



Imagem [tradicionalmente europeia] do Brasil: o apagamento da história e da produção artística e cultural dos povos indígenas na exposição panorâmica organizada pelo Museu de Arte de São Paulo em Bruxelas em 1973

Vitor Marcelino

Como citar:

MARCELINO, Vitor. Imagem [tradicionalmente europeia] do Brasil: o apagamento da história e da produção artística e cultural dos povos indígenas na exposição panorâmica organizada pelo Museu de Arte de São Paulo em Bruxelas em 1973. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 3, p. 520-555, set.2024. DOI: Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8676249>.

Imagem [modificada]: Figura Antropomorfa com representação feminina. Santarém, Pará. CE 1000-1600. Acervo Museu de Arqueologia e Etnologia -USP (detalhe). Foto: Ader Gotardo.

Imagem [tradicionalmente europeia] do Brasil: o apagamento da história e da produção artística e cultural dos povos indígenas na exposição panorâmica organizada pelo Museu de Arte de São Paulo em Bruxelas em 1973

Image [traditionally European] of Brazil: the erasure of the history and artistic and cultural production of indigenous peoples in the panoramic exhibition organized by the São Paulo Museum of Art in Brussels in 1973

Vitor Marcelino*

RESUMO

O presente artigo apresenta uma análise da exposição *Imagem do Brasil*, organizada pelo Museu de Arte de São Paulo, na cidade de Bruxelas, em 1973. A exposição fez parte da programação cultural da *Brasil Export '73*, uma grande feira de exportação organizada pelo governo militar. O objetivo do artigo é examinar como uma narrativa histórica, que excluiu os indígenas e valorizou as influências europeias na história, arte e cultura do Brasil, foi apresentada na exposição. Para realizar a análise, foram utilizados como base o catálogo da exposição, a teoria geopolítica adotada no período militar e um extrato de relatório sobre a feira encontrado no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). Foi constatado que o apagamento dos povos indígenas ocorreu por meio de um alinhamento ideológico entre o discurso apresentado na exposição e a perspectiva geopolítica dos militares, que defendia a centralidade da influência europeia na construção do Brasil como nação.

PALAVRAS-CHAVE

Imagem do Brasil. Exposição de Arte. Arte indígena. Ditadura Civil-Militar. Geopolítica.

ABSTRACT

This article presents an analysis of the exhibition *Image of Brazil*, organized by the São Paulo Museum of Art in Brussels in 1973. The exhibition was part of the cultural program of *Brasil Export '73*, a major trade fair organized by the military government. The aim of the article is to examine how a historical narrative, which excluded Indigenous peoples and emphasized European influences on Brazil's history, art, and culture, was presented in the exhibition. The analysis draws on the exhibition catalog, the geopolitical theory adopted during the military period, and an excerpt from a report on the fair found in the Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). It was found that the erasure of Indigenous peoples occurred through an ideological alignment between the discourse presented in the exhibition and the military's geopolitical perspective, which advocated for the centrality of European influence in the construction of Brazil as a nation.

KEYWORDS

Image of Brazil. Art Exhibition. Indigenous Art. Civil-Military Dictatorship. Geopolitics.

Introdução

Nos últimos anos, temos observado a crescente presença de artistas indígenas no circuito artístico brasileiro. Um exemplo notável é o fato de que o Museu de Arte de São Paulo (MASP), durante o ano de 2023, apresentou uma ampla programação dedicada exclusivamente às produções artísticas e culturais dos povos originários, na qual podemos destacar a exposição coletiva *Histórias Indígenas*, que ocorreu entre outubro de 2023 e fevereiro de 2024.

Considerando que essa valorização é recente, questiono: como as produções artísticas e culturais dos povos indígenas foram apresentadas em exposições de arte do passado recente? A hipótese é que obras feitas por indígenas pouco foram expostas e as que foram expostas reforçavam a ideia de que a arte indígena estava presa no passado pré-colonial, contribuindo para o processo de apagamento da história e, conseqüentemente, das

produções culturais e artísticas dos povos originários. Com o objetivo de constatar essa hipótese, tomaremos como estudo de caso a exposição *Imagem do Brasil*¹, organizada por Pietro Maria Bardi e a equipe do Museu de Arte de São Paulo e apresentada em Bruxelas no ano de 1973. Para Bardi, então diretor do museu, *Imagem do Brasil* foi “(...) a maior e mais completa exposição cultural que o Brasil” (No Manhattan, 1973: 9) produziu até aquela data, tanto em âmbito nacional quanto no exterior.

Esta exposição foi selecionada por ter sido produzida em uma conjuntura política de constantes ataques aos povos indígenas, ocorridos durante a ditadura, por meio da irresponsável colonização da floresta amazônica promovida pelos militares. Contexto semelhante ao atual, no qual é inegável a existência de uma situação de violência e genocídio contra os povos indígenas, resultado de ações (ou inações) do governo de Jair Bolsonaro, que possibilitaram a presença massiva de garimpeiros ilegais na floresta amazônica.

O objetivo deste artigo é examinar o lugar atribuído aos povos indígenas na construção de uma determinada imagem do país a ser projetada em território europeu por meio de uma exposição de arte. Veremos como a exposição se alinha a um cenário geopolítico promovido pelos militares, que buscava apresentar o Brasil como um país democrático, miscigenado, de população predominantemente branca, sem conflitos internos e candidato à grande potência, dentro de um contexto ideológico de oposição ao comunismo.

Esse alinhamento será identificado por meio da análise de dois documentos. O primeiro é um extrato de relatório (Serviço Nacional de Informações, 1974) depositado no Sistema de Informações do Arquivo Nacional e produzido pela Agência Central do Serviço Nacional de Informações (SNI)², concluído em maio de 1974, que apresenta as investigações sobre a “exploração política no exterior” (Serviço Nacional de Informações, 1974: 24) da feira. O segundo documento é o catálogo da

exposição *Imagem do Brasil* (Museu de Arte de São Paulo, 1973). Como investigação complementar, foram consultados os arquivos do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo e reportagens sobre a feira e a exposição.

A Brasil Export '73 e a luta contra o comunismo

A exposição *Imagem do Brasil* foi parte integrante da programação cultural da feira de exportações Brasil Export '73 que ocorreu em Bruxelas, promovida durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974)³. Ela ocorreu entre os dias 7 e 15 de novembro de 1973. Seu objetivo era projetar o Brasil como “(...) uma maior e real alternativa de suprimento de produtos (...)” (Vamos exportar, 1973: 1) para toda a Europa, EUA e Japão, com foco central no Mercado Comum Europeu (MCE), cuja sede era justamente Bruxelas.

O projeto foi uma iniciativa do governo federal feito em parceria com a iniciativa privada. Sob o slogan “Brasil, a nova alternativa”⁴, o evento envolveu os ministérios das Relações Exteriores, da Fazenda e da Indústria e do Comércio, juntamente com o Banco do Brasil e o Instituto Brasileiro de Turismo (EMBRATUR). A feira foi chefiada por Marcus Vinícius Pratrini de Moraes, ministro da Indústria e do Comércio, e organizada por Caio Alcântara Machado, através de sua empresa Alcântara Machado Comércio e Empreendimentos.

Houve o investimento de cerca de 6 milhões de dólares para a produção da feira, que contou com a participação de aproximadamente 400 empresas dos mais diversos setores como alimentício, têxtil, automobilístico e mobiliário (Melo, 1973: 28). Estima-se que os negócios efetuados movimentaram por volta de 250 milhões de dólares, superando em 150 milhões as expectativas iniciais⁵.

A *Brasil Export '73* foi montada no Palais du Centenaire, ocupando uma área total de 30 mil metros quadrados, abrangendo o pavilhão central, conhecido como Grand Halle, e os pavilhões 8, 9 e 10 do salão de exposições. Foi localizado um vídeo⁶ no qual podemos ver algumas imagens da abertura da feira. A imagem abaixo apresenta uma visão geral do interior do Grand Halle [Fig. 1].



FIG. 1. Vista geral do interior do Grand Halle, ocupado pelos estandes da *Brasil Export '73*.

Fonte: Guimarães; Rudge, 1973: 20-21.

No que se refere à repercussão na imprensa, o extrato de relatório aponta que a estratégia adotada pelos militares não foi eficiente para que a mídia europeia fizesse a divulgação desejada, uma vez que a maioria dos

artigos publicados se posicionaram contra à realização da feira (Serviço Nacional de Informações, 1974: 65). Já no Brasil, a situação foi diferente. Ao analisar as reportagens da época, notamos que era comum destacar a grandiosidade do evento. Uma reportagem (Guimarães; Rudge, 1973: 20-6) da revista Manchete, por exemplo, comenta o retorno triunfal do Brasil à Bélgica, depois da modesta participação brasileira na Exposição Universal de Bruxelas de 1958. As reportagens que faziam algum tipo de crítica à exposição ou que noticiavam as manifestações⁷ ocorridas na feira foram censuradas⁸.

