitantes.

Hoje, depois do pós-estruturalismo, podemos perceber tal ambivalência, para usar o termo de Homi Bhabha, e não preservar um núcleo do que seria uma história. O processo seguinte seria diagnosticar os elementos desviantes dos objetos para a sua compreensão atual e para pensar a exposição a partir dos limites e do *déficit* de uma forma de passado que vão adicionando novas camadas de conhecimento aos objetos para que possamos entender o lugar.

Não é mais possível se voltar a esse elo perdido, para o lugar edênico que já foi desejado, pois não cabe mais querer restaurar ou reconstituir um tempo para encenar um lugar ou uma tribo, como nas exposições universais ou nas exposições da Comissão Nacional de Folclore, pois esse lugar nostálgico está perdido.

Entretanto, nos questionamos se agora não seria importante repensar se a própria noção de *resignificação*, *reinterpretação* e *apropriação* não pode ser determinada apenas a partir do modo de observação ou de inserção de uma cultura material em um museu. *A Mão do Povo Brasileiro* traz a ideia de acumulação enquanto projeto moderno renascentista, do momento das grandes conquistas do mundo. A produção de arte popular do nordeste ainda é a mesma de cinquenta anos atrás? Como a arte popular se relaciona com o acervo do Masp?

Logo, nos dias atuais, é importante indagar por que não pensar na exposição *A Mão do Povo Brasileiro* como a chance perdida de sair da melancolia do paraíso perdido, no sentido imprimido por Lévi-Strauss. Por fim, manter este pensamento do que Clifford denomina de “alegoria do resgate” seria assumir uma espécie de fraqueza do “povo”, em vez de assumir uma postura de reinvenção do povo brasileiro.

4.5 Um ponto final?

Entre os dias 23 de abril e 10 de setembro de 2000 aconteceu, no Parque Ibirapuera-SP, a exposição *Brasil 500 - Mostra do Redescobrimento*, em comemoração a essa data. A Associação Brasil 500 anos, cujos principais responsáveis eram originários do corpo técnico e

¹¹⁰ Montagem.

diretivo da Fundação Bienal de São Paulo, promoveu um conjunto de treze exposições artísticas simultâneas, todas elas realizadas nos edifícios do Parque Ibirapuera, em São Paulo.

Com as diretrizes de dezesseis curadores, a mostra ocupou 60 mil metros quadrados em três prédios do Parque: o Pavilhão Ciccillo Matarazzo (popularmente conhecido como Pavilhão da Bienal), o Pavilhão Manuel da Nóbrega (hoje sede do Museu Afro Brasil) e o Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, também conhecido como Oca.

Construiu-se, ainda, um prédio que abrigava uma projeção, o Cinecaverna, cuja proposta arrojada e ambiciosa consistia em “[...] recriar toda a história da arte no Brasil desde antes do ‘Descobrimento’ e apresentar um panorama válido em termos tanto acadêmicos quanto históricos e artísticos”, conforme afirma o texto do catálogo da exposição (BRASIL, 2000, p. 22).

A construção curatorial da Mostra do Redescobrimento se baseou em uma ideia do crítico Mário Pedrosa sobre como refundar o MAM-RJ após o incêndio que consumiu quase todo seu acervo em 1978. A proposta do crítico de arte visava criar o Museu das Origens, com cinco museus independentes: o Museu do Índio, o Museu da Arte Virgem (do Inconsciente), o Museu de Arte Moderna, o Museu do Negro e o Museu de Artes Populares.

A proposta de Pedrosa buscava um espaço físico concreto para uma síntese entre Arte Primitiva e Arte Moderna. Logo, poderia se pensar numa aproximação das proposições de Lina para o Masp com uma considerável distância da proposta integrada da exposição *Bahia*. Assim, a *Mostra do Redescobrimento* foi composta dos seguintes módulos: Arqueologia, Arte: Evolução ou revolução?; A Primeira Descoberta da América; Artes Indígenas; Carta 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. Para a curadoria dos módulos, Aguilar convidou profissionais renomados, especialistas em suas áreas¹¹¹, oriundos dos âmbitos acadêmico e institucional ou com grande lastro e currículo no meio de arte e exposições.

Os especialistas trouxeram para o discurso curatorial as discussões e polêmicas sobre a História da Arte no Brasil, mas não salvou a Mostra de uma saraivada de críticas,

¹¹¹ Arqueologia: Maria Cristina Mineiro Scatamacchia; A Primeira Descoberta da América: Walter Neves; Artes Indígenas: José Antônio Braga Fernandes Dias e Lúcia Hussak van Velthem; Carta de Pero Vaz de Caminha: Emanuel Araújo e Fernando Antônio Baptista Pereira; Arte Barroca: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira; Arte Afro-Brasileira: Catherine Vanderhaeghe, François Neyt, Kabengele Munanga e Marta Heloísa Leuba Salum; Negro de Corpo e Alma: Emanuel Araújo; Arte Popular: Emanuel Araújo e Frederico Pernambuco de Mello; Arte do Século XIX: Luciano Migliaccio; Arte Moderna: Nelson Aguilar e Franklin Espath Pedroso; Imagens do Inconsciente: Luiz Carlos Mello e Nise da Silveira; Arte Contemporânea: Nelson Aguilar e Franklin Espath Pedroso; Olhar Distante: Jean Galard e Pedro Corrêa do Lago.

principalmente centradas na cenografia dos módulos. Diversos artigos da grande imprensa, textos de jornalistas, colunistas e especialistas atacaram a forma com a qual as obras foram encobertas pela cenografia, pois desviava a atenção e causava ruído na interpretação das obras.

