

RETRATOS DO BRASIL NA CELEBRAÇÃO DOS 500 ANOS

*Maria Nazareth Soares Fonseca**

RESUMO

Este texto discute tendências de celebração e de restauração postas em prática, na sociedade brasileira, visando a salvar do esquecimento a memória e as tradições que nos foram legadas pelos escravos africanos. Referindo-se a mostras e exposições que procuram levar ao grande público fragmentos da memória afro-brasileira, procura-se perceber nesses espaços feições híbridas da inter-relação entre veneração e espetáculo e entre devotos e consumidores.

*O que não perece
Tem outra morte.
A mais, ou menos
Perfeita;
Mas outra.
Isso consagrado
E depois perdido;
Mas eterno.*

(Edimilson de Almeida Pereira)

Os processos de transformação do mundo, intensificados na época atual com o avanço dos recursos tecnológicos postos em prática, parecem ameaçar, com a velocidade com que propiciam mudanças, grande parte da memória das populações mais pobres do planeta, as hordas dos “condenados da terra”, afligidas pelas disparidades econômicas acirradas pelo fenômeno da globalização de mercado. Em contrapartida, essas mesmas hordas de despossuídos, carentes de bens e de justiça, criam estratégias de ocupação de espaços, expõem-se de modo ameaçador, às

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

vezes, ao modelo que as extermina aos milhares. As intensas migrações de miseráveis, os conflitos que explodem em diversas partes do planeta, as crises, os motins, os movimentos reivindicatórios, são estratégias de ocupação de espaços, nas ruas, na mídia, na opinião pública.

De forma paradoxal, o mesmo processo – o avanço das novas tecnologias – que possibilita armazenar e guardar o que nos resta de memória coletiva, e, por isso, fomenta a obsessão pela posse de novas possibilidades de arquivamento e de restauro de informações e documentos, também nos possibilita ver a multidão dos que, em várias partes do globo, não têm condições de preservar a sua própria história. O mundo confuso e confusamente percebido nos mostra o lado cruel de tendências de mercado que, utilizando-se de um sistema de técnicas avançadas, resulta em globalização perversa, como lucidamente observa Milton Santos (2000).

Assim, tanto a veloz transformação do mundo, quanto as crises que ela cria fortalecem o temor do desaparecimento. Tudo passa inevitavelmente, tudo se transforma e é essa constatação que nos faz recorrer às novas tecnologias como recurso de preservação da memória, porque temos receio de que, cada vez mais, se apaguem os traços da relação do homem com as suas tradições, com os saberes que lhe foram legados por aqueles que viveram antes dele. No mundo de agora, as proezas técnicas, que reconfiguram o mundo e armazenam as informações com uma velocidade assustadora, podem nos facilitar a vida, asseguram-nos os apaixonados navegantes do ciberespaço, defendendo o uso de tecnologias que agilizam as filmagens, as micro-filmagens, de máquinas que ampliam os nossos sentidos e a capacidade de processar informações. Esses defensores acreditam que as civilizações nunca voltaram para trás e que os inventos servem de *background* para novos inventos (Domingues, 1997, p. 15). Um pouco assustados ainda com o que imaginávamos advir com o poder devastador do aparato tecnológico, começamos a nos adaptar às possibilidades que nos trazem os novos tempos. Passado o grande susto sobre a possibilidade de substituição total do homem por máquinas, mas reiteradas as conseqüências inevitáveis de uma globalização perversa, que acentua as divisões entre os que continuam a acumular riqueza e poder e a multidão de pobres, que põem rostos, milhões de rostos, na “praga da pobreza”, exigindo condições de sobrevivência, podemos perceber um contraponto que aposta na utilização mais humana e mais compartilhada do aparato tecnológico (Domingues, 1997).

A referência a essas perplexidades e inquietações que se mostram todos os dias nas páginas dos jornais e nos noticiários da TV tem o propósito de ressaltar tendências de preservação da memória e de identidades de grupos que se desenvolvem, na época atual, tentando associar tradição e avanços tecnológicos. Muitos projetos vêm sendo incentivados pelo fato de que, em diferentes momentos, tem-se sentido a necessidade de se retomarem as tradições coletivas, principalmente em espaços

que, situando-se fora da escala dos países ricos, continuam na “incômoda vizinhança” dos que, aos poucos, vão sendo alijados dos grandes pactos econômicos.

Essa consciência da necessidade de preservação esteve presente em muitos dos eventos comemorativos dos 500 anos do Brasil, principalmente naqueles em que a questão da memória pôde se separar dos festejos e celebrações oficiais e incentivar projetos direcionados pela busca de meios mais eficazes de preservação de dados significativos da nossa história.