A imprensa brasileira não apresentou, obviamente, muitos detalhes dos protestos. Mas, eles foram registrados no extrato de relatório e demonstra como os ativistas estavam solidamente articulados, tornando possíveis ações de impacto como a interferência no sistema de áudio da feira, a veiculação na TV de declarações contrárias à feira, uma manifestação estudantil que tentou ocupar a exposição *Imagem do Brasil* e até uma grande manifestação pública que envolveu cerca de 6 mil pessoas⁹.

Esse movimento de contestação foi interpretado pelo governo brasileiro como uma das táticas de uma suposta “guerra psicológica” (Serviço Nacional de Informações, 1974: 29) promovida pelo Movimento Comunista Internacional que teria a intenção de derrubar o governo militar para implantar um estado marxista-leninista.

Esse entendimento explicita como questões de ordem ideológica e geopolítica foram a base que estabeleceu os objetivos comerciais da feira. Segundo os militares brasileiros, a União Soviética estaria aproveitando uma suposta situação pacífica entre países capitalistas e socialistas para estabelecer mecanismos de penetração do comunismo na Europa Ocidental. Isso seria realizado por meio de acordos de exportação/importação firmados com países europeus, potencialmente criando uma dependência de petróleo e outras matérias-primas de origem soviética. Para evitar tal cenário, seria necessário que a Europa Ocidental fortalecesse seus laços com os Estados Unidos, enfraquecendo as relações com os soviéticos. Assim, a

feira de Bruxelas seria uma forma de inserir o Brasil nessa luta ideológica, apresentando-o como uma “nova alternativa” capaz de substituir, ao menos em parte, a indústria soviética. Esse posicionamento, além de contribuir para o desenvolvimento econômico nacional, serviria para manter a Europa mais distante da influência comunista¹⁰.

Esta perspectiva se alinha à abordagem geopolítica adotada pelos militares desde os anos 1950. Segundo o pesquisador Adriano de Moura Oliveira, nos primeiros anos da Guerra Fria, foi gestada uma orientação anticomunista centrada “(...) na defesa da civilização ocidental e cristã” (Oliveira, 2016: 260-1). Essa teoria foi estabelecida, especialmente, pelo general Golbery do Couto e Silva¹¹ que defendia que a existência de um conflito entre o Ocidente cristão e o Oriente comunista era “(...) culpa do expansionismo soviético que procurava estabelecer um poder terrestre no bloco transcontinental euroasiático”¹². Para conter esse avanço, seria necessária uma política de contenção, comandada pelos estadunidenses, tendo o Brasil como parceiro.

Dentro, portanto, desse contexto, os militares estabeleceram determinados temas que deveriam servir como guias para estratégias de comunicação executadas antes e durante a *Brasil Export '73*. O objetivo era mostrar aos europeus que o país passava por uma conjuntura política sólida que garantiria a efetuação de negócios a longo prazo, substituindo, de fato, importação de produtos oriundos da URSS. A maioria dos temas definidos referem-se a questões comerciais¹³ e partem da defesa de que o Brasil era um país “politicamente estável” que estava passando por “grandes transformações sociais pacíficas” (Serviço Nacional de Informações, 1974: 16-17). Entretanto, entre os temas definidos, um deles chama a atenção por abordar questões culturais e raciais, destoando dos aspectos comerciais. Nesse tema em específico, é afirmado que o Brasil “(...) é um país de tradição européia; [e que] a participação étnica da EUROPA é dominante na raça brasileira”¹⁴, em um claro desejo de demonstrar como a relação entre Brasil e Europa era histórica e cultural, não apenas comercial.

Essa perspectiva está presente na base teórica geopolítica do governo militar. No livro *Geopolítica do Brasil*, o general Golbery Couto e Silva afirma que o Brasil teria

(...) surgido para o mundo e a civilização sob o signo da própria Cristandade, produto de uma transplantação feliz dessa cultura do Ocidente europeu para terras quase desertas e virgens onde não havia cultura autóctone que lhe resistisse ou pudesse deturpar-lhe a essência, tradicionalmente alimentado, durante toda a sua jornada histórica já longa de quase cinco centenários, nas fontes mais límpidas do pensamento e da fé ocidentais, não poderia renegar jamais esse Ocidente em que se criou desde o berço e cujos ideais democráticos e cristãos profundamente incorporou à sua própria cultura. (Couto e Silva, 1967: 233 apud Almeida, 2014: 42)

O pesquisador Lúcio Flávio Rodrigues de Almeida entende que, nesse trecho, “Couto e Silva faz tabula rasa da escravidão, eufemiza o extermínio das populações indígenas e, num anacronismo dantesco, injeta caráter democrático, graças à colonização portuguesa, em cinco séculos de história pátria” (Almeida, 2014: 41). Podemos ainda acrescentar o modo como o general praticamente desconsidera a existência dos povos indígenas, no período pré-invasão portuguesa, ao afirmar que os europeus aqui teriam encontrado “(...) terras quase desertas e virgens” e como considera as culturas indígenas inexpressivas frente às culturas europeias.

O general Carlos de Meira Mattos, outro importante formulador da geopolítica brasileira, em seu livro *Brasil - Geopolítica e Destino*, também adota uma perspectiva semelhante, chegando inclusive a negar a existência de preconceitos de raça e classe no país. Após afirmar que o Brasil tem as mesmas características geográficas e humanas das grandes potências, Mattos comenta que o povoamento do país se processava de modo acelerado e que “Criamos uma nação mestiça, em que predomina o elemento branco, sem preocupações raciais e sem preconceitos de casta. Podemos nos orgulhar de ter forjado uma nação de 62 milhões de almas” (Mattos, 1975: 117 apud Oliveira, 2016: 263).

Mattos consegue, em apenas duas frases, apagar séculos de história não só dos povos indígenas, mas também dos povos africanos que foram obrigados a viver aqui. Toda a complexidade e diversidade desses povos é desconsiderada para que o “elemento branco” possa se tornar predominante.

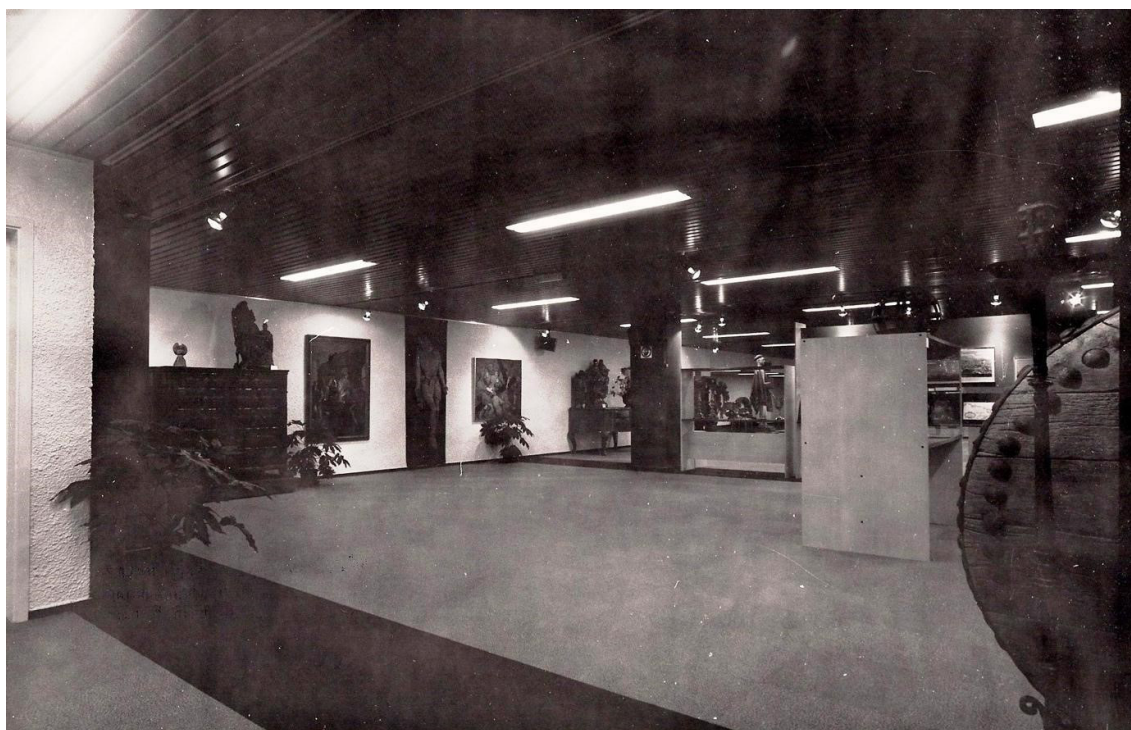
Lamentavelmente, essa orientação notadamente racista e excludente se consolida ao longo dos textos apresentados no catálogo da exposição *Imagem do Brasil*. A seguir, examinaremos como isso ocorre.

A construção de uma Imagem [predominantemente europeia] do Brasil

Organizada por Pietro Maria Bardi, a exposição *Imagem do Brasil* apresentou mais de três mil peças¹⁵ dos acervos de diversas instituições brasileiras (No Manhattan, 1973: 9). A mostra ocorreu entre 2 e 25 de novembro de 1973, ocupando uma área de 2.600m² do Manhattan Center, um espaçoso e moderno edifício empresarial localizado na capital belga, distante 6 km do Palais du Centenaire. A distância da exposição em relação à feira foi proposital, pois o objetivo era “(...) evitar explorações políticas” (Serviço Nacional de Informações, 1974: 22-3).