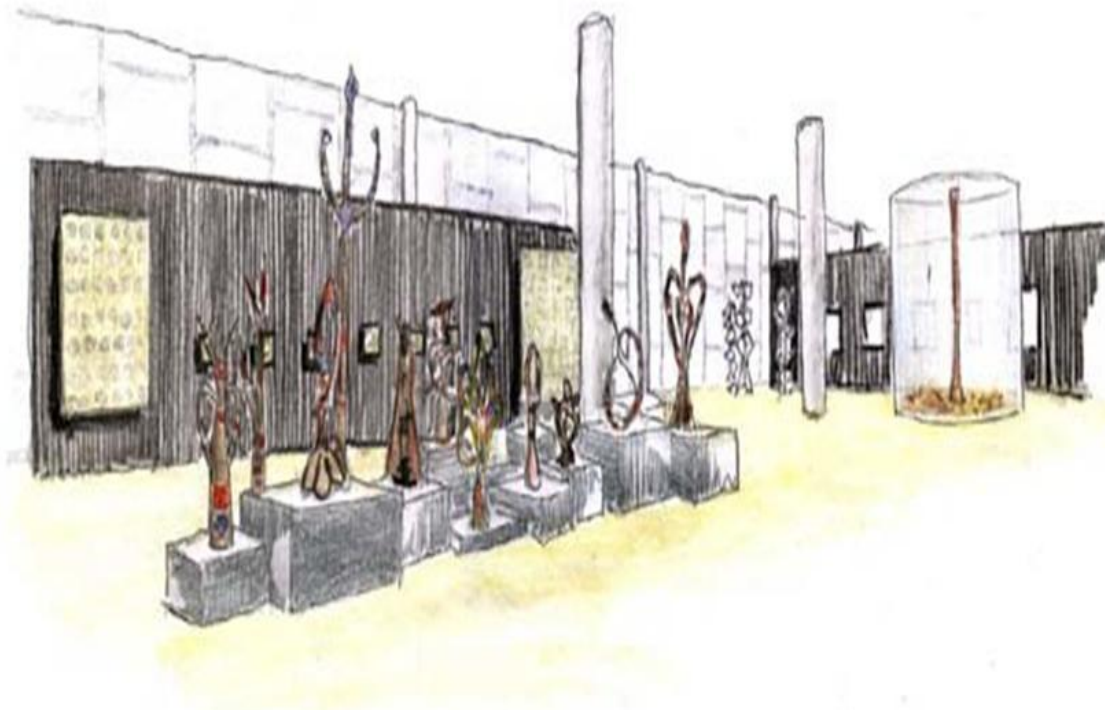
Na opinião da curadora e educadora Ana Mae Barbosa (2000, p. 35) “no catálogo do módulo *Arte Afro-Brasileira*, a excelente escolha foi perturbada perceptivamente pelas longas cortinas que me lembraram festa em colégio de freiras”. O curador geral da mostra Nelson Aquilar defendeu em seu texto de apresentação do Catálogo Geral, dizendo que a decisão mais delicada foi exatamente o aporte cenográfico, uma vez que afirma ter sido uma sugestão vinda da diretoria da Fundação Bienal, organizadora da mostra.

De fato, foi a mais controversa, já que o diretor da Fundação julga ter “[...] incluído elementos cenográficos como elemento revolucionário e a serviço de uma maior ênfase a beleza dos trabalhos expostos e da compreensão do seu conteúdo”. Nesse sentido, por parte dos demais integrantes desse sistema de arte, percebemos a existência de discordâncias.

Por outro lado, não ficou evidenciado nos seus textos que os curadores buscaram analisar o item expografia nas exposições de Lina Bo Bardi. Tendo como referência as procissões dos dias santos católicos, a cenógrafa responsável pela Arte Barroca, Bia Lessa, encheu o espaço com tapetes floridos. Apesar das críticas, a relação com a religiosidade do Barroco e as celebrações populares mineiras foi considerada, por alguns críticos, enriquecedora na interpretação das obras.

