

Da janela vê-se um Brasil: comentários a respeito de cinco exposições do Europalia 2011

Brazil.Brasil, Bruxelas, Palais des Beaux-Arts, de 6/10/2011 a 15/1/2012, curadoria de Ana Maria de Moraes Belluzzo, Julio Bandeira, Victor Burton e Lorenzo Mammi.

Art in Brazil, Bruxelas, Palais des Beaux-Arts, de 12/10/2011 a 15/1/2012, curadoria de Ronaldo Brito, Vanda Klabin, Guilherme Bueno, Sonia Salcedo, Cauê Alves, Marcus Lontra, Alexandre Dacosta, Luiz Camillo Osório e Luiz Eduardo Meira de Vasconcellos.

Terra Brasilis, Bruxelas, Espace Culturel ING, de 20/10/2011 a 12/2/2012, curadoria de Valéria Piccoli, Eddy Stols, Patricia de Peuter.

Índios no Brasil. Bruxelas, Musée du Cinquantenaire, de 14/10/2011 a 19/2/2012, curadoria de Lucia Hussak van Velthem e Gustaaf Verswijver, cocuradoria de Sergio Purine, consultora científica Dominique Gallois.

Circuito dos Diamantes, Antuérpia, Diamantmuseum, de 20/10/2011 a 10/1/2012, curadoria de Erwin Aelbrecht.

Maíra Muhringer Volpe

Bolsista CNPq, mestre e doutoranda em Sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Eduardo Dimitrov

Bolsista Fapesp, mestre e doutorando em Antropologia Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.



Da janela vê-se o Corcovado
O Redentor que lindo.
“Corcovado”, Tom Jobim

No documentário exibido em Paulo Mendes da Rocha – uma das exposições integrantes do festival Europalia.Brasil –, o arquiteto afirmava a importância do enquadramento para conseguir delimitar o olhar, o que é considerado “fora” e o que é considerado “dentro”. Por meio dos versos de uma canção de Tom Jobim – “Da janela vê-se o Corcovado/ O Redentor que lindo” –, ressaltava essa noção capital para a arquitetura: o Corcovado e o Redentor só ganham inteligibilidade vistos da janela, ou melhor, daquela janela, não de outra; atrás dela, dizia Mendes da Rocha, há um apartamento, algumas pessoas, uma criança brincando, feijão cozinhando. A janela permite enquadrar o que está fora e também o que está dentro daquele ambiente, selecionando os elementos que, em conjunto, dão sentido ao que se vê¹.

Essa noção de enquadramento é fecunda para refletir a respeito da 23ª edição desse festival bienal internacional, dedicado a apresentar o “essencial do patrimônio cultural” de um país, desta feita tendo o Brasil como foco². Entre outubro de 2011 e janeiro de 2012, instituições e equipamentos culturais na Bélgica, alguns também na França, na Alemanha, no Luxemburgo e na Holanda, sediaram exposições, espetáculos de música, teatro, dança e circo, mostras de cinema, conferências nas áreas de literatura, ciências sociais, artes, arquitetura, design e audiovisual.

Dentre os mais de trezentos eventos artísticos que compuseram essa edição do Europalia, foram privilegiadas nesta resenha cinco exposições. A intenção foi discutir alguns dos enquadramentos construídos pelos curadores, e algumas de suas consequências, para apresentar ao mundo o “patrimônio cultural brasileiro”. Dada a extensão do evento, uma seleção foi necessária para a realização deste texto. Os comentários tecidos baseiam-se, portanto, nessa seleção; não são generalizáveis às outras exposições, nem mesmo aos catálogos.

Enquanto Brazil.Brasil, Art in Brazil, Terra Brasilis e Índios no Brasil foram os verdadeiros “carros-chefe” do festival – mereceram catálogos, maior espaço no site e maior destaque no material publicitário –, Circuito de Diamantes foi escolhida por ter sido montada fora de Bruxelas e, sobretudo, por ter conseguido melhor articular o lugar da exposição (Antuérpia) e os objetos expostos (pedras preciosas e joias) com o argumento proposto (a inserção da exploração de diamantes brasileiros em um sistema de comércio internacional). De menor dimensão, porém bem-sucedida, contrasta com as outras quatro: o Brasil foi representado como parte de um sistema de relações, aspecto que nas demais é esmaecido.

Duas dentre as exposições selecionadas foram dedicadas à história das artes plásticas em terras luso-americanas. Foi de grande envergadura o trabalho da curadoria para reunir exemplares vindos das mais diferentes coleções públicas brasileiras e particulares. São raras as oportunidades oferecidas ao grande público de ver tantos ícones da história da arte nacional dispostos lado a lado.