Segundo os militares, “(...) a Exposição do Museu de Arte de São Paulo causou muito pouca repercussão e teve, sempre, uma frequência reduzida”¹⁶. Isso se deve, provavelmente, ao “indisfarçável efeito político”¹⁷ que foi alcançado devido à articulada atuação de ativistas que expuseram o regime de opressão e desigualdade social promovido pelo governo federal. Talvez esse fracasso explique o motivo de uma exposição tão grande e ambiciosa ser praticamente desconhecida na história da arte do Brasil e até mesmo do recente campo de pesquisa das histórias das exposições.

Parte da mostra pode ser vista em uma reportagem em vídeo disponibilizada pelo The Associated Press Archive¹⁸. Nas figuras 2 a 6 é possível observar algumas vistas da exposição.



FIGS. 2-3. Vista da exposição *Imagem do Brasil*. Fonte: Arquivo fotográfico do Centro de Pesquisa do MASP.



FIGS. 4-5. Vista da exposição *Imagem do Brasil*. Fonte: Arquivo fotográfico do Centro de Pesquisa do MASP.



FIG. 6. Detalhe de uma das vitrines que integraram a exposição *Imagem do Brasil*.
Fonte: Arquivo fotográfico do Centro de Pesquisa do MASP.

Segundo Pietro Maria Bardi, a exposição tinha o objetivo de apresentar “(...) um Brasil vivo e cordial, mostrando sucintamente o seu passado nas fases mais reveladoras e no seu espírito mais autêntico, o popular” (Bardi, 1973: 2). Ainda segundo o diretor, a formação do Império, “unificador da Nação” e a “democratização conseguida pela República”¹⁹ seriam destacados na mostra. Retomando o célebre conceito de Sérgio Buarque de Holanda, Bardi propõe uma mostra de caráter panorâmico, que abarque desde os artefatos pré-cabralinos até o desenho industrial do século XX²⁰. O texto do catálogo da exposição *Imagem do Brasil*, escrito em francês, holandês e inglês, mantém essa abordagem panorâmica.

Entretanto, Bardi não menciona um aspecto que permeia todo catálogo: as relações entre o Brasil e a Europa. Isso já ocorre no prefácio, quando é afirmado que a “(...) exposição *Imagem do Brasil*, que complementa a Feira de Exportação Brasileira, busca oferecer aos seus visitantes

informações breves e simples sobre a história, cultura e arte do Brasil, destacando especialmente as conexões mantidas ao longo do tempo com a Europa”²¹. Essa abordagem alinha-se à defesa dos militares de que o Brasil “(...) é um país de tradição européia” (Serviço Nacional de Informações, 1974: 17), oriunda da teoria geopolítica militar brasileira. Observamos que esse alinhamento é consolidado, sobretudo, por meio de três aspectos específicos que se articulam ao longo dos textos da publicação. São eles:

- 1) O paulatino apagamento das populações indígenas ao longo da história narrada no catálogo e a consequente exclusão sistemática de artistas de origem indígena na exposição *Imagem do Brasil*;
- 2) A valorização da influência europeia sob a produção artística brasileira;
- 3) A concepção de miscigenação pacífica no qual a raça branca é dominante e a consequente diversidade cultural brasileira;

A seguir, vejamos como esses pontos são abordados na narrativa histórica apresentada no catálogo.

1. O paulatino apagamento das populações indígenas ao longo da história narrada no catálogo e a consequente exclusão sistemática de artistas de origem indígena na exposição *Imagem do Brasil*

Analisando todo o catálogo, é possível perceber como os indígenas são paulatinamente excluídos da história narrada no catálogo. Podemos observar que eles são mencionados com maior frequência no primeiro capítulo e praticamente desaparecem a partir do segundo capítulo.

As referências aos povos indígenas surgem nas frases iniciais do primeiro capítulo, *O século XVI: a descoberta*²²: “No dia 22 de abril [de 1500], avistou-se um pedaço de terra no horizonte e foi nomeado Vera Cruz. Cabral liderou os portugueses em terra firme em Porto Seguro, uma cruz foi erguida

e uma missa foi celebrada enquanto os índios observavam com espanto. A terra era o Brasil”²³. Mesmo espantados, os indígenas são apresentados como figuras passivas, participando apenas como espectadores do que a pessoa autora do texto considera o ato inaugural do Brasil como nação.

A principal linha narrativa atribuída aos indígenas inicia-se no tópico *A presença dos índios*²⁴, onde é afirmado que eles “(...) ainda viviam na Idade Neolítica”²⁵, como se as pessoas desses grupos não tivessem participado da evolução da espécie humana. É narrado que, inicialmente, os indígenas mantinham uma relação amigável com os portugueses, porém tornaram-se hostis devido às tentativas de escravizá-los. A hostilidade fez com que passassem a atacar os europeus. Nesse contexto, os jesuítas assumiram a “(...) tarefa de restaurar a paz”²⁶ por meio da disseminação da religião católica e da consolidação da língua portuguesa como idioma nacional. Ou seja, segundo o texto, o caminho para o estabelecimento da ordem foi a sobreposição do catolicismo e do idioma de origem europeia sobre as crenças e culturas indígenas. Tal concepção reverbera as defesas do general Golbery Couto e Silva, já apresentadas, de que o país teria “(...) surgido para o mundo e a civilização sob o signo da própria Cristandade” (Couto e Silva, 1967: 233 apud Almeida, 2014: 42).

No que diz respeito à produção artística, no tópico *A introdução de outras artes*²⁷, afirma-se que a arte foi trazida para o país pelos europeus, por meio das ordens religiosas que trouxeram os primeiros artistas e artesãos. Uma afirmação contraditória, pois anteriormente foi mencionada a existência das artes indígenas e que elas são formadas por peças de cerâmica, danças, ornamentos e pinturas corporais.

O que se pode perceber é a existência de uma separação entre “arte” e “arte indígena”. Quando a palavra “arte” dispensa qualquer outra adjetivação é subentendido que se trata da arte feita por pessoas brancas. Esse entendimento evoca as reflexões de Igor Simões que observa que quando a produção artística é feita pelo não-branco, ela é “hifenizada”, ou seja, reduzida à uma expressão definidora e limitadora (Simões, 2023: 24).

Sobre as obras com temática indígena, é possível observar que a maioria foi feita por europeus como podemos observar na figura 7. No capítulo, são apresentadas quatro obras feitas por indígenas que podem ser vistas na figura 8.

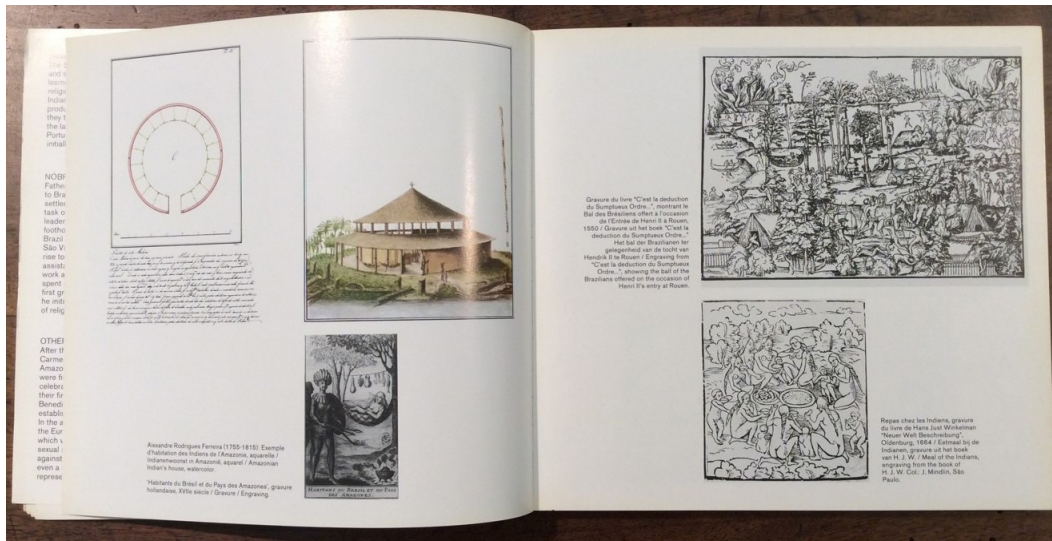


FIG. 7. Página dupla do catálogo da exposição *Imagem do Brasil*. Na página esquerda, há as reproduções da aquarela *Amazonian Indian's house*, de Alexandre Rodrigues Ferreira, sem data; da gravura *Habitants du Brésil et du Pays des Amazones*, sem autoria, de origem holandesa, do século XVII; e de um desenho esquemático, sem informações. Na página direita, há a reprodução de uma gravura sem título retirada do livro *C'est la deduction du sumptueux ordre plaisantz spectacles...*, de 1551; e de uma gravura retirada do livro *Neuer Welt Beschreibung*, de Hans Just Winkelman, de 1664. Fonte: Arquivo fotográfico do Centro de Pesquisa do MASP.