O módulo afro-brasileiro, que ocupou parte do pavimento superior do pavilhão da Bienal de São Paulo, foi dedicado às influências da Arte e da Cultura Africana, que aqui chegaram por meio dos escravos trazidos para trabalhar na lavoura e nos serviços domésticos e urbanos, entre os séculos XVII e XIX. Havia um diálogo entre esculturas e máscaras vindas de Angola, Congo e Golfo de Benin — fontes ancestrais do negro brasileiro — e os nove grandes artistas nacionais que mergulharam nessa tradição, como Mestre Didi e Rubem Valentim. No entanto, a expografia cenográfica ao extremo prejudicou a leitura dos objetos apresentados, pois a iluminação teatralizada e as cortinas que buscavam reproduzir construções das tribos africanas não conseguiram alcançar o objetivo.

Figura 48- Desenho do espaço do módulo Afro-brasileiro



Fonte: <http://brasilarquitectura.com/projetos/exposicao-afro-brasileiro>

O Projeto Curatorial afirmou que procurou explicitar as relações entre a Produção Artística Brasileira de expressão africana por meio de obra de artistas e artesãos descendentes dos escravos negros e a Matriz Africana, representada por um núcleo composto por três conjuntos de obras históricas, correspondendo às três principais regiões de procedência dos africanos trazidos para o Brasil: Congo, Angola e Benin.

No segundo capítulo, ao analisarmos os terreiros de candomblé, vimos que o projeto museográfico ficou a cargo da Brasilarquitectura:

O projeto parte dessa mesma matriz tripartite traduzindo-a numa espécie de bolsão trilobado ocupando o centro do salão. É definido por paredes curvas feitas de cortinados de seda, estendido do teto ao piso, nas três cores correspondentes aos três tipos de terra das regiões africanas mencionadas, referência também utilizada no tratamento do piso dos três lóbulos desse corte. No interior do núcleo central simbolicamente configurado são apresentadas às obras de arte africanas sobre praticáveis tingidos em azul ultramar profundo, reunidas em uma única vitrine de cristal laminado muito longa que atravessa as três terras e se apresenta como uma síntese das referências ancestrais¹¹².

A partir dessa invocação memorial, múltiplas realizações afro-brasileiras se espalharam por todo o salão, envoltos num manto negro também de cortinado, com fundo

¹¹² Disponível em: <http://brasilarquitectura.com/projetos/exposicao-afro-brasileiro-brasil-500-anos-artes-visuais-afro-brasileiro-arte-popular-e-a-estetica-do-cangaco/>.

expositivo a um só tempo neutro e racialmente conotado, sobre um piso que agora foi tratado como fosse feito de areia branca e correspondendo a um Brasil onde todas as influências se combinam e se fundem na construção de uma identidade específica.

O escritório de arquitetos defende o modo de expor as obras desses artistas brasileiros de ascendência africana ora ocupando o centro do espaço, ora suspensos por fios transparentes, levitando contra o fundo preto dos cortinados envoltórios, vão contando a história das múltiplas e variadas formas de assimilação dos valores plásticos e dos códigos rituais de tradição que ali se produziram em contato com as demais influências culturais de origem europeia e indígena. As cortinas foram pensadas como vestimentas cênicas contra as quais se desenham objetos “liberados do seu peso concreto e, assim, potencializados em sua pura expressividade visual”. E complementa:

Quando necessário o muro suporte intervém sob a forma de fragmento simbolicamente recuperado de arquitetura de terra do benin com seus contrafortes massivos de aspecto cônico e a rugosidade de sua superfície. transforma-se em totem para afixação de texto de apoio ou em mural extenso para disposição linear de referências cronológicas. juntamente com as demais texturas, cores e formas, essa referência construtiva e matérica colabora na construção de um ambiente grave e profundo, despojado e primitivo, um cenário ao mesmo tempo sacro e informal onde se revelam de maneira simples princípios essenciais da alma negra no trato da expressão artística.

Ainda havia mais um segmento em homenagem ao negro, *Negro de corpo e alma*, com curadoria do artista baiano Emanuel Araújo. Ocupava o primeiro andar do Pavilhão Manoel da Nóbrega, alinhando cerca de duas mil obras que mostram como o negro foi retratado ao longo da história brasileira. Nesse segmento foi exposta a obra *La Mascarade*, de Roza, anteriormente analisada.

Araújo, também responsável pela curadoria do Módulo Arte Popular, que reuniu 1.200 obras no subsolo e parte do primeiro andar do mesmo pavilhão, afirma: “busquei me afastar de conceitos como os de folclore e artesanato para ficar na questão eminentemente artística” (ARAÚJO, 2000, p. 110). Por pesquisas de imagens, esse Módulo da expografia foi considerado o que mais se aproximou de uma Exposição de Arte, sem a presença da cenografia apresentada no Módulo Afro-brasileiro.

Figura 49 - Módulo afro-brasileiro



Fonte: <http://brasilarquitectura.com/projetos/exposicao-afro-brasileiro>

O catálogo geral da Mostra (2000, p. 110) sublinha três conceitos básicos utilizados para a cenografia do Módulo Arte Popular: ancestralidade, arcaísmo e permanência, referindo-se respectivamente à intuição, à herança cultural e à religiosidade, e complementava afirmando ser inquestionável o poder de criação do povo brasileiro. Essa afirmação nos faz indagar se os artistas santeiros dos módulos barroco, afro-brasileiros, modernos, contemporâneos — enfim, todos aqueles dos demais módulos da exposição — não são o povo brasileiro. Além disso, questiona-se: o que foi acrescentado a essas questões depois das exposições de Lina Bo Bardi?