Seguindo algumas tendências desses projetos, este texto, ainda que de forma bastante sucinta, procura retomar, por diferentes vias, as rotas do Atlântico Sul não mais para relembrar as viagens dos navios negreiros, mas para aludir à recomposição das lembranças que os escravos guardaram como seu único bem e que, em condições adversas, foram registradas em objetos, cenários e rituais. A feitura de objetos e a manutenção de rituais buscavam proteger as tradições dos ancestrais que ficaram num lugar distante para onde, certamente, os escravos pensavam retornar um dia. Esses fragmentos, retalhos de memórias coletivas têm sido revisitados por exposições e também cultivados por um tipo de literatura que, no Brasil, se produz próxima das tradições africanas, invocadas por cantos e rituais de gestos e de palavras.

O conceito de “lugares de memória” pode nos ajudar a melhor compreender a preocupação do mundo atual com a salvação de sua história. Tal conceito, quase sempre relacionado com instituições e espaços considerados guardiães da tradição, foi-se transformando e assumindo feições mais condizentes com a vertigem de alterações característica do mundo contemporâneo. O medo do desaparecimento fortalece a consciência de que guardar, arquivar, preservar pode não fazer sentido se o material coletado não puder ser colocado à disposição de pesquisadores e espectadores. Paradoxalmente, portanto, é o medo do desaparecimento e a certeza de que tudo passa, às vezes, sem deixar vestígios, que fortalecem as ações de recolha e de guarda que aproximam o trabalho minucioso do restaurador do desejo do espectador ou do turista apressado que percorre museus e galerias. Restaurar para preservar, mas também para tirar o objeto dos nichos de proteção e expô-lo a uma multiplicidade de olhares que constrói cenários e paisagens imaginárias. Ressignificar passa a ser, então, função dos “lugares de memória”. Tais lugares, mais do que nunca, rotas de passagem, “não-lugares”, no sentido dado por Marc Auge (1999).

O historiador francês Pierre Nora, em *Les lieux de mémoires* (1984), procura refletir sobre tendências de recuperação e preservação da memória própria das sociedades modernas. O historiador observa que a busca do passado empreendida pela história acabou por decretar a extinção das tradições e de seus significados, porque essas tradições passaram a ser registradas com apelo a uma visão crítica que não faz parte do modo ritualístico com que os mistérios do mundo eram cultuados e preservados, no passado. Partindo da premissa de que a história só pode registrar a

morte do que realmente aconteceu, Nora salienta que a recomposição do fato e a descoberta de dados significativos da memória acabam por fortalecer a certeza de que a recuperação do passado, nos moldes propostos pelas modernas sociedades, com arquivos implacáveis e museus maravilhosos, só pode ser efetuada enquanto ilusória preservação daquilo que não pode mais ser vivido. Os museus e os arquivos, diz Nora, são o testemunho de que a vida não mais existe nos espaços onde foram coletadas as peças e os vestígios do que não mais existe. Mas essa constatação não pode invalidar a tendência de preservação, que se consolida nos suportes da memória, onde grupos e minorias organizam, sistematicamente, os seus arquivos e insistem na celebração de suas tradições. Essa ambigüidade dos “lugares de memória” possibilita um outro olhar que apreende os museus, os arquivos, as bibliotecas não mais como possuidores do poder supremo de preservação, mas com a consciência de que, reformuladas ou atualizadas, essas instituições podem ajudar a construir outros meios de se “restaurar o sabor das coisas e os ritmos lentos dos tempos antigos” (Nora, 1984, p. 36). Percebe-se, então, que nesses espaços se expõe, de forma agudamente paradoxal às vezes, tanto a certeza de que é impossível salvar o que se perdeu, como também a de que os lugares de preservação, construídos como templos da memória, podem ser capazes de produzir ressurreições, porque viabilizam negociar uma nova relação com o passado, com o transitório e com a morte (Huysens, 1999).

Novas tendências de preservação, ao exibirem-se nos “lugares de memória”, permitem-nos ver esses lugares não apenas como uma espécie de “caixa-forte”, característica dos “velhos museus”, mas como um espaço em que a preservação passa a conviver com a encenação típica dos novos tempos. Como espaços híbridos, onde se misturam celebração e espetacularização, perda e apropriação, tais lugares mostram-se não mais como pólos diferenciados de uma oposição binária, mas como produto de suas relações diferenciais. Neles, o que se expõe como perda da memória coletiva se configura também como indicação de possíveis formas de se reverenciar o passado. Por isso, funções aparentemente antagônicas se inter-relacionam para produzir novas leituras da atividade de preservação/restauração daquilo que se perdeu. O caráter híbrido desses lugares permite que convivam, ainda que sob forte tensão, a morte de tradições e rituais, acentuada na própria exibição das peças fora dos lugares que lhes foram consagrados, e uma outra forma de restauração do que foi perdido. É certo que os objetos não têm o poder de recuperar a vivência perdida, mas estabelecem novos significados que de algum modo retomam as tradições. A espetacularização da memória mostra-se, assim, como um recurso que impossibilita o seu total desaparecimento.