Brazil.Brasil parte do barroco nas esculturas religiosas de Aleijadinho e nas pinturas de Leandro Joaquim, passa pela Missão Francesa e seus discípulos acadêmicos, pelos modernistas de 1922 e subsequentes, desembocando nas fachadas e bandeirinhas de Alfredo Volpi. O mesmo Volpi abre a segunda exposição, Art in Brazil: ela completa o panorama nomeando o concretismo, o neoconcretismo e a arte no período da ditadura militar (1960-70), questiona-se a respeito de uma volta à pintura, nos anos 1980, e termina com uma seleção de artistas dos anos 1990 até os dias de hoje.

O percurso expositivo de Brazil.Brasil segue a narrativa do discurso criado pelo modernismo paulista em 1922. São Jorge, esculpido por Aleijadinho, recepciona o visitante. Junto dele, quadros do mestre barroco Leandro Joaquim são as primeiras peças de uma arte made in Brazil. O barroco mineiro foi ovacionado nos textos da curadoria e mostrado como uma tradição negligenciada por aqueles que povoam a sala ao lado: os acadêmicos.

A Missão Francesa, por ter sido convocada pela realeza instalada nos trópicos, estaria mais comprometida com a criação de representações oficiais do que em olhar para o “Brasil real”³ e para as produções locais anteriores. O fato de serem estrangeiros explicaria a falta de correspondência entre as formas representativas e a cor local. Esse descompasso teria acometido também os brasileiros formados pela Academia Imperial de Belas Artes⁴.

A tela Primeira missa, de Victor Meirelles, assim como a sua Moema e a de Rodolfo Bernadelli, escultura na versão em bronze, aparecem como ícones da imaginação dos artistas acadêmicos brasileiros, que teriam idealizado os índios como se ignorassem o massacre sofrido por essas populações. A ausência dos negros nas telas, segundo o discurso curatorial, também seria um indício desse descompasso entre realidade e representação.

A tela Redenção de Can (1895), de Modesto Brocos, que descreve o clareamento da população por meio da miscigenação entre negros descendentes de escravos e europeus, é referida como um baluarte da pintura racista, algo “típico” do Brasil de então. Sem nenhuma menção ao acalorado debate em torno do futuro de um país com forte herança africana, e adotando julgamentos anacrônicos, os textos, audioguias e arte-educadores enfatizam como o racismo era presente no Brasil. Não se trata de negar que as teorias raciais tenham dominado o debate sobre a identidade do Brasil, naquele momento. Porém, o modo como o problema foi posto na exposição gera a impressão de que tais teorias do final do século XIX e início do XX eram indício do atraso brasileiro. Não se explicita que parte fundamental delas era formulada na Europa. Ou seja, a descontextualização fez com que as questões que afligiam os intelectuais da época parecessem “hipocrisia” ou “ingenuidade” específicas dos brasileiros⁵.

Ainda seguindo o discurso dos textos de parede e audioguias, os artistas viajantes – dentre eles Thomas Ender, Émile Bauch e Jean-Baptiste Debret –, por oposição aos acadêmicos brasileiros, seriam os responsáveis por registrar de maneira mais fiel a fauna, a flora e os costumes da população local⁶. Nesse caso, os viajantes estrangeiros teriam sido mais atentos às riquezas naturais e às relações escravocratas, já, supostamente, naturalizadas pelos brasileiros.

A longa seleção de gravuras de Debret impressiona ao ser vista ao vivo, mesmo tendo sido fartamente reproduzida em livros didáticos brasileiros. Esse impacto causado na exposição apaga o contexto a que se destinavam – a venda na França, como foi o caso do álbum ilustrado *Voyage pittoresque et historique au Brésil* –, com o mesmo efeito dos livros didáticos, em que as gravuras são consideradas documentos fiéis do passado. Como qualquer outra produção pictórica, as imagens seguiam convenções do gênero. Entretanto, esse tipo de sutileza não aparece nas orientações aos visitantes.⁷

Na economia da exposição, os quadros de Benedito Calixto, dedicados ao processo de industrialização de São Paulo, e de Almeida Júnior, sobre o caipira, criam a ponte necessária entre o Brasil retratado pelos acadêmicos e aquele pretendido pelos modernistas de 1922.