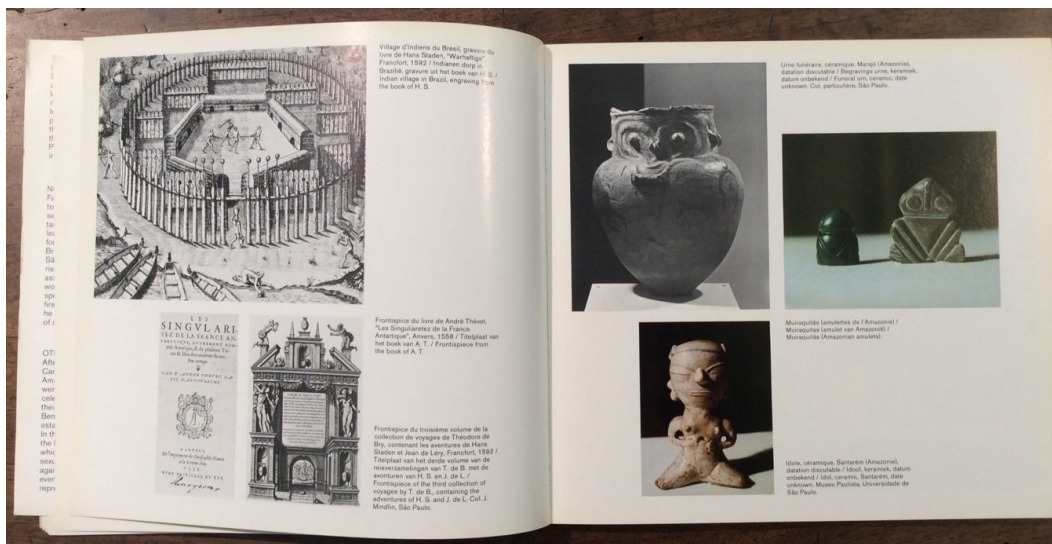


FIG. 8. Página dupla do catálogo da exposição *Imagem do Brasil*. Na página direita, há as reproduções fotográficas das quatro obras produzidas por indígenas. Fonte: Arquivo fotográfico do Centro de Pesquisa do MASP.

Em todo o catálogo, essas são as únicas obras feitas por indígenas. São elas: uma urna funerária em cerâmica, oriunda da ilha de Marajó, pertencente a uma coleção particular; dois muiiraquitãs, sem mais informações; e uma figura em cerâmica, oriunda de Santarém-PA, identificada como “Ídolo”²⁸ e integrante do acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Atualmente, a peça integra o acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da mesma universidade (MAE USP). Trata-se da *Figura Antropomorfa com representação feminina* [Fig. 9], que foi produzida entre os anos de 1000-1600²⁹. A escultura apresenta uma mulher grávida que apoia as mãos em sua barriga.



FIG. 9. *Figura Antropomorfa com representação feminina*. Santarém, Pará. CE 1000-1600. 27 x 17 cm. Fundo Museu Paulista. Coleção Amazonas. Acervo Museu de Arqueologia e Etnologia - USP. Fotografia: Ader Gotardo.

Pesquisas indicam que o baixo Amazonas, região onde se localiza a cidade de Santarém, foi um grande centro indígena Tapajó, cujo ápice da ocupação ocorreu entre o século X e o século XVI, alcançando 23.000 km² e milhares de habitantes que se dividiam em povoadas aldeias. Após esse período, ocorreram os primeiros contatos com europeus que foram responsáveis pelo extermínio do povo Tapajó que ocorreu no século XVIII (Gomes, 2001: 137-138). Atualmente, os povos indígenas da região têm se organizado em ações de resistência aos constantes ataques que sofrem.

Segundo a pesquisadora Denise Gomes, a cerâmica de Santarém se divide em grupos distintos. Entre eles, se destacam peças antropomórficas naturalistas das quais podemos incluir a *Figura Antropomorfa com representação feminina*, que foi apresentada na exposição, como exemplo. Figuras como essa indicam a existência de cultos domésticos de fertilidade. Além disso, relatos históricos apontam que as mulheres desempenharam papéis importantes na sociedade Tapajó, indicando uma possível organização matrilinear (Gomes, 2001: 139).

Além da figura feminina, foram expostos dois muiraquitãs em *Imagem do Brasil*. Foi possível apurar³⁰ que as duas peças [Figs. 10 e 11] também são originárias da região do baixo Amazonas e fazem parte, atualmente, do acervo do MAE USP.

Os muiraquitãs são pequenos amuletos feitos de pedra semipreciosa, geralmente da cor verde. A maioria deles têm forma batraquiana, ou seja, de sapo, rã ou perereca, e foram importantes itens de troca na região amazônica (Gomes, 2001: 141). Os primeiros registros históricos desse tipo de peça foram feitos no século XVI. Desde o século XIX, são registradas muitas lendas que associam os muiraquitãs a determinados poderes. Isso chamou a atenção dos europeus que os levaram para seus países, deixando poucos exemplares no Brasil (Costa; Silva; Angélica, 2002: 470).

A partir de uma extensa revisão bibliográfica, os pesquisadores Marcondes Costa, Anna Silva e Rômulo Angélica (2002: 482-483) apontam

que os muiraquitãs também podem ser uma referência à fertilidade, uma vez que as rãs são altamente reprodutíveis e que, além disso, a forma dos amuletos também se assemelha a uma vagina. Os muiraquitãs ainda podem estar relacionados à dualidade dos sapos, vistos como seres tanto benéficos quanto maléficos pelos indígenas. A cor verde dos muiraquitãs pode remeter à cor da água do Rio Tapajós assim como da própria floresta.



FIG. 10. Muiraquitã Tapajônica. Pará. 950-250 AP. Altura: 4,4 cm. 3,2 x 2,0 cm. Acervo MAE USP. Fotografia: Ader Gotardo.

FIG.11. Muiraquitã Tapajônica. Santarém - Pará. Século X d.C – XVII d.C. 6,3 x 5,5 x 1,3 cm. Acervo MAE USP. Fotografia: Ader Gotardo.

Outra obra produzida por indígenas apresentada na exposição é uma urna funerária Marajoara. Não foi possível localizar a peça atualmente, pois o catálogo fornece poucas informações e a fotografia disponível não tem boa qualidade.

As urnas funerárias fazem parte de um diverso e complexo grupo de cerâmicas produzidas pelos indígenas da Ilha de Marajó, no Pará. Segundo a pesquisadora Denise Schaan (2001: 110-112), a produção de cerâmica

Marajoara foi consolidada por volta do ano 500 d.C., durante um período em que houve um cacicado estabelecido na região que durou até 1500.

Dentro das urnas eram depositados apenas os ossos dos corpos, após a retirada da carne. As urnas eram enterradas no interior das casas, indicando o forte vínculo das pessoas com seus ancestrais. As urnas apontam, portanto, que o culto aos mortos era importante para os indígenas da região, assim como a crença na existência de vida após a morte (Schaan, 2001: 112-113).

Urnas semelhantes a que foi apresentada na exposição *Imagem do Brasil* são analisadas por Schaan. Essa semelhança permite supor que a urna da exposição tenha uma forma humanoide, com um rosto na parte superior, ou também de uma coruja. A coruja reforça o simbolismo social da morte uma vez que a ave se alimenta de animais inteiros e regurgitam apenas os ossos (Schaan, 2001: 120).

A escolha das peças para a exposição *Imagem do Brasil* aponta uma situação paradoxal. Primeiramente, é importante reconhecer que peças significativas para a história dos povos indígenas foram incluídas. Embora não seja explicitado no catálogo, elas conferem maior complexidade temática à exposição, abordando questões caras para os povos indígenas, como fertilidade e ancestralidade. As obras também indicam como a história do território, que hoje chamamos de Brasil, é milenar e complexa. No entanto, o fato de que apenas quatro obras terem sido expostas indica a percepção de que a história dos povos originários termina com a invasão portuguesa. A escolha de peças produzidas no período da invasão portuguesa, ou até mesmo antes, reforça o discurso de que os indígenas devem permanecer presos no passado.

Essa percepção se consolida quando observamos que, a partir do segundo capítulo do catálogo, *O século XVII: a colônia*³¹, as populações indígenas perderam considerável espaço na narrativa histórica. Ao analisá-lo, podemos constatar que o discurso que defende que as guerras contra os indígenas foram necessárias devido à sua hostilidade e violência

é mantido. No subtópico *A conquista da Amazônia*³², por exemplo, afirma-se que a bacia amazônica “(...) começou a ser colonizada depois de muito esforço”³³, uma vez que a região era considerada “(...) inconquistável devido à agressividade indígena e à oposição de piratas estrangeiros ali estabelecidos”³⁴. No texto, afirma-se que para se concretizar o domínio português sobre a floresta foi necessário promover “(...) guerras contra os selvagens, assentamentos, missões religiosas, expedições para quaisquer fins de exploração ou repressão (...)”³⁵.