Esse modo paradoxal de preservação pôde ser visto, em propostas às vezes bastante polêmicas, na Mostra do “Redescobrimento”, que, saindo de São Paulo, onde ficou durante alguns meses com grande presença de público, começa a viajar

por outros estados do Brasil e prepara-se para exibir-se em vários centros culturais estrangeiros, como o Museu Guggenheim, em Nova York, que abrigará a exposição completa, e em outros espaços que mostrarão partes da Exposição. O que chama a atenção do espectador nesta exuberante Mostra é a forma como preservação e culto às tradições mostram-se em parceria com criações típicas das artes cênicas e com recursos tecnológicos de alta definição digital. Durante a Mostra, vários pontos do Parque Ibirapuera, em São Paulo, estiveram ocupados por interessantes projetos de cenógrafos, arquitetos, museólogos e engenheiros de som e de imagem e profissionais em técnicas eletrônicas e numéricas, produtores de cenários que enfatizaram o poder da comunicação. Várias performances de palco e de rua levadas para os grandes espaços fortaleceram uma visão de arte como objeto de consumo, mas também como valor de culto.

Vou me referir muito rapidamente a aspectos bastante interessantes desta Mostra e às idéias que ela vem sugerindo a outros criadores de ilusões. Embora eu preferisse discorrer sobre a significação inovadora de diferentes modos de olhar e de ver, exibidos nos grandes espaços ocupados pela Mostra, vou me ater à cenografia do módulo “Arte barroca”, assinada por Bia Lessa, porque desejo compará-la com outra Mostra organizada pela mesma coreógrafa, em 1999. Pretendo relacionar aspectos das duas mostras com o tema identidade e memória, que é a tônica deste encontro. Em outro momento, saliente, também de forma rápida, cenas do módulo “Negro de corpo e alma”, assinado por Emanuel Araújo, porque pretendo ressaltar o modo como o curador vem trabalhando a questão da memória.

Em 1999, Bia Lessa chamou a atenção do público paulista com as inovações introduzidas na Mostra “Brasileiro que nem eu. Que nem quem?” que abrigou, em espaços interativos, fotografias, ex-votos, pinturas, gravuras, relíquias, documentos e histórias de vida, com o intuito de se retomarem tradições localizadas que compõem as feições do habitante do Brasil: índio, negro, branco, mulato, cafuzo, estrangeiro, brasileiro. Sincretismos, miscigenações, hibridismos puderam ser vistos em diferentes objetos e encenações e formalizaram narrativas que chegaram ao espectador como marca da impossibilidade de se resguardar a memória do país, fechando-a em museus e isolando-a daqueles que continuam a venerá-la em rituais ao sagrado e ao profano.

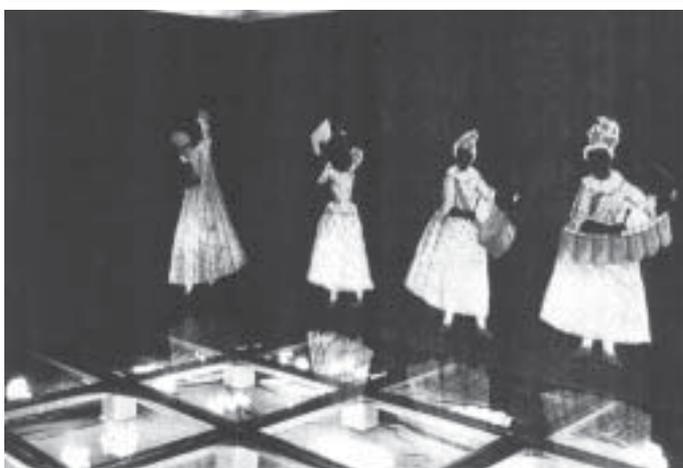
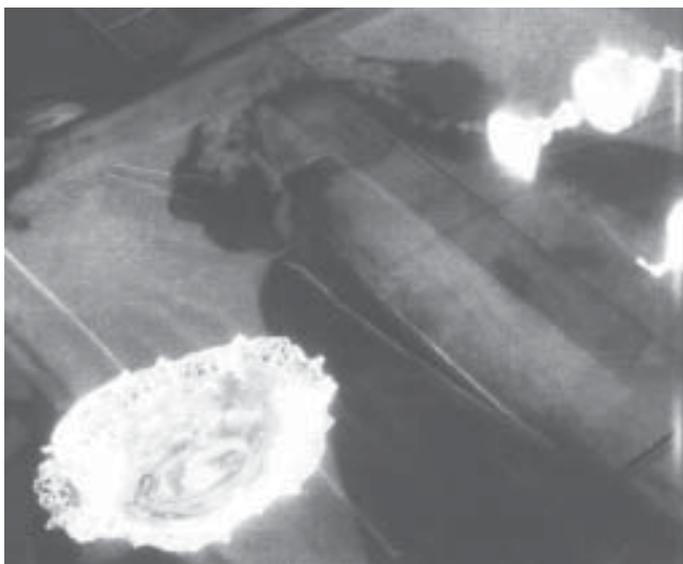
A opção visível pela espetacularização formulou intercâmbios em que objetos, gestos, rostos, perfis, compuseram cenários inusitados de rara beleza. Ao recolher restos de tradições que vão sendo revisitadas pelos espectadores que circulam pelas salas, a Mostra tornou-se um espetáculo interativo, já que as marcas daqueles que a visitaram integravam-se também ao espetáculo, no contato com recursos tecnológicos de alta definição.