São Paulo é outra história. Ao menos é o que parece. Dos quadros empoeirados passamos para o cinema, um suporte condizente com a modernidade. A projeção de excertos de São Paulo: sinfonia da metrópole (1927), de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, situa o visitante em um novo Brasil, ágil, integrado economicamente, onde o tempo rege as relações – enfim, moderno. Apropriado pelos artistas modernistas, o suporte cinematográfico resulta em um novo

olhar para o país – uma nova janela a partir da qual se dará sentido à paisagem, se for retomada a metáfora de Mendes da Rocha –, concretizada na expedição folclórica de Mário de Andrade. Numa cronologia flutuante, dessa expedição de 1938, que teria revelado riquezas até então ignoradas pelos pintores acadêmicos, a exposição passa ao Manifesto Antropofágico de 1928 e, com ele, à exaltação da miscigenação étnica.

Desse momento em diante, o grande nome da exposição Brazil.Brasil não é de um pintor, mas de um literato: Oswald de Andrade. É com a ideia de antropofagia que os curadores criaram a urdidura entre todos os trabalhos selecionados. Tarsila do Amaral assume a frente, e é de longe a mais bem representada em número de quadros e em citações dos textos e do audioguia. Anita Malfatti nem sequer é mencionada. A redescoberta do barroco mineiro e a assimilação das vanguardas europeias pelo princípio antropofágico (teoria pitoresca aos olhos dos visitantes europeus), ou seja, a união da cultura ocidental ao folclore, apresentado nos vídeos da expedição de 1938, tornariam os trabalhos modernistas, retomando o sentido do título da exposição, mais brasileiros do que aqueles brasileiros acadêmicos de imitação.

O discurso dos curadores, expressamente ou não, colou-se ao discurso do modernismo paulista. Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro, Victor Brecheret, Alberto da Veiga Guignard, Flavio de Carvalho, Emiliano Di Cavalcante, Cândido Portinari, Lasar Segall, Oswaldo Goeldi, Maria Martins, Fernando Diniz, José Pancetti, Bispo do Rosário e Alfredo Volpi entram todos na chave antropofágica, na qual a mistura se dá de maneira pacífica e criativa, tanto no campo das migrações (muitos desses artistas eram imigrantes e nem por isso deixariam de ser considerados brasileiros) como no das ideias.

Assim como Brazil.Brasil, Art in Brazil (1950-2011) – uma das exposições do Europolia dedicada à produção artística contemporânea – configurou-se em uma belíssima mostra. Por outro lado, a falta de contextualização e mesmo explicações mais diretas comprometeram a compreensão das obras. Exemplos claros são os bichos de Lígia Clark, bem como os bólides e os penetráveis de Hélio Oiticica. Sem nenhuma indicação de que tais peças foram concebidas para serem manuseadas, o visitante via apenas um punhado de panos, areia e luvas de borracha. Os penetráveis eram constantemente contornados.

A falta de uma narrativa clara, associada à percepção geral de que a arte contemporânea é, por si mesma, hermética, talvez explique a impressão de uma visita mais rápida que alguns visitantes fizeram a essa exposição, se comparada com o tempo passado em Brazil.Brasil.

Curioso é notar a relação entre os nomes das duas exposições. Se a primeira reforça a ideia de uma arte estrangeira que é antropofagicamente tropicalizada, a segunda usa o inglês para apresentar a arte produzida no país. Para o visitante, não fica clara a opção. Seria apenas o uso da língua inglesa em uma exposição internacional, sem maiores comprometimentos, ou seria uma forma de evidenciar a intenção de mostrar o Brasil conectado com a arte ocidental e, portanto, o que se veria ali seria a expressão brasileira de uma forma de pensamento “universal”? Na arte contemporânea, a questão da identidade nacional teria perdido centralidade, ao contrário do que ocorreu com todos os outros períodos apresentados (barroco, acadêmicos, modernistas), e, agora, liberados de pensar “quem somos”, finalmente teríamos artistas – assim como operários, agricultores, cientistas, etc. – produzindo num espaço internacionalizado chamado Brazil.

O discurso do Brasil como país da diversidade cultural, que, por meio de diferentes perspectivas, guiou boa parte das atividades do Europolia, mostrou-se mais tímido nessa seção de arte contemporânea. Contudo, uma significativa variedade de produções (esculturas, instalações, videoarte) foi apresentada.