Desse modo, o indígena brasileiro continua a ser desenhado como uma figura agressiva, que passa a emperrar o desenvolvimento do império português ao dificultar o acesso às riquezas da floresta. Logo, as guerras e as missões religiosas se fazem necessárias para que, a partir de um grande e lento esforço expedicionário, o território fosse finalmente colonizado, em um processo que, apesar da forte resistência, dizimou os indígenas.

No que se refere às produções artísticas e culturais, é afirmado que o “(...) ritmo lento com que a cultura se enraizou no Brasil começou a acelerar no século XVII, com sinais tímidos de uma expressão indígena: primeiro na poesia, em vez das artes plásticas, cujo desenvolvimento mais árduo e difícil só começaria no século seguinte”³⁶. Entretanto, não é informado sobre qual poesia de expressão indígena está se referindo. No texto, afirma-se que as expressões culturais se restringiam aos mosteiros dos jesuítas, uma vez que não havia universidades, gráficas ou bibliotecas. Ou seja, é defendido que a produção cultural do país se mantinha sob domínio europeu, desconsiderando as produções dos povos indígenas.

Isso se reflete nas obras, pois nota-se uma completa ausência da arte indígena e apenas uma obra com temática indígena, neste segundo capítulo do catálogo. No caso, a pintura *Combate entre os holandeses e os índios*³⁷, do pintor flamenco Gillis Peeters, sem data, que pode ser observada na figura 12.

Na pintura, podemos observar uma paisagem em que, no canto esquerdo, há alguns holandeses atacando um grupo de indígenas que ocupam quase toda a parte inferior da composição. Alguns se mostram

surpresos com o ataque, outros fogem cambaleando, e alguns contra-atacam com arco e flecha. Os holandeses, em menor número, estão expulsando os indígenas do território, que por sua vez, revidam com arcos e flechas os ataques feitos com armas de fogo.

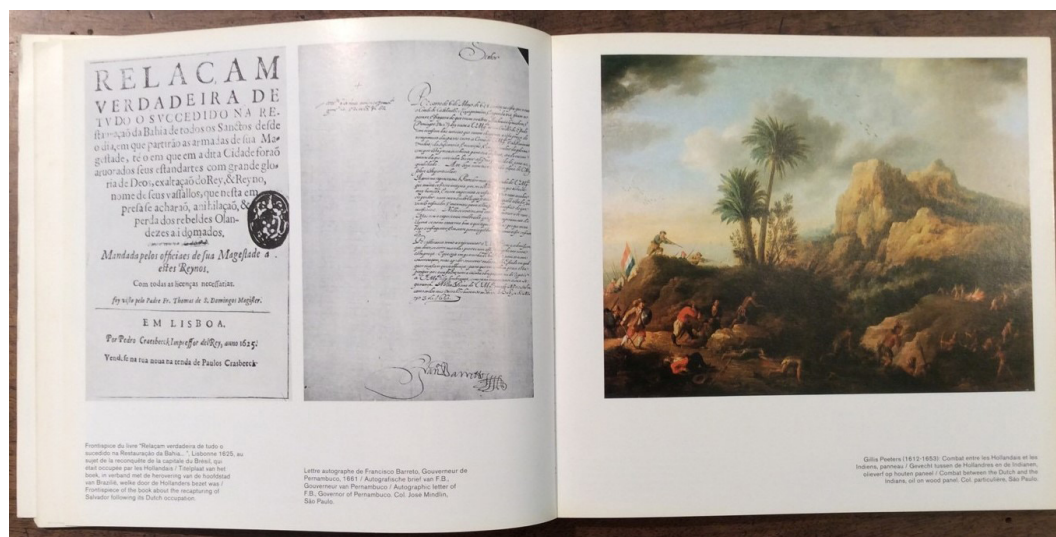


FIG.12. Página dupla do catálogo da exposição *Imagem do Brasil*. Na página direita, há a reprodução da pintura *Combate entre os holandeses e os índios*, de Gillis Peeters (1612-1653), sem data. Fonte: Acervo do Centro de Pesquisa do MASP.

Combate entre os holandeses e os índios materializa como a trajetória dos indígenas do Brasil foi limitada às guerras. Eles são retratados como o “outro” que deve sair de suas próprias terras para que o Brasil se consolide como uma nação em que os europeus são os protagonistas. Da mesma forma que foram expulsos de seu território como apresentado na pintura de Peeters, os indígenas também são sumariamente retirados da narrativa histórica apresentada no catálogo da exposição.

No terceiro capítulo, *O século XVIII: ouro*³⁸, e no quarto capítulo, *O século XIX: uma nação livre*³⁹, os povos indígenas praticamente não foram mencionados, muito menos foram reproduzidas obras ou objetos produzidos por indígenas. Já no quinto e último capítulo, *O século XX: o impulso adiante*⁴⁰, eles são mencionados apenas de maneira indireta ao se dar destaque às

expedições do Marechal Rondon que é apresentado como um dos pioneiros na exploração do território brasileiro.

Neste capítulo, não é feito nenhum comentário sobre qualquer produção artística dos povos originários, mas o tópico *Artes e artesanatos populares*⁴¹ retoma a hostilidade atribuída a eles. Nele, afirma-se que a “(...) destreza manual e a originalidade são uma tradição em um país no qual, desde o período colonial, as pessoas têm contado com a improvisação para sobreviver e superar inúmeros obstáculos, como o clima, a natureza, os nativos hostis, a falta de organização social e a miscigenação racial”⁴². O trecho é problemático pois opõe “pessoas” a uma série de dificuldades, e entre elas, os “nativos hostis”, desumanizando as populações originárias.



FIG.13. Página dupla do catálogo da exposição *Imagem do Brasil*. No canto superior esquerdo da página direita, há a reprodução da escultura *O caboclinho*, sem autoria nem data. Fonte: Acervo do Centro de Pesquisa do MASP.

No quinto capítulo, não há nenhuma obra de arte de autoria indígena. Entretanto, é possível observar uma pequena escultura do “caboclinho” [Fig 13], sem autoria, provavelmente em referência à festa popular homônima de origem indígena que ocorre no Carnaval de Pernambuco. A representação dos povos indígenas por parte de artistas não indígenas ocorreu somente em um

caso, sendo este particularmente emblemático. A obra em questão é a irônica pintura *A primeira missa no Brasil* [Fig.14], de Glauco Rodrigues, de 1971.



FIG.14. Página dupla do catálogo da exposição *Imagem do Brasil*. No canto superior esquerdo da página esquerda, há a reprodução da pintura *A primeira missa do Brasil*, de Glauco Rodrigues. Fonte: Acervo do Centro de Pesquisa do MASP.

A presença de *A primeira missa do Brasil*, de Glauco Rodrigues, remete ao início do catálogo que apresentou a celebração católica como mito fundador da nação brasileira. A obra de Rodrigues é uma versão da famosa pintura homônima de Victor Meirelles que, por sua vez se inspirou na carta de Pero Vaz de Caminha que apresenta o primeiro relato sobre a missa (Couto, 2009: 162). Segundo o próprio artista, a série⁴³ da qual a pintura faz parte trata da “(...) nossa história oficial como uma espécie de metáfora ao novo regime que se instaurava contra a vontade do povo” (Rodrigues apud Couto, 2009: 169). Na obra, vemos indígenas usando roupas de banho e pessoas brancas com cocares, como se estivessem fantasiados para um estranho bloco de carnaval. Além disso, é possível observar a representação de dois indígenas emulando o modo como eram representados nos cartões postais da época⁴⁴.

A escolha da obra para integrar a exposição *Imagem do Brasil* torna-se, portanto, curiosa, uma vez que apresenta um comentário ácido sobre

o contexto militar. Entretanto, mesmo discutindo as representações de determinados estereótipos, a situação continua a mesma: aos indígenas, de fato, não é dado nenhum espaço para expor suas próprias representações.

2. A valorização da influência europeia sob a produção artística brasileira

Ao analisar os textos do catálogo, é possível constatar que, na medida em que os povos indígenas vão sendo retirados da narrativa histórica, é dado cada vez mais espaço para as contribuições dos europeus na formação da história, da cultura e da arte no Brasil. Isso se dá, sobretudo, pela constante valorização de artistas, cientistas, exploradores e outras figuras europeias. Os nomes citados variam desde o português Bento Teixeira, considerado o primeiro poeta do Brasil, até os modernistas estrangeiros Lasar Segall e Gregori Warchavchik que “(...) contribuíram muito para melhorar o ambiente culturalmente”⁴⁵ da cidade de São Paulo.

A valorização da influência europeia passa a ser mais explícita no quarto capítulo, sobre o século XIX. Nele, é afirmado que o Brasil passou a estabelecer crescentes relações comerciais com países europeus. Esse processo também contribuiu para a “(...) chegada de numerosas missões diplomáticas e científicas que exploraram diligentemente o território”⁴⁶. No capítulo, ainda se aborda o início da imigração de europeus após a abolição da escravidão, uma série de estreitamentos de relações do Brasil com a Europa e também o processo de urbanização das cidades.