Parece que o destaque foi dado à expografia espetacularizada em detrimento das obras apresentadas, mais próximas das exposições folclóricas e das grandes mostras pós-coloniais, aparentemente sem considerar os conceitos de Arte Popular e a Arte Ocidental defendidos por Lina Bo Bardi, o que não vemos mais presente nas exposições até os dias de hoje.

Por fim, se constitui como a primeira tentativa nacional de apresentar uma Arte Brasileira no sentido territorial e da diversidade, com um número considerável de objetos, etnias, artistas e história sendo apresentados, a não ser por uma referência de um texto de sua

autoria sobre artesanato, o que não suprimiu o seu pensamento de união entre Arte Popular e Arte Ocidental.

CONCLUSÃO

A cidade é uma sala pública, uma grande sala de exposições, um museu, um livro aberto a todos no qual se pode ler as mais sutis nuances, e quem tiver uma loja, uma vitrina, um buraco qualquer fechado por um vidro e queira expor naquela vitrina, quem quiser ter um papel 'público' na cidade, toma a si uma responsabilidade moral, uma responsabilidade na qual não pensa por que o faz rir, a ele, homem de negócios, 'prático', a ideia de que a 'sua' vitrina possa contribuir para a formação do gosto dos moradores, possa contribuir para dar fisionomia à cidade, denunciar a essência". (BARDI, Habitat, São Paulo, n. 5, out./dez. 1951, p. 60).

Esse tema percorre a problematização dos objetos e manufaturas da Arte Popular nordestina que vai atender a diferentes demandas de Lina Bo Bardi, quando observada pela ótica de um dado de uma civilização brasileira e de uma ideia de Arte Nacional. Porém isso somente acontece por meio da primeira exposição de grande porte sobre esta região: *Bahia*.

Logo, em termos de discursos políticos a exposição *Bahia* antecipa, de certa maneira, as questões pós-coloniais internas do Brasil e em termos de projeto de exposição. Arriscaria a dizer, que tenha sido a primeira montagem do que seria denominado mais tarde de *instalação artística*; a partir dos anos 1960, modelo presente nas obras de artistas contemporâneos de Hélio Oiticica e Cildo Meireles. Esta hipótese leva em conta que a *Bahia no Ibiraquera* foi apresentada por Lina Bo Bardi como uma obra instalativa que utilizava a ampliação da experiência do espectador, para além dos limites de cada obra individual, para o ambiente na sua totalidade, onde todos os objetos e obras de Arte foram apresentados conjuntamente para ativar todo o espaço arquitetônico.

Assim como, antecipa também o museu fazendo o papel das expedições coloniais, como aquele que vai a busca de objetos. Visto na colaboração do Museu da UFC e das exposições subsequentes que inaugura do MAM da Bahia e a da sede da av. Paulista do Masp, em São Paulo. Logo, qual o papel de museificação, qual o significado desta museificação? Se observarmos pela ótica da apropriação, problematizaríamos os modos que esses objetos criam ou são vinculados a discursos, do ponto de vista do caráter discursivo do objeto.

Nesse sentido, Lina buscou uma “descolonização do museu” (MINILHOLE) de consciência sobre o que deve ser criticado na noção de Arte Brasileira, no sentido de escapar a Arte Popular da presença colonial. Na ideia de Walter é pensar na “descolonização como a crítica à ideia de acumulação, à ideia de que o museu foi o lugar de acumular riquezas, de exhibir riquezas e o que essas queriam dizer da história da Europa”, não por coincidência, período das navegações.

Lina traz um mundo que pensa o “Outro”, reflete na autoridade mesmo antes do pós-colonial. Assim sendo, de que modo inserir a alteridade na ideia de acumulação? Trata-se de um projeto dicotômico entre *dominantes* e *dominados*, *alta* cultura e *baixa* cultura que Lina expõe nas suas curadorias analisadas na presente pesquisa. A arquiteta-curadora apresenta o “Outro” no centro Moderno Brasileiro e identifica quem é este povo, sua cultura. Neste ponto não se trata de uma narrativa em primeira pessoa, ainda era um tempo em que o intelectual fala por esse “Outro”, o que somente muda mais tarde, após os anos de 1980.

Interessa-nos o discurso pelo qual o objeto se insere nesse circuito expositivo e buscamos as contribuições de Jameson, que aponta a existência de uma luta entre os valores do pós-modernismo, relacionados à fragmentação do sujeito, à reificação do objeto, que advém de uma cultura contaminada, sem autonomia do objeto, aos valores do marxismo que não conseguem ser pós-moderno, pois retifica os modelos capitalistas, como acontece com a arte popular que participou destas exposições. Entretanto, como a Arte trata de bens de consumo, ao mesmo tempo em que de diferenças de classes, sociais, raciais? Para Jameson, não há espaço para isso, pois a era pós-moderna é a era da contaminação.