Não é somente a arte brasileira que mobiliza as exposições do *Europalia. Terra Brasilis*, realizada no Espace Culturel ING, em Bruxelas, retoma a vertente histórica, como em *Brazil. Brasil e Art in Brazil*, dedicando-se, porém, a relatos da descoberta, da exploração e do estudo da fauna e flora brasileiras. Numerosos livros, pinturas, gravuras, tapeçarias, esculturas, animais empalhados e espécies de plantas, entre outros objetos coletados, foram expostos ao público, provenientes de museus e de outras instituições, brasileiras e estrangeiras, particulares ou estatais. Totens com toras representando o pau-brasil sinalizavam o trajeto a ser seguido: a narrativa tinha início com a exploração dessa madeira e sua exportação para a Europa. Dois painéis em baixo-relevo (*L'Île du Brésil*), produzidos pela escola francesa, em meados do século XVI, representavam o corte, o tratamento e o transporte da madeira, trabalhos realizados por homens nus, indígenas, até o embarque nos navios, onde havia portugueses, todos vestidos. Em seguida, o visitante podia acompanhar algumas produções resultantes de viagens pelas terras do “Novo Mundo”, como a história de captura de Hans Staden pelos tupinambás, além de mapas da costa brasileira produzidos nos séculos XVI e XVII.

A exposição também apresentou uma iconografia da fauna e flora brasileiras, produzida pelo olhar de viajantes e integrantes das expedições científicas. Neste sentido, são representativas as naturezas mortas de Albert Eckhout e de François Desportes, as paisagens pintadas por Frans Post e as cenas de trabalho escravo de Johann Moritz Rugendas. Em especial este último, que participou de duas expedições a terras brasileiras, uma em 1822 e outra cerca de vinte anos mais tarde, retratou não somente a “exuberante” natureza, como, sobretudo, cenas de trabalho e da “população dos trópicos” (cf. Catálogo *Terra Brasilis*:176).

Uma das salas de exposição foi dedicada ao painel de Jean-Julien Deltail – *Panorama du Brésil* (1829) –, composto por trinta telas inspiradas em litografias de Rugendas. A intenção, ao mostrar, ao lado do painel, também as litografias, foi destacar a apropriação de Deltail e as constrições de seu trabalho. Uma vez que seu painel seria destinado ao público francês, segundo o texto explicativo, Deltail procurou retratar os indígenas com feições mais selvagens do que sugerem os desenhos de Rugendas, assim como figurou os colonizadores com uma superioridade que não estava presente nos trabalhos que o antecederam. Essa reflexão proposta ao visitante, de aproximação e distanciamento na leitura das imagens, mostra certo imaginário a respeito das terras brasileiras que deveria ser repetido para que o artista obtivesse sucesso com sua obra.

A expedição do naturalista baiano Alexandre Rodrigues Ferreira, que percorreu a bacia amazônica até o Mato Grosso, entre 1783 e 1792, assim como a dos naturalistas bávaros Carl Friedrich Philip von Martius e Johann Baptist von Spix, que de 1817 a 1820 atravessaram terras que vão do Sudeste à Amazônia, passando pelo interior do Nordeste, contribuíram para a elaboração de uma iconografia da botânica e da zoologia brasileiras. Von Martius e Spix publicaram livros com os desenhos, anotações e memórias registrados ao longo da viagem; ademais, ao coletarem exemplares de plantas, animais e objetos indígenas, colaboraram ainda para coleções de museus de história natural. O rei Leopoldo III adquiriu parte da coleção pessoal de Von Martius e esse acervo deu origem ao Jardin Botanique National de Belgique. Alexandre Rodrigues Ferreira, por outro lado, devido ao contexto das invasões napoleônicas, não conseguiu publicar o material produzido e coletado por ele e sua equipe. A intenção de publicar uma “*Histoire philosophique et politique des capitaineries de Pará, Rio Negro, Mato Grosso et Cuiabá*”, portanto, não se realizou, e suas coleções acabaram dispersas entre instituições de Lisboa, Rio de Janeiro e Paris.

Terra Brasilis, dividida em dois andares, mudava de enfoque argumentativo no piso inferior. Enquanto no primeiro o tom era de deslumbramento, com diferentes iniciativas para a identificação, o registro e a coleta de espécies da fauna, da flora e de objetos de povos nativos, no piso inferior o tom de denúncia predominava. Na continuidade do trajeto, ainda próximo às

escadas, o visitante encontrava os tipos de madeira explorados num catálogo que reunia folhas de madeiras comercializadas atualmente. Esse catálogo estava ao lado de um santuário em estilo barroco, também de madeira, sugerindo o uso do material para a construção de móveis e enfeites domésticos consumidos pela população brasileira.

A exposição seguia com a produção de cana-de-açúcar com um vídeo explicativo da fabricação manual de rapadura. Ao mesmo tempo que as imagens indicavam uma pequena produção num sítio em terras mineiras, os visitantes podiam interpretar aquelas imagens como “a floresta foi derrubada para a exploração da cana”, tal como um casal francófono comentava enquanto assistia ao filme. Adiante, seis pinturas de Antonio Ferrigno representavam a produção de café nas fazendas do interior paulista: plantio, colheita, secagem, moagem e embalagem⁸. Novamente, a questão da exploração da terra era sugerida, mas sem explicitar o sistema internacional de comercialização envolvido.