Ao se comentar sobre as linguagens artísticas, fica mais evidente o destaque dado para a influência europeia. Sobre a música do século XIX, por exemplo, é afirmado que a “(...) tradição musical se desenvolveu desde o século das descobertas, amalgamando características indígenas, africanas e européias”⁴⁷. Entretanto, os elementos indígenas e africanos que formariam

esse amálgama não são mencionados, uma vez que o destaque dado é apenas a artistas e gêneros musicais de origem europeia. Exemplar, nesse sentido, é a afirmação de que, após a chegada da Família Real no Rio de Janeiro, a “(...) música ganhou uma nova vida”⁴⁸, especialmente devido à atuação do compositor e pianista austríaco Sigmund von Neukomm.

Sobre o início do processo de modernização da pintura, é defendido que o rompimento com o academicismo se deu por meio do contato de artistas brasileiros com vertentes modernistas de origem europeia, como, por exemplo, “Eliseu Visconti [que] abraçou o art nouveau e tendências vanguardistas”⁴⁹ e “Belmiro de Almeida, um pintor ousado, [que] buscou manter-se atualizado com todas as novas tendências parisienses”⁵⁰.

O quinto capítulo, sobre o século XX, apresenta uma valorização da arte nacional, exemplificada pelos artistas da Semana de Arte Moderna de 1922, que “(...) desenvolveram uma arte original e genuinamente brasileira”⁵¹. Entretanto, nota-se um considerável destaque às influências das vanguardas históricas sobre os artistas brasileiros que viajaram pela Europa, especialmente para a capital francesa. Desse modo, Tarsila do Amaral é vista como “(...) uma seguidora da arte de [Fernand] Léger”⁵², enquanto Ismael Nery e Vicente do Rego Monteiro são os artistas modernistas mais originais e que “(...) começaram a representar seus sentimentos internos na tela como resultado de sua experiência em Paris”⁵³.

Não se trata aqui de desconsiderar a influência europeia na produção artística brasileira dos séculos XIX e XX. Entretanto, no texto, tal influência é tida como uma característica central da pintura modernista brasileira. A transformação que os elementos artísticos e culturais europeus sofreram no território brasileiro não são sequer citados. A antropofagia, por exemplo, não é mencionada.

Essa hipervalorização da influência europeia torna-se mais evidente quando percebemos como a construção de uma suposta miscigenação pacífica é apresentada no texto, como veremos no próximo tópico.

3. A concepção de miscigenação pacífica no qual a raça branca é dominante e a consequente diversidade cultural brasileira

Outro mecanismo que contribui para o apagamento dos povos indígenas é a defesa de que houve um processo de miscigenação racial pacífica no Brasil. Essa perspectiva, que desconsidera a violência do processo colonial, seria a raiz da diversidade cultural brasileira. Entretanto, é possível constatar que as contribuições europeias são dominantes em comparação com as africanas e indígenas, que são muito pouco mencionadas.

Esse aspecto passa a ser abordado com maior incisão no segundo capítulo do catálogo, sobre século XVII, o mesmo em que os povos indígenas perdem significativo espaço. Nele, é afirmado que a “(...) promiscuidade e a rápida miscigenação entre brancos e indígenas”⁵⁴ foram responsáveis por “(...) dois novos tipos raciais: o mulato e o ‘mestiço brasileiro’, ambos engajados ativamente em uma sociedade livre do preconceito racial”⁵⁵.

A diversidade cultural na formação inicial do barroco, dominado por frei beneditinos, é abordada de uma forma intrigante. No texto, afirma-se que foi no século XVII que se definiu a vocação do país para a escultura e que as formas barrocas desenvolveram “(...) suas expressões mais claras, recebendo curiosas influências domésticas e intromissões de artesãos indígenas e africanos”⁵⁶. A ideia de curiosidade reforça o aspecto exótico atribuído, geralmente, à produção artística não europeia e a ideia de intromissão coloca os indígenas como marginais ao processo de construção histórica da uma arte brasileira.

No terceiro capítulo, referente ao século XVIII, é afirmado que um processo pacífico e cordial da miscigenação racial é enfim consolidado. Desse modo, o país se estabelece como um lugar onde uma determinada diversidade homogeneizante se faz condição fundante para uma cultura de características peculiares, que teria abolido todas suas barreiras religiosas e raciais sob o domínio da religião católica. Desse modo, Aleijadinho torna-se o ícone dessa romântica miscigenação.

No século XVIII, todas as barreiras raciais foram abolidas; os africanos, mais do que os índios, mostraram uma atuação notável na composição demográfica, influenciando os costumes populares, as práticas religiosas e as atividades artísticas. A miscigenação promoveu a cordialidade entre as raças. Um catolicismo revisado resultou da conversão de índios e africanos, englobando divindades, ritos e cânone pertencentes aos dois grupos. A participação africana nas artes e ofícios foi notável. Aleijadinho, o mais importante artista brasileiro, era um mulato, assim como muitos outros. Essa predominância continuou até o século XX⁵⁷.

Neste trecho, podemos perceber como os indígenas são colocados em uma posição menor na contribuição da formação demográfica brasileira, e conseqüentemente na formação cultural. O catolicismo, mesmo transformado, é entendido como a religião dominante que foi capaz de agregar indígenas e africanos. De modo desconcertante, esse trecho remete diretamente às defesas do general Golbery Couto e Silva, já apresentadas, de que o Brasil teria “(...) surgido para o mundo e a civilização sob o signo da própria Cristandade, produto de uma transplantação feliz dessa cultura do Ocidente europeu para terras quase desertas e virgens onde não havia cultura autóctone que lhe resistisse ou pudesse deturpar-lhe a essência (...)” (Couto e Silva, 1967: 233 apud Almeida, 2014: 42).

É possível observar que, neste capítulo do catálogo, busca-se estabelecer uma identidade para a arte e cultura brasileiras, tornando-as mais autônomas em relação à Europa, na medida em que o processo de miscigenação progride. Entretanto, esse discurso mantém a cultura europeia como base fundante das expressões artísticas e culturais brasileiras, uma vez que um movimento artístico de origem europeia e de base católica, o Barroco, é definido como a principal expressão artística do século XVIII.

Já no último capítulo do catálogo, o tema da miscigenação racial é abordado apenas uma vez, ao se referir a Emiliano Di Cavalcanti. O artista é visto como um “artista da raça”⁵⁸ e “(...) um poeta surpreendente que retrata a vida do Rio de Janeiro, destacando as mulatas, consequência da miscigenação étnica comum no Brasil desde o período colonial”⁵⁹. Essa

afirmação remente ao modo como figura de Aleijadinho foi apresentada como “um mulato” e “mais importante artista brasileiro”⁶⁰, tornando-se marco de uma característica que seria predominante até o século XX.

A miscigenação pacífica é apresentada, portanto, como característica central da arte e cultura brasileira do século XX. O artista brasileiro, assim como o povo brasileiro, seria uma mistura de raças e culturas, refletindo isso em sua obra. Entretanto, o que se percebe é uma invisibilização das histórias e culturas de origem africana e indígena, o que, por consequência, invisibiliza suas artes. Para que esse ser miscigenado pacificamente, mas dominado pela raça branca, surja, é necessário que o ser indígena seja excluído da história e foi justamente isso que vimos nos textos do catálogo da exposição *Imagem do Brasil*.

Conclusão

Pudemos constatar que o tema definido pelos militares para servir de guia ideológico da feira de exportações *Brasil Export '73* – que defende que o Brasil “(...) é um país de tradição européia; [e que] a participação étnica da EUROPA é dominante na raça brasileira” (Serviço Nacional de Informações, 1974: 17) – foi uma espécie de espinha dorsal da exposição *Imagem do Brasil*. Esse alinhamento também foi constatado por meio da comparação entre trechos do catálogo da exposição e da teoria geopolítica dos militares. Essa perspectiva foi identificada por meio de três aspectos que permearam o discurso apresentado no catálogo: o apagamento sistemático das histórias, culturas e produções artísticas dos povos indígenas da história do Brasil; a influência europeia sob a produção artística brasileira; e a defesa da existência de um processo de miscigenação pacífico que resultou na diversidade cultural brasileira que minimizou, sobretudo, as contribuições indígenas.

Considerar esses aspectos no decorrer dos capítulos aponta como eles estão articulados, afinal de contas para que se possa afirmar que o Brasil é um país de tradição europeia é necessário invisibilizar as contribuições dos povos indígenas, assim como dos povos africanos. Desse modo, foi possível verificar que os indígenas ganham destaque apenas no primeiro capítulo do catálogo, que aborda o século XVI, e que poucas de suas obras foram expostas. Isso nos permite concluir que eles foram exponencialmente apagados, como se devessem permanecer “Presos no passado, sem direito ao futuro”, como afirma o artista Denilson Baniwa (2018 apud de Moura, 2020: 69), em uma de suas performances que contesta justamente a ausência dos povos originários na história da arte. No restante dos outros capítulos, os indígenas perdem cada vez mais espaço na medida em que a presença e influência europeia se tornam mais discutidas e, conseqüentemente, valorizadas. A partir de um estabelecimento da contribuição europeia como elemento central da história, arte e cultura brasileira, passa-se a se defender a existência de uma suposta miscigenação pacífica do povo brasileiro e uma conseqüente diversidade cultural, dominada por características europeias.