Atualizando esse questionamento para Homi Bhabha, ao dizer que na relação entre uma cultura de divisão de classes, de acesso ao capital e uma cultura que propõe quebrar as definições de popular e erudito, Arte Popular e museu. Essa cultura retifica uma lógica capitalista, pois poucos têm acesso a Arte Popular ou, do contrário, apenas acessam galerias especializadas com valores superfaturados. Fato que, de certa maneira, representa a negação das concepções marxistas do objeto.

Para Jameson, na contemporaneidade, consiste em pensar no objeto contaminado pela Cultura de Massa, Cultura Popular e pela Cultura Erudita. Na lógica marxista, se for contaminado, está retificando as questões do consumo.

No marxismo, pede-se que se analisem as condições sociais, como se inserem, não as minorias e em certa medida, podemos afirmar que *Bahia* antecipa essa fala desse “outro”, da minoria do nordeste, apesar de ainda não ser tão explícito como vai ser a partir do pós-colonialismo, pois ainda temos os artistas autorizando um intelectual falar sobre ou por eles. Nesse caso, Lina Bo Bardi, por não ter a indicação exata da autoria dos objetos expostos, somente da procedência.

Num momento de transição, Lina antecipou o pós-modernismo no sentido de aceitação das várias ordens do objeto. Porém, nos questionamos se, já nos anos de 1950, Lina antecipa esta alteridade. Na visão de Lévi-Strauss, há uma espécie de compreensão globalizada, nesse período onde ainda não existia o termo globalização, de cultura sendo imposta como uma

espécie de choque entre as heranças do colonizador e ao, mesmo tempo, como uma possibilidade de entendimento de perda das culturas ditas tradicionais; o que mais tarde Jamison Clifford, irá denominar de “um tema de um primitivo em extinção”¹¹³, percebendo os tristes trópicos como a melancolia sobre a perda desse paraíso, dessa origem.

Nesse momento, não existia mais a representação do que poderia ser, em termos originais, escrita. Lina apresentou uma produção artística fora desta ideia de melancolia, porém mais próxima aos pós-estruturalistas, que buscavam analisar o que era desviante nas representações de lugar. De fato, a curadora questionou o porquê da produção criativa do povo do Nordeste não pode representar a arte e *design* brasileiros.

Outra camada de análise sobre a atuação de Lina na exposição *Bahia* reside no fato dela não buscar uma representação do povo da Bahia ou do Nordeste, mas o apresenta de uma forma sintética como a ideia que deu origem aos terreiros do candomblé. Por todos os caminhos apresentados na presente pesquisa, o candomblé iorubá seduziu e se impôs a Lina Bo Bardi, de quem, apesar de não se ter documentos de que era praticante do candomblé, esteve presente de forma intensa não só na exposição *Bahia*, mas veremos também na exposição *A Mão do Povo Brasileiro*.

Aproxima-se do pensamento de Homi Bhabha¹¹⁴, ao afirmar que “nada pode ser representativo de uma comunidade”, pois considera que são interstícios de emergências produzidos por uma comunidade dentro de uma complexidade impossível de ser representada. Todavia, uma exposição não vai dar conta dos problemas sociais de um povo, mas parece que Lina acreditava que poderia mudar a vida daquelas pessoas.

Apesar de apresentar praticamente os mesmos objetos na série de exposições sobre o Nordeste, Lina foi alterando e adequando algumas peças na medida em que realizava as exposições. Logo, na exposição *Bahia*, realizada no Ibirapuera, a arquiteta criou árvores de pássaros e cataventos, enquanto os demais objetos permaneciam como foram confeccionados. Nas exposições seguintes, passou a existir a sucessiva interferência e, conseqüentemente, um declínio na “qualidade” estética das peças de cada exposição, a exemplo das colchas de retalhos adquiridas nas feiras da cidade de Feira de Santana (BA) — Lina solicita uma costura mais homogênea e contínua, com proporções geométricas mais definidas.

Como já analisamos, a ida de Lina Bo Bardi a Salvador, em 1958, se enquadra num ambicioso projeto de desenvolvimento da Bahia, inclusive na busca de um protagonismo na

¹¹³ Define o termo como as tradições são constantemente perdidas por isso a melancolia e a tristeza tropical de Lévi-Strauss nas formas tropicais no momento de sua representação etnográfica.

¹¹⁴ *Em local da cultura*.

Arte Brasileira. Além do mais, Lina aderiu ao projeto de Edgar Santos e Martin Gonçalves de elevar a Bahia à categoria de capital da cultura brasileira, sob seu olhar utópico de redenção de um povo.