Mais dois filmes eram mostrados na parte final da exposição. Ambos associavam os brasileiros a exploradores, além de anunciarem o papel que caberia aos europeus – de promotores do conhecimento e da preservação ambiental. Um dos filmes tratava do conhecimento tradicional indígena a respeito de plantas medicinais, sem questionar o direito de propriedade para o saber tradicional. Ademais, um dos últimos textos de parede sugeria que a diversidade biológica nas terras brasileiras ainda precisa ser conhecida e, ao mesmo tempo, preservada. Essa ideia era retomada pelo outro filme, ao mostrar pesquisas com orquídeas brasileiras no Jardim Botanique National de Belgique, portanto, o esforço empregado na identificação e na classificação dessas espécies.

Diante de cinco séculos de exploração dos recursos naturais pelos brasileiros – se for recuperado o argumento construído na exposição, sobretudo no piso inferior, é disso de que se trata –, desde a exploração do pau-brasil até o desmatamento contemporâneo, seria preciso, agora, preservar o conhecimento tradicional e a biodiversidade, ambos considerados bens da humanidade. Para tanto, o interesse e o auxílio na pesquisa empreendidos por belgas (no caso do filme, em particular) e europeus (desde as expedições naturalistas iniciadas no século XVIII) seriam fundamentais.

Assim como os artistas viajantes apresentados em Brasil, Brasil tinham olhos mais acurados para o país do que os próprios brasileiros, a mensagem sugerida no piso inferior de Terra Brasilis (distintamente da sugerida no superior) era a de que os brasileiros explorariam a terra de modo exaustivo – como se os ciclos econômicos não estivessem inseridos em um sistema internacional de produção e consumo. Caberia aos europeus catalogar, preservar e, por que não, explorar as riquezas da biodiversidade e do conhecimento tradicional desperdiçados pelos brasileiros. Novamente a questão de definir a partir de qual janela se olha para a paisagem está posta. Ao enquadrar desse modo a exploração do pau-brasil, do açúcar, do café, haveria apenas brasileiros atrás da janela. Como se os europeus não tivessem responsabilidades pelas consequências da exploração econômica do “Novo Mundo”; eles são vistos, apenas, pelo viés das expedições e da pesquisa, para catalogar e preservar as riquezas da biodiversidade.

Se a riqueza natural, numa perspectiva histórica, foi tematizada em Terra Brasilis, o visitante podia entrar em contato com a diversidade étnica do país na exposição Índios no Brasil. Ali, o enquadramento da natureza brasileira era diverso, privilegiando formas atuais de dar sentido ao ambiente que fascinou (e fascina) os europeus. Num dos primeiros textos que abria a exposição, afirmava-se a intenção de mostrar outra maneira de conceber o humano entre os contemporâneos índios brasileiros. O texto explicava que cada etnia se designa “humana” em relação a outras, “não humanas”, e também em relação a animais, espíritos, plantas. A argumentação centrava-se na ideia de que não se nasce Kayapó ou Baniwa, por exemplo, mas torna-se um ao longo da

vida. Para ilustrar essa construção, nascimento, infância, ritos de passagem para a idade adulta, atividades cotidianas masculinas e femininas, casamento e morte eram representados por objetos, vídeos e fotografias.

O catálogo da exposição, com textos muito bem fundamentados, escritos por especialistas renomados na questão indígena brasileira, fornece informações valiosas a respeito da realidade dos povos indígenas no Brasil. Para o visitante que leu o catálogo, é evidente a dificuldade que os antropólogos tiveram em fazer-se expressar numa exposição com a mesma fluidez alcançada nos textos escritos. Não faltaram à curadoria informações sobre os povos, mas elas não foram traduzidas e incorporadas à linguagem expositiva.

Embora alguns textos de parede afirmassem a existência de mais de duzentos povos espalhados pelo território brasileiro, a noção genérica “os índios”, como uma parcela da população mundial, vinculada a um ambiente de floresta intocada e que vive às margens da civilização ocidental, ainda está incrustada na forma de expor as peças. A ideia de que existem “os índios”, ao longo da exposição, foi colada à ideia não menos genérica de “Amazônia” como grande reserva natural.

As diferentes etnias foram chapadas em uma única categoria “os índios”, por mais que se tenha optado pelo uso do plural. A variedade de realidades sociais resumiu-se a um mínimo denominador comum. Dessa forma, peças com histórias distintas foram apresentadas concretizando realidades semelhantes. É o caso, por exemplo, do leque Yawalapiti, coletado em 1959, e apresentado ao lado de outro, dos Apurinã, coletado em 2011. Ou seja, a comparabilidade dada entre “os índios” apaga a história do contato, dos intercâmbios e de como essas peças chegaram em instituições de “homem branco”. Apenas o leitor do catálogo consegue ter mais clareza a respeito dessa operação.