Esse apagamento acaba por contribuir para que negligenciemos as intrincadas relações políticas e ideológicas que permeiam as instituições de arte. Elas, as instituições, não são apartadas de uma rede de interesses e poderes que respondem aos mais diversos objetivos. Não se trata de vilanizá-las, mas de lembrar que elas contribuíram para que um período obscuro para a história do Brasil fosse consolidado. Recuperar essas relações pode servir como um meio para que hoje, elas revejam cada vez mais suas abordagens em relação às populações marginalizadas historicamente.

Referências

- ALMEIDA, L. F. R. de. Geopolítica do Brasil e o debate teórico-ideológico sobre o golpe de 1964 e a ditadura militar. *Lutas Sociais*, São Paulo, v.18, n.32, p.34-49, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/25690>; acesso em: 01 fev. 2024.
- BARDI, P. M. Toda a Arte Brasileira na Europa. In: VAMOS EXPORTAR – Boletim de divulgação da Feira Brasileira de Exportação. São Paulo, n. 2, p. 2, jun. 1973.
- CHRISTIAENS, K. Why Brazil? The Belgian Mobilization Against Repression in Brazil and its Significance for Third World Solidarity Activism in the 1970s and Beyond. *Journal of Belgian History*, Bruxelas, v. XLIII, n. 4, p. 108-147, 2013. Disponível em: <https://www.journalbelgianhistory.be/en/journal/belgisch-tijdschrift-voor-nieuwste-geschiedenis-xliii-2013-4/why-brazil-belgian-mobilization>; acesso em: 15 fev. 2024.
- COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Violações de direitos humanos dos povos indígenas. Brasília, DF: Comissão Nacional da Verdade, 2014. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/Volume%202%20-%20Texto%205.pdf>; acesso em: 10 abr. 2023. Relatório, vol. II, texto 5.
- COUTO, M. de F. M. Imagens eloqüentes: a primeira missa no Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, 2009. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/3230>; acesso em: 9 jul. 2024.
- DE MOURA, C. D. Street fight, vingança e guerra: artistas indígenas para além do “produzir ou morrer”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 68-88, 2020. DOI: 10.22456/1982-6524.102736. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1982-6524.102736>; acesso em: 20 jan. 2024.
- FICO, C. *História do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Contexto, 2015.
- GOMES, D. Santarém: Symbolism and Power in the Tropical Forest. In: MCEWAN, C.; BARRETO, C.; NEVES, E. (eds.). *The unknown Amazon*. London: British Museum Press, 2001, p. 134-155.
- GUIMARÃES, I.; RUDGE, A. Bruxelas: o milagre brasileiro na Europa. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 1127, p. 20-26, 24 nov. 1973.
- MAGALHÃES, A. G.; COSTA, H. Breve história da curadoria de arte em museus. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 29, p. 1-34, 2021. DOI: 10.1590/1982-02672021v29e15. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e15>; acesso em: 3 fev. 2024.
- MELLO, S. M. Brasil Export: um final sem festa, mas positivo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 9, 17 nov. 1973.
- MELO, S. M. No início, a Brasil Export impressiona pela qualidade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 28, 8 nov. 1973. Reportagem parcialmente censurada. A versão sem censura está disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19731108-30250-nac-0028-999-28-cen>; acesso em: 3 fev. 2022.

MIRANDA, J. S. de; VANNI, J. S. Brasil abre feira em Bruxelas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, caderno Economia, p. 27, 8 nov. 1973.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Image du Brésil/Beeld van Brazilië/Image of Brazil*. Bruxelas, 1973, sem paginação. Catálogo de exposição.

NO MANHATTAN Center, a “Imagem do Brasil”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 9, 12 nov. 1973.

OLIVEIRA, A. M. de. Um sonho de grandeza no Brasil da ditadura: a ideologia geopolítica de desenvolvimento do general Carlos de Meira Mattos (1964-1974). *Ideias*, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 254-281, 2016. DOI: 10.20396/ideias.v6i2.8649469. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/ideias.v6i2.8649469>; acesso em: 20 jan. 2024.

SCHAAN, D. Into the Labyrinths of Marajoara Pottery: Status and Cultural Identity in Prehistoric Amazonia. In: MCEWAN, C.; BARRETO, C.; NEVES, E. (eds.). *The unknown Amazon*. London: British Museum Press, 2001, p. 109-133;

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES. *A feira brasileira de exportação Brasil Export 73* – Extrato de relatório. Brasília: Serviço Nacional de Informação, 30 mai. 1974, p. 110-180. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_DFANBSB_N8/o/PSN/EST/0252/BR_DFANBSB_N8_o_PSN_EST_0252_d0001de0001.PDF; acesso em: 25 jan. 2024.

SIMÕES, I. dos brasis: Para histórias da arte que sejam brasileiras de fato, ou A farsa da arte branco-brasileira, ou Os Negros estão aqui. In: SESC. *dos brasis: Arte e Pensamento Negro*. São Paulo: Sesc, 2023, p. 23-30. Catálogo de exposição. Disponível em: https://indd.adobe.com/view/publication/a369677b-1283-4650-a94c-8890f9320b35/1/publication-web-resources/pdf/catalogo_PDF_Adobe.pdf; acesso em 17 fev. 2024.

SILVA, Vitor Marcelino da. *A construção coletiva de "Amazônia": fotografia e política no livro de Claudia Andujar e George Love*. 2022. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. doi: 10.11606/T.93.2022.tde-03012023-182430. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-03012023-182430/pt-br.php>; acesso em: 14 out. 2024.

VAMOS EXPORTAR – Boletim de divulgação da Feira Brasileira de Exportação. São Paulo, n. 1, 1973. Depositado no Centro de Pesquisas do MASP.

VISENTINI, Paulo G. Fagundes. A política externa do regime militar: da ideologia ao pragmatismo. *Locus: Revista de História*, [S. l.], v. 28, n. 1, p. 38-63, 2022. DOI: 10.34019/2594-8296.2022.v28.36329. Disponível em: <https://doi.org/10.34019/2594-8296.2022.v28.36329>; acesso em: 02 fev. 2024.

VLACH, Vânia Rubia Farias. Estudo preliminar acerca dos geopolíticos militares brasileiros. *Terra Brasilis: Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica* [S. l.], v. 4, n. 5, p. 1-15, 2003. DOI: <https://doi.org/10.4000/terrabrasilis.359>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/359>; acesso em: 29 jan. 2024.

Notas

- * Docente de História da Arte do Departamento de Artes e Representação Gráfica da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus Bauru. Doutor em Artes pelo Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Mestre em Artes, bacharel e licenciado em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: vitor.marcelino@unesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8370-8642>. Este artigo é fruto da tese de doutorado “A construção coletiva de Amazônia: fotografia e política no livro de Claudia Andujar e George Love” (Silva, 2022), orientada pela Dra. Helouise Costa no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA USP). Foi feita uma pesquisa complementar que resultou no seguinte texto.
- 1 Tradução nossa de “Image of Brazil” (Museu de Arte São Paulo, 1973: n.p.).
 - 2 O arquivo disponibilizado apresenta diversos outros documentos. O extrato de relatório utilizado inicia-se na página 110.
 - 3 Importante considerar que o período entre 1968 e 1973 é marcado por dois pontos importantes: a consolidação de um sofisticado aparato de repressão política, em decorrência da promulgação do Ato Institucional nº 5, e um significativo crescimento econômico que ficou conhecido como “milagre econômico” (Fico, 2015: 62).
 - 4 *Ibidem*: 1.
 - 5 *Ibidem*: 9.
 - 6 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YOZzfagJWAY>; acesso em 09 abr. 2024.
 - 7 Segundo o historiador Kim Christiaens, as manifestações contra a *Brasil Export* ‘73 foram fruto das mobilizações da Frente Brasileira de Informações, que se apresentava com a irônica sigla FBI. Tratava-se de um grupo liderado por Miguel Arraes, ex-governador de Pernambuco que foi deposto após o golpe de 1964 e exilado na Argélia no ano seguinte. Mesmo em situação de exílio, Arraes conseguiu mobilizar diversas pessoas para que a pauta da defesa dos direitos humanos no Brasil fosse adotada por grupos ativistas da Europa, entre eles o Comité-Belge Europe-Amerique Latine (CEAL), formado por católicos e membros do Partido Comunista belga. Essa articulação só foi possível por meio da atuação de estudantes e exilados brasileiros na Bélgica, além de alguns membros da ala progressista da Igreja Católica, como o missionário e professor Jan Talpe e o então arcebispo Helder Câmara (Christiaens, 2013: 110).
 - 8 Identificamos que, apenas no jornal *O Estado de S. Paulo*, ao menos cinco reportagens foram censuradas e no seu lugar foram publicados poemas de Luís de Camões. O levantamento das reportagens pode ser encontrado na tese “A construção política de Amazônia: fotografia e política no livro de Claudia Andujar e George Love” (Silva, 2022).
 - 9 O extrato de relatório lista uma série de ações ativistas, são elas: ocupação de manifestantes em escritórios da companhia área VARIG, da feira, do gabinete do primeiro ministro belga e do consulado do Brasil na Antuérpia; manifestações em praças; disparo de artefato fumígeno no *hall* do escritório da feira; distribuição de panfletos; contestações de jornalistas na entrevista de Zuinglio Faustini e Pietro Maria Bardi; programa de rádio com Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Lelio Basso, dentro do Tribunal Bertrand Russel; sessões de debates e palestras na Universidade Livre de Bruxelas e na Universidade de Louvain, promovidas pelo CEAL; declarações na TV de líderes do movimento de contestação; operação tartaruga de trabalhadores belgas no Palais du Centenaire; telefonemas

com ameaças de bombas; tentativa de entrada no Palais du Centenaire por um grupo de estudantes; explosão de coquetel *molotov* na cidade industrial Ixelles, na região metropolitana de Bruxelas; uma grande manifestação com cerca de 6 mil pessoas; exibição em um programa na TV belga de uma entrevista com Marcos Vinicius Pratini de Moraes, entremeada com imagens de pobreza e entrevistas com Helder Câmara, Jan Talpe e do político Márcio Moreira Alves; detonação de explosivo na feira; interferência na antena de recepção do palácio, que exibiu uma entrevista de Helder Câmara falando da ilegalidade do AI-5 (Serviço Nacional de Informações, 1974: 35-43).