É possível dizer que os anos de 1930 a 1950 prepararam o terreno e assentaram as bases para a projeção sociocultural da Bahia em âmbito nacional e até internacional, pois Lina Bo Bardi, como uma aliada, levaria a Bahia para o mundo.

Já a exposição *A Mão do Povo Brasileiro* surge mais contida e enquadrada, a fim de garantir lugar num museu de arte moderna paulista no momento de uma ditadura militar. Ainda que tenham acontecido ao mesmo tempo, as exposições do acervo do Masp, do *Playground* de Nelson Leirner e *A Mão do Povo Brasileiro*, não apontavam para uma unidade de sentidos — e *A Mão do Povo Brasileiro* passa a ter uma visão de aglutinação de obras, objetos e culturas. Em outras palavras, mesmo as três exposições acontecendo lado a lado, não há um nivelamento de valor entre elas, e perde-se a visão de artífice de um projeto de transformação social de realidade da Bahia, do Nordeste e do país — o que está mais acentuado na reedição da exposição em 2016/2017 pelo curador Adriano Pedrosa.

Talvez, hoje, o único resquício que se pode observar da Arte Popular exibida nas exposições de Lina Bo Bardi em Salvador não esteja localizado no museu de arte “erudita”, mas no Centro Cultural Solar Ferrão, em Salvador, que abriga a coleção de Arte Popular coletadas por Martin Gonçalves entre os anos 1950 e 1960.

De fato, o projeto de Lina Bo Bardi era ambicioso em todos os sentidos, principalmente porque buscava definir o que seria Arte Brasileira e acreditava que poderia resolver as demandas de sobrevivência do povo nordestino. Apesar de uma aparente derrota — por não vermos essas ideias implementadas no atual sistema de arte brasileira —, Lina Bo Bardi elevou o lugar da Arte Popular nordestina e, por consequência, de seus artistas, ainda que a essas pessoas não tenha sido garantida uma vida mais digna — mas isso fugia do seu controle.

Nos últimos anos e até hoje, a maioria dos artistas populares que vivem na Região Nordeste são explorado por *marchants*, galeristas especializados e até intelectuais que se beneficiam de suas artes. Por sorte, no início dos anos 2000, o Estado do Ceará criou uma aposentadoria específica para aqueles denominados de “mestres da cultura”, garantindo um salário mínimo mensal para cada artista.

Por outro lado, independentemente das práticas discursivas e não discursivas promovidas pelo Estado, os artistas atuantes no Nordeste vão produzindo seus trabalhos na contramão dessa rigidez identitária; continuam construindo uma rede discursiva em que cada

nó relativiza o sentido de nordestinidade. Mesmo sendo tema para outro trabalho, vale lembrar que estas linhas de força fogem do hegemônico e apontam para outras políticas de cultura. É possível afirmar que a identidade nordestina construída entre os anos 1910 e 1950 está perdendo força, hoje, nas construções discursivas das indústrias culturais e da mídia, formando outras subjetividades contemporâneas que reapresentam a região.

Contudo, os caminhos que Lina abraçou plenamente na Bahia foram praticados, nos anos seguintes, pelos artistas da Tropicália dos seguintes seguimentos: música, cinema e artes visuais. Destre estes, destaca-se o artista Helio Oiticica, que, procurando religar a Arte com a vida, começou a produzir trabalhos com a participação do espectador, desfrutando dos seguintes elementos locais: tecidos de chita, caixas de feira ou até mesmo o samba do morro como núcleo da brasilidade e, ainda que metaforicamente, como noção de paraíso, do Éden perdido. No mesmo período, a Bahia experimentou ser o mito do paraíso perdido.

Por fim, além de compreender a nação como metáfora, Oiticica queria que a obra de arte saísse do museu e abarcasse o popular, ou vice-versa, pois buscava entender a nação como possibilidade de narração, diferentemente de representação.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson (org.). Catálogo *Mostra redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

ALMEIDA, Paulo Mendes. *Brasil*. Catálogo V Bienal de Arte de São Paulo. Fundação Bienal, 1959.

AMADO, Jorge. *Exposição Bahia*. In: *Tempos de Grossura: o design no impasse*. São Paulo : Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1994. p. 40-46.

_____. *Guias de Ruas e Mistérios Bahia de Todos os Santos*. 40. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Carybé, Verger & Jorge – Obás da Bahia*. [S.l.: s.n., 20--].

ANELLI, Renato. Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália. *Revista da Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da USP*, n. 27, p.86-101, 2010.

BHABHA, Homi K. Arte e Iminência. In: Catálogo da 30ª. Bienal de São Paulo: A Iminência das poéticas. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 2012. p. 20-24.

_____. Como o novo entra no mundo. In: *O Local na Cultura*. Tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005.

BATALLE, Georges. *Las Lágrimas de Eros*. Madri, 2010.

BARDI, Lina Bo; GONÇALVES, Martim. *Exposição Bahia*. In: TELLES, Sophia da Silva; (Coord.). *Dossiê Lina Bo Bardi*. Campinas: PUCCAMP. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Depto. de Fundamentos Teóricos, Centro de Apoio Didático, 1989-91. 3 v.