Na entrada, havia um mapa do Brasil posicionando troncos linguísticos, porém ele não informava a região das etnias e aldeias representadas na exposição, o que reforçou a generalidade do termo “os índios”. As legendas em que se atribuía a autoria de cada peça a uma determinada etnia não eram suficientes para rompê-la.

O visitante tinha a impressão, com o discurso expositivo, de que “os índios” utilizam determinados objetos construídos por eles mesmos com os materiais coletados na floresta desde tempos imemoriais. Quando uma fotografia contradiz esse estereótipo, mostrando o uso de bacias em alumínio por mulheres, é posta ao seu lado uma justificativa: no cotidiano elas usam alumínio, mas a cestaria tem um significado especial para os momentos “rituais”. Como se fosse uma tentativa para contornar a falta de pureza na vida cotidiana. Não se explorou, por exemplo, um magnífico cocar Kayapó feito com canudinhos plásticos. Escondido num canto de uma vitrine, tal peça poderia ter recebido centralidade: a partir dela seria possível discutir, assim como foi apontado no catálogo, o que é ser índio em uma sociedade interétnica, que tipo de significados os mesmos produtos industriais podem receber em práticas sociais tão diversificadas. Amarelo, azul, branco, vermelho, verde e uma infinidade de outros tons são expostos em plumagens. No entanto, pouquíssimo se mencionam e se expõem os não menos belos e chamativos ornamentos Kayapó feitos em contas de plástico. Por que será que esses braceletes e colares em polímeros industriais não foram considerados apropriados para serem expostos ao público europeu?

O cocar de canudos plásticos, assim como outros ornamentos com materiais industrializados, concretiza uma relação entre sociedades conectadas por diferentes formas de intercâmbio. Contudo, a exposição não explorou esses pontos – muitas vezes conflituosos, mas por vezes também criativos, como, aliás, mostra o catálogo que, de maneira mais efetiva, frisa a importância dos contatos interétnicos para a criação de novos tipos de ornamento.

O contato não foi o enquadramento selecionado para essa exposição. Nenhuma referência às escolas indígenas, aos programas governamentais, às ONGs, às parcerias de aldeias com empresas nacionais e multinacionais. Nem críticas, nem apologias. Como se, de fato, “os índios” vivessem isolados numa Amazônia idílica, mas sempre ameaçada por interesses do crescimento econômico esboçados difusamente nas figuras das hidrelétricas e da soja. Nem esses conflitos foram de fato tematizados. Nada se falou também dos problemas vividos cotidianamente por índios urbanos, favelizados, envolvidos em outros tipos de violação de direitos.

As peças, que sem dúvida possuem uma beleza estética, estão fetichizadas como também “os índios”. Ainda que as legendas contenham o nome da etnia, o ano de coleta e a definição do objeto (máscara, leque, cocar, etc.), não se sabe muito bem a que ele serve, como e por quem é feito, com qual finalidade. As explicações são misteriosas, sempre com a utilização de noções vagas como “ritual”, “xamã”, “tradição”.

Ordenando a exposição segundo a cronologia de uma vida, a morte e os rituais funerários encerram o percurso. Há, nesse último ambiente, um pequeno vídeo de um enterro. A última cena mostra uma “índia” olhando para a câmera com os olhos cheios d’água e um semblante melancólico. Essa composição sugere uma metáfora para a questão indígena. Depois de ler sobre o perigo da soja e das barragens e de ver índios mostrados exoticamente, a associação da morte de um índio em especial – acompanhado pelo olhar da índia desamparada – com a morte dos povos indígenas em geral é inegável. Possivelmente essa não foi a intenção dos curadores, mas as imagens e os textos, do modo como foram encadeados, certamente levaram muitos visitantes a fazer esse tipo de associação.

Se Índios no Brasil chamava a atenção do visitante pela homogeneização dos processos sociais vividos por aqueles designados como “os índios”, bem como pela falta de historicidade e contextualização das peças expostas, o mesmo não pode ser afirmado em relação à Circuito dos Diamantes. Essa exposição era a de menor porte em relação às quatro principais: menos peças mobilizadas e menos salas de exibição. Ao mesmo tempo, o fio narrativo em torno da exploração e comercialização dos diamantes brasileiros foi bem alinhavado aos objetos expostos – reproduções de gravuras com cenas do trabalho escravo na mineração; telas com imagens da família real portuguesa portando broches, brincos, colares; pedras preciosas, lapidadas e não lapidadas, joias.