10 *Ibidem*: 1-10.

11 Couto e Silva era o principal ideólogo da Escola Superior de Guerra (ESG) e ambos foram fundamentais no golpe de 1964 (Almeida, 2014: 45). Segundo a pesquisadora Vânia Rubia Farias Vlach, a ESG contribuiu para consolidar a escola brasileira de geopolítica, difundindo sua teoria para os membros do Estado. Durante a ditadura militar, Couto e Silva e outros representantes da escola ocuparam uma posição importante no Estado brasileiro, implementando parcialmente o projeto nacional delineado pelos geopolíticos militares (Vlach, 2003: 14).

12 *Ibidem*: 261

13 Os temas afirmam que o Brasil era “um mercado em expansão”; “procura oferecer à exportação produtos de nível intermediário” e não buscava concorrer com a Europa com produtos finais; “quer exportar para poder importar maiores quantidades de produtos finais que não são, ainda, fabricados localmente”; “é um grande importador de tecnologia sofisticada” (Serviço Nacional de Informações, 1974: 16-17).

14 *Ibidem*: 17.

15 Uma lista com parte das obras que foram expostas pode ser encontrada na tese “A construção coletiva de Amazônia: fotografia e política no livro de Claudia Andujar e George Love” (Silva, 2022).

16 *Ibidem*: 65.

17 *Ibidem*: 72.

18 Disponível em: <https://encurtador.com.br/VpDQD>; acesso em 09 abr. 2024.

19 *Ibidem*: 2.

20 *Ibidem*.

21 Tradução nossa do texto original: “The exhibit Image of Brazil, which complements the Brazilian Export Fair, attempts to offer its visitors brief and simple information concerning the history, culture and art of Brazil, stressing in particular the connections maintained throughout the times with Europe.” (Museu de Arte São Paulo, 1973: n.p.)

22 Tradução nossa do texto original: “The sixteenth century: the discovery”. (Museu de Arte São Paulo, 1973: n.p.).

23 Tradução nossa do texto original: “On April 22, a piece of land was sighted on the horizon and was named Vera Cruz. Cabral led the Portuguese ashore at Porto Seguro, a cross was raised and a mass was celebrated while Indians looked on in astonishment. The land was Brazil” (*Ibidem*: n.p.).

24 Tradução nossa do texto original: “The presence of Indians” (*Ibidem*: n.p.).

25 Tradução nossa do texto original: “were still living in the Neolithic Age” (*Ibidem*: n.p.)

26 Tradução nossa do texto original: “the task of restoring peace” (*Ibid.*: s.p.)

27 Tradução nossa do texto original: “The introduction of others arts” (*Ibid.*: s.p.).

- 28 Tradução nossa do texto original: "Idol" (*Ibidem*: n.p.).
- 29 Informações fornecidas por Francisca Figols, Chefe do Serviço Técnico de Gerenciamento da Documentação do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, por e-mail, em fevereiro de 2024.
- 30 A identificação das peças foi feita por meio de Francisca Figols que integra a Seção Técnica de Documentação e Informação do MAE USP. Aproveito para agradecer sua contribuição, assim como agradecer o museu por gentilmente ceder as imagens.
- 31 Tradução nossa do texto original: "The seventeenth century: the colony" (Museu de Arte São Paulo, 1973: n.p.).
- 32 Tradução nossa do texto original: "The conquest of the Amazon" (*Ibidem*: n.p.).
- 33 Tradução nossa do texto original: "began to be colonized only after hard effort" (*Ibidem*: n.p.),
- 34 Tradução nossa do texto original: "impregnable due to Indian aggressivity and the opposition of foreign pirates established there" (*Ibidem*: n.p.).
- 35 Tradução nossa do texto original: "wars against the savages, settlements, religious missions, expeditions for either exploration or repression purposes (...)" (*Ibidem*: n.p.).
- 36 Tradução nossa do texto original: "sluggish pace at which culture took root in Brazil began to quicken in the 17th century with feeble signs of an indigenous expression: first in poetry, rather than the plastic arts, the development of which more arduous and difficult, would only begin in the following century" (*Ibidem*: n.p.).
- 37 Tradução nossa do texto original: "Combat between the Dutch and the Indians" (*Ibidem*: n.p.).
- 38 Tradução nossa do texto original: "The eighteenth century: gold" (*Ibidem*: n.p.).
- 39 Tradução nossa do texto original: "The nineteenth century: a free nation" (*Ibidem*: n.p.).
- 40 Tradução nossa do texto original: "The twentieth century: the thrust forward" (*Ibidem*: n.p.).
- 41 Tradução nossa do texto original: "Popular arts and crafts" (*Ibidem*: n.p.).
- 42 Tradução nossa do texto original: "Manual dexterity and originality are a tradition in a country in which, since the colonial period, people have relied upon improvisation to survive and overcome numerous obstacles, such as the climate, nature, hostile natives, lack of social organization, and racial miscegenation" (*Ibidem*: n.p.).
- 43 A pintura *A primeira missa no Brasil* integra a série *A carta de Pero Vaz de Caminha*, formada por 26 pinturas.
- 44 *Ibidem*: 170.
- 45 Tradução nossa do texto original: "contributed much to improve the environment culturally" (Museu de Arte São Paulo, 1973: n.p.).
- 46 Tradução nossa do texto original: "arrival of numerous diplomatic and scientific missions which diligently explored the territory." (*Ibidem*: n.p.).
- 47 Tradução nossa do texto original: "Musical tradition had developed since the century of discovery by amalgamating Indian, African and European characteristics." (*Ibidem*: n.p.).
- 48 Tradução nossa do texto original: "music gained new life" (*Ibidem*: n.p.).
- 49 Tradução nossa do texto original: "Eliseu Visconti embraced art nouveau and avant-garde tendencies" (*Ibidem*: n.p.).

- 50 Tradução nossa do texto original: "Belmiro de Almeida, a daring painter, sought to keep abreast of all new Parisian trends." (*Ibidem*: n.p.).
- 51 Tradução nossa do texto original: "developed art which was original and genuinely Brazilian." (*Ibidem*: n.p.).
- 52 Tradução nossa do texto original: "a follower of the art of Leger" (*Ibidem*: n.p.).
- 53 Tradução nossa do texto original: "who began to represent their inner feelings on canvas as a result of their experience in Paris." (*Ibidem*: n.p.).
- 54 Tradução nossa do texto original: "Promiscuity and rapid interracial miscegenation between Whites and Indians" (*Ibidem*: n.p.).
- 55 Tradução nossa do texto original: "two new racial types: the 'mulatto' and the 'Brazilian mestizo' both actively engaged in a society free of racial prejudice." (*Ibidem*: n.p.).
- 56 Tradução nossa do texto original: "their most clear expressions, receiving curious domestic influences and intromissions from Indian and African craftsmen" (*Ibidem*: n.p.).
- 57 Tradução nossa do texto original: "In the years of the 18th Century all racial barriers were abolished; the Africans, more so than Indians showed a remarkable influx in the demographic composition, influencing popular customs, religious practices and artistic activities. Miscegenation promoted cordiality between races. A revised Catholicism resulted from the conversion of Indians and Africans, encompassing deities, rites and canons pertaining to the two groups. African participation in the arts and crafts was notable. Aleijadinho, the most important Brazilian artist, was a mulatto, as were many others. This predominance continued until the XX Century". (*Ibidem*: n.p.).
- 58 Tradução nossa do texto original: "artist of the race" (*Ibidem*: n.p.).
- 59 Tradução nossa do texto original: "astonishing poet who portrays the life of Rio de Janeiro featuring mulattas, the consequence of ethnic miscegenation common in Brazil since the colonial period." (*Ibidem*: n.p.).
- 60 Tradução nossa do texto original: "mulatto" e "the most important Brazilian artist" (*Ibidem*: n.p.).

Artigo submetido em abril de 2024. Aprovado em julho de 2024.