BELTING, Hans. BUDDENSIEG, Andrea. WEIBEL, Peter. *The Global Contemporary and the rise of new art words*. Germany: ZKM, 2013.

BELTING, Hans. *Mapping Contemporary Art and Culture*. Germany: ZKM, 2011.

CAMPOS, Marcelo. *Arte contemporânea brasileira nas fronteiras do pertencimento* In: *Revista Arte e Ensaio - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 15, p. 106-115, 2007.

CAMPOS, Rafael Dias da Silva. O Conde de Buffon e a Teoria da Degenerescência do Novo Mundo do Século XVIII. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DO MATO GROSSO DO SUL, 10; SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL, 2010. *Anais...*[S.l.: s.n., 2010].

CANCLÍNI, Nestor Garcia. *A globalização imaginada*. Tradutor: Sérgio Molina. Ed. Iluminuras, 2003.

CARDOSO, André Luis Carvalho. *Arquitetura para Feiras ao ar livre-paradigmas para a construção de mercados populares contemporâneos*. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Ed. Civilização Brasileira. 9. ed. Rio de Janeiro, 2002.

COSTA, Rogério H. *Regional-Global Dilemas da Região e da Regionalização na Geografia Contemporânea*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. 2007b. Região e Regionalização num Mundo Des-territorializado. In: FELDMAN, S.; FERNANDES, A. (Org.). *O urbano e o regional no Brasil contemporâneo: mutações, tensões, desafios*. Salvador. EDUFBA: São Paulo. EDUnesp; Anpur

_____. 2007c. Territórios e Multiterritorialidade: um debate. *GEOgraphia*, Niteroi, n.17, 2007.

COCCO, Giuseppe; NEGRI Antonio. *Glob(AL) Biopoder e luta em uma América Latina Globalizada*. Ed. Record, 2011.

DINIZ, Clarissa. *Pernambuco Experimental*. Ed. MAR. 2016.

DOS ANJOS, Moacir dos. *Crítica*. Coleção Arte Bra. Rio de Janeiro: Ed. Automática, 2010.

_____. Onze notas sobre identidade cultural no nordeste do Brasil Globalizado. *Cadernos de Estudos Soc.*, Recife, v. 14, n.1, p. 5-16, 1997.

_____. *Nordestes*. Catálogo do Projeto Nordestes 1999. São Paulo: Fundação Joaquim Nabuco e Sesc, 1999.

FARIAS, Alexandre. Aspectos Históricos sobre cultura popular e design no Brasil - Lina Bo Bardi e sua Bauhaus Tupiniquim. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 8., 2010. *Anais...* [S.l.: s.n., 2010].

FERRAZ, Marcelo de Carvalho. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi, 1993.

FISHER, Jean. *The Other Story and the past Imperfec*. Disponível em: < <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/other-story-and-past-imperfect> >. Acesso em: 23 abr. 2017.

CESAR, Marisa Flórido. *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

Galdino Dantas, Geovany Pachell. Feiras no Nordeste. *Mercator - Revista de Geografia da UFC*, Fortaleza, v. 7, n. 13, p. 87-101, 2008.

GERBI, A. *O Novo Mundo: história de uma polêmica (1750-1900)*. Tradução de Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *La naturaleza de las Indias Nuevas, de Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. México: Fondo De Cultura Económica, 1992.

GONZÁLEZ. *A mão do povo brasileiro*. Masp.1969/2016. São Paulo: MASP, [2016]. p.38.

GUILHERME, Wanderley. *Reforma e contra reforma*. Tempo Brasileiro, 1963.

HABITAT. *Arte Popular*, São Paulo, n.5, p. 55, out./dez. 1951.

HAGNER, Michael. In: BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *Catálogo da exposição Monstruos y seres imaginarios*. Madrid: [s.n.], 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HERKENHOFF, Paulo. *Catálogo XXIV Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

JIMENEZ, José. *Una teoría del arte, desde América Latina*. Madrid: Ediciones Turner, 2011.

KURY, Lorelai. *Comissão Científica do Império: 1859-1861*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobson Estúdio, 2008.

LEINER, Nelson. *Playground*. Ed MASP. 2016.

MARTINS, Filho Antonio. *Memórias da maturidade*. [Florianópolis]: Imprensa Universitária, UFC, 1984. t. 2.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Anotações para uma metodologia da pesquisa interdisciplinar na crítica dos projetos curatoriais para a arte na contemporaneidade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO E INTERCOM, 31., 2008, Natal. *Anais...* [Natal]: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2008.

_____. Curadoria e expografia em abordagem semiótica. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS DINÂMICAS EPISTEMOLÓGICAS EM ARTES VISUAIS, 16., 2007, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis : [s.n.], 2007.

_____. *Imaginação curatorial e história da arte no Brasil: as Bienais de São Paulo*. [S.l.]: CBHA, 2009.

_____. Exposições memoriais e tipos expográficos. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 24., 2015, Santa Maria, RS. *Anais...* Santa Maria, RS: [s.n.], 2015.