Parte da história dos negros no Brasil foi recuperada pelo tema da circulação dos diamantes: a estrutura em madeira de um navio negreiro convidava o visitante a iniciar seu percurso. Diferentes modos de extração, portanto, processos de trabalho distintos, ilustrados por reproduções de gravuras de Debret, e a possibilidade (remota) de os escravos comprarem a liberdade caso encontrassem pedras grandes foram retratados nos primeiros painéis. Foi notável o esforço empreendido na exposição para mostrar os diamantes inseridos num complexo sistema internacional de oferta e demanda, de produção e consumo.

Tratava-se de uma mercadoria cuja exploração foi controlada de diferentes maneiras pela corte portuguesa, a fim de aumentar seu valor no mercado internacional e de evitar o contrabando. Foram destacados o trabalho dos joalheiros, em sua maioria de origem judaica, em Amsterdam, o monopólio de compra dos diamantes adquirido pelos holandeses, as tentativas de comerciantes ingleses em quebrar esse monopólio, assim como o destino das joias para diferentes cortes europeias. As histórias das cidades de Diamantina (na época Arraial do Tijuco), Lisboa, Amsterdam, Londres – como locais de exploração, comercialização legal e ilegal –, e também de Antuérpia – para onde eram mandadas as pedras de entalhe mais difíceis –, se entrecruzavam: painéis de madeira com imagens dessas cidades no século XVIII, unidas por um piso de ladrilhos azuis, representando o mar, faziam uma analogia a esse circuito.

A menção a alguns personagens, como uma escrava que conseguiu comprar sua liberdade ao encontrar um grande diamante, acrescida da subsequente história da pedra – depois de comercializada e lapidada, fez parte de um colar, posteriormente foi quebrada em partes menores dando origem a outras joias, uma delas a pulseira pertencente a uma coleção da marca Cartier –, permitia ao visitante estabelecer uma relação mais distanciada e crítica com as joias expostas.

A história da joia – o circuito do diamante e de outras pedras preciosas encontradas no Brasil – deu lugar a outra perspectiva na segunda parte da exposição. Pedras brutas e lapidadas eram mostradas, além de joias concebidas segundo modas distintas e usadas para confeccionar artigos religiosos ou para compor a vestimenta de mulheres, mas também de homens. Retratos a óleo de diferentes nobres europeus, portando joias semelhantes àquelas expostas, ilustravam o prestígio de tais peças em diferentes épocas. Embora o contexto da exploração apresentado no início tenha ficado esmaecido nas últimas vitrines, o brilho e a beleza desses materiais fascinavam o visitante.

O evento Eurolia.Brasil intencionou mostrar a identidade do país na chave de sua diversidade. Privilegiaram-se, para tanto, em cada um dos eventos aqui analisados, aspectos diferentes – étnicos, biológicos, artísticos, minerais. No entanto, era perceptível a dificuldade em transpor para a linguagem expositiva essa intenção: algumas foram mais bem-sucedidas, enquanto outras apresentaram argumentos e objetos essencializados.

Toda identidade tem um teor de invenção. Inventam-se os patrimônios, as relíquias, os fatos e vultos que devem ser lembrados e aqueles que devem ser esquecidos. Desse modo, a fragilidade dos argumentos construídos nas exposições está na tentativa de essencializar a ideia de identidade: tentar definir o que é o Brasil, sem evidenciar que, como qualquer identidade, o que está em jogo são relações históricas e sociais. A pintura acadêmica é fruto de relações específicas, e não de uma incompreensão das elites acerca de como pintar o “verdadeiro” Brasil. A iconografia acumulada por viajantes e naturalistas respondia a demandas sociais, dentre outras, as relações de dominação pelo conhecimento e pela classificação do mundo a ser explorado, algo aparentado ao problema contemporâneo da biopirataria. Os “índios” só são “índios” quando em oposição a “não índios”. Ou os Awá só se consideram Awá, isto é, humanos, em relação a outros não humanos. Assim como os diamantes, toda riqueza do Brasil, e de qualquer país, é construída a partir de relações. O Corcovado ganha sentido quando é possível vê-lo daquela janela. A janela concretiza uma gama de relações (de trabalho, de uso do solo, entre o público e o privado, de tempo e de espaço...). São essas relações que fazem diamantes, quadros, rapadura, pau-brasil, “índios”, “brancos” – e até um país chamado Brasil.

Referências bibliográficas

CÂNDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira. São Paulo: Martins, 1959.

DIAS, Elaine. Paisagem e Academia: Félix-Emile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

EUROPALIA INTERNACIONAL. Palais des Beaux-Arts. Brazil.Brasil: catálogo de exposição. Anvers: Ludion, 2011.

_____. Musée du Cinquantenaire. Índios no Brasil: catálogo de exposição. Anvers: Ludion, 2011.

_____. Espace Culturel ING. Terra Brasilis: catálogo de exposição. Anvers: Ludion, 2011.

LIMA, Valéria Alves Esteves. A viagem pitoresca e histórica de Debret: por uma nova leitura. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, Unicamp, 2003.

LOTIERZO, Tatiana. A invenção da cor: representação racial na pintura de Modesto Brocos. In: Seminário Aberto do Núcleo Etno-História/FFLCH/USP, 2011, São Paulo. Resumos. Disponível em: <http://www.etnohistoria.fflch.usp.br/mesa_arte>. Acessado em: 12 dez. 2011.

SCHWARCZ, Lília Moritz. O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

THIESSE, Anne-Marie. La Création des identités nationales: Europe, XVIII^e-XX^e Siècle. Paris: Seuil, 1999.

¹ A exposição Paulo Mendes da Rocha ficou em cartaz no Palais des Beaux-Arts de Bruxelas, entre 12/10/2011 e 15/1/2012, sob curadoria de Alfredo Britto e Pedro Évora.

² Conforme versão francófona do site oficial do evento. Disponível em: <<http://europalia.be/europalia/home/?lang=fr>>. Acessado em: 8 dez. 2011. A Europalia ocorre desde 1969 e os países europeus foram os mais tematizados. Nas duas últimas edições, o festival dedicou-se a países do Bric: China e Rússia figuraram nas edições antecedentes à do Brasil; a Índia figurará na seguinte.

³ Como mostra Elaine Dias (2009) e Lilia Schwarcz (2008), não houve uma “Missão Francesa” encomendada por dom João VI. Tratou-se de uma iniciativa dos próprios artistas que, entre outros fatores, evitavam as conturbações políticas do período, na França. A exposição, no entanto, reforça o mito fundador de que a Missão seria uma empresa brasileira para civilizar os trópicos.

⁴ Vale destacar os critérios usados pela curadoria para classificar uma produção artística como brasileira: feita por artesãos mulatos num território que, posteriormente, foi construído como a nação denominada Brasil. Eles seriam suficientes para atestar a brasilidade de objetos do período colonial. Em outras palavras, quando Aleijadinho e Leandro Joaquim produziram suas obras, nem a ideia de artista nem a de Brasil, tais como as entendemos hoje, eram factíveis. Ambos os mestres eram artesãos, profissionais manuais, portanto, exerciam uma atividade possível para mulatos numa sociedade escravocrata. Tal fato os ligava mais ao mundo do trabalho do que à posição de “gênios da raça”. Uma interpretação diferente, por exemplo, da proposta por Antonio Cândido ao analisar a formação da literatura brasileira (1959). Ademais, o Brasil, enquanto nação, é produto de um processo iniciado no século XIX, assim como a maior parte das nações europeias, como demonstra Anne-Marie Thiesse (1999). A utilização da pintura acadêmica para essa construção mostra, antes, um Brasil conectado com os modos de criação de nações e nacionalismos, justamente o contrário de um país que não olha para si próprio. Evidentemente, a importação desses modos de criação demanda seleções e adaptações. A exposição, todavia, não proporcionou esse exercício reflexivo ao visitante.

⁵ Tatiana Lotierzo tem desenvolvido interessante pesquisa que matiza essa visão a respeito de Brocos. Para mais detalhes, ver resumo da comunicação apresentada no seminário aberto do Núcleo Etno-História/FFLCH/USP, em 18 e 19 de agosto de 2011, A invenção da cor: representação racial na pintura de Modesto Brocos. Disponível em: <http://www.etnohistoria.fflch.usp.br/mesa_arte>. Acessado em: 12 dez. 2011.

⁶ Vale notar que Debret ocupa uma posição ambígua de fundador da Academia Imperial de Belas Artes e, ao mesmo tempo, de principal documentarista da escravidão, contrariando o próprio argumento da exposição.

⁷ Para melhor matizar a produção do pintor, ver artigo de Valéria Alves Esteves Lima publicado no catálogo da exposição Terra Brasilis (2011) e sua tese de doutorado (2003).

⁸ Faz-se referência aqui à série, executada em 1903, a respeito da Fazenda Santa Gertrudes: La Floraison, La Récolte, Le Blanchissage, Le Séchage, Le Tri e Le Tranfert de café vers la gare.