_____. O corpo da pesquisa em curadoria - desmembramentos. In: ENCONTRO NACIONAL ANPAP, 22., 2013. *Anais...* [S.l.: s.n., 2013].

_____. Artes, comunicação e semiótica: notas sobre enunciação e interdisciplinaridade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA E COMUNICAÇÃO, 33., 2010, Caxias do Sul, RS. *Anais...* Caxias do Sul, RS: [s.n.], 2010.

_____. O anacronismo e a curadoria: a impureza é um mito?. *Revista Palíndromo*, Teoria e História da Arte, n.3, p.81-97, 2010.

_____. Ethnographic image and out of the exhibition space. *Revista hiltoria del arte* (Nueva Época), Madrid, serie 7, n.4, p. 233-258, 2016. Disponível em: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>>. Acesso em: 4 fev. 2016.

_____. *Rembrandt e seu gabinete: naturalia e exotismo*. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 33., 2013, Rio de Janeiro. *Anais...* [S.l.: s.n., 2013].

_____. Curadoria e expografia em abordagem semiótica. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS DINÂMICAS EPISTEMOLÓGICAS EM ARTES VISUAIS, 16., 2007., Florianópolis. *Anais...* [S.l.: s.n., 2007].

MORAIS, Frederico. *Catálogo I Bienal donMercosul*. [S.l.: s.n.,1997].

MOSQUEIRA, Gerardo. *Lenguaje internacional del arte*. In: CAMINAR con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas. España: Exit Publicaciones, 2010.

_____. (org). *Adiós identidad arte y cultura desde América Latina*. Madrid: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, [20--].

PALADINO, L. M. (2020). Museu da Solidariedade: a contribuição de Mário Pedrosa no exílio chileno. *ARS*, São Paulo, v. 18, n. 40, p. 65-125, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.176140>>.

PONTUAL, Roberto. *América Latina: geometria sensível*. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 1978.

_____. Retratos do Brasil antigo. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 25 jun.1985.

_____. Corrida para a arte. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 04 dez.1985.

_____. Nordeste para francês ver. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 07 fev.1984.

PEDROSA, Mário. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: *Política das Artes*. São Paulo: Unesp, 1995. v.1.

_____. A Bienal de cá pra lá. In: *Política das Artes*. São Paulo: Unesp, 1995. v.1.

_____. Pintura brasileira e gosto internacional. In: *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: Unesp, 1995. v.3.

PEREIRA, Juliano Aparecido. *Lina Bo Bardi: Bahia, 1958-1964*. Uberlândia: EDUFU, 2007

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Rio de Janeiro: Record, 2000.

RISÉRIO, António. *Edgard Santos e a Reinvenção da Bahia*. Versal Editores, 2013.

_____. *A cidade no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2013. 368 p.

_____. *Avan-Gard na Bahia*. São Paulo: Ed. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

_____. *A Utopia Brasileira e os movimentos negros*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012. 440 p.

_____. *A mão do povo brasileiro 1969/2016*. São Paulo: Ed. MASP, 2016.

RUOSO, Carolina. *Casa de Marimbondos*. História de um Museu de Arte no Brasil. 441p. Tese (Doutorado em História da Arte) - Universidade Paris 1 - Panthéon - Sorbonne, 2015.

SANTELLI, Ricardo Leme. Castas ilustradas: representação de mestiços no México do século XVIII. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2011.

SCHERER, Fabiano de Vargas. *Expondo os Planos As exposições Universais do séc. XX e seus planos urbanosticos*. Porto Alegre: UFRS, 2002.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. O espelho da biblioteca: tempo e narrativa na coleção Castro Maya. *Palíndromo Teoria e História da Arte*, n. 3, p. 55-79, 2010.

SUZUKI, Marcelo. *Tempo de Grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

TERRAC, Jean-Claude. L' association "dialogues entre les cultures". Bibliothèques et création, les échanges culturels carrefour. *Bulletin d'informations de l'ABF*, n.132, p.36-37, 1986.

VIDAL, Laurent. La Mascarade Nuptiale, une hypocrite lecture. In: CATALOGO do Musée du Nouveau Monde. França: [s.n.]. 2012. p. 8-13.

VIEIRA, Carlos Eduardo. Cultura e Formação Humana no Pensamento de Antonio Gramsci. *Educ. Pesqui*, São Paulo, v.25, n. 1, jan./jun. 1999.

VERGER, Pierre F. *Ewé. O uso das plantas na sociedade ioruba*. [S.l.]: Cia das Letras, 1995.

VITRUVIUS revista. arquitextos. ISSN 1809-6298. Disponível em:
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.011/900>.

WEISS, Rachel org. *Making Art Global (part 1). The third havana biennial 1989*. Eindhoven: Afterall Books in association with the Academy of Fine Arts Vienna and Van Abbemuseum, 2011.