Chama a atenção, por isso, o modo como as instalações foram construídas,

com a utilização de fragmentos de memória e pedaços de histórias, retomados e transformados em apelos comunicativos levados ao espectador, que é atingido, constantemente, por uma profusão de textos, vozes, cores, muitas cores e muitos gestos.

Seguindo essa tendência, numa sala da exposição, a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, mostra-se refletida sobre objetos religiosos e relíquias da fase colonial brasileira, ao mesmo tempo em que dialoga com cenas alusivas à presença de negros, índios e mestiços, na sociedade colonial em cenários que retomam o mesmo processo de misturas (Figs. 1, 2 e 3).

O trabalho escravo, nessa sala, está referido nos adornos de prata maciça que pertenceram à famosa escrava Xica da Silva, de Diamantina, Minas Gerais, e também nos objetos litúrgicos que compõem, junto com cenas do Brasil colônia, um cenário em que o sagrado e o profano circulam com diferentes sentidos. Os objetos, expostos num imenso mausoléu, ratificam a estaticidade dos museus, mas, ao mesmo tempo, formalizam, no novo cenário, tendências típicas da circulação de objetos e espectadores, na época atual.



Figuras 1, 2 e 3 – Detalhes da sala 4

Numa mesma sala, misturam-se *celebração e espetacularização*, já que o cenário – um misto de museu e de igreja barroca – reforça entrelaçamentos espaciais e de hierarquias tão visíveis já no período colonial. Fragmentos da história do país, captados por diferentes ângulos, podem então ser vistos mediados pela *mise-en-scène* característica de qualquer exposição. Num espetáculo, que se repete nas demais instalações da mostra, o Brasil se apresenta como uma “gigantesca moenda de triturar gente”, como afirma Maria Lúcia Montes (1998), no texto introdutório do catálogo da exposição.

Os recursos exibidos na intenção comunicativa da Mostra desarticulam antigas tendências de museus e de coleções mais rígidas, mas não apagam a consciência de que precisamos manter uma “certa vigilância comemorativa” para que a história não varra rapidamente para longe o que nos resta de tradições.

A mesma intenção de salvar do esquecimento tradições de grupos, exibindo-as fora de locais de culto pautou o trabalho de Bia Lessa mostrado no vasto pavilhão da Mostra do Redescobrimento, em que foi retomada a tradição barroca do Brasil. Essa tradição foi mostrada na recriação do ambiente de maravilhoso espanto em que a imaginária e os aparatos do sagrado cristão foram introduzidos no Novo Mundo, em terras de muitos medos, mas de muita madeira e barro que serviram de matéria prima para a proliferação de imagens que garantiram a força da religião trazida pelos colonizadores. Esculturas sacras, majestosamente colocadas em meio a gigantescas árvores, constroem um cenário recortado pelo canto-lamento dos índios, transmutados em cristãos. A tradição barroca de Minas Gerais, da Bahia e de vários cantos do Brasil forma uma procissão de mártires, mater-dolorosas e cristos dilacerados que acompanham o tapete de flores roxas e amarelas, produzidas pelos presidiários do Carandiru, eles mesmos transformados em mão-de-obra que retoma o trabalho dos artesãos e artífices homenageados.

O que mais chama a atenção do espectador, nessa Mostra, talvez seja o entrelaçamento de olhares, de fatos e de dados da história do país, que vão sendo retomados com uma intenção desarticuladora da compartimentação defendida por pontos de vista que continuam a fomentar as fronteiras entre a grande arte e o trabalho feito pelo povo e a ignorar as metamorfoses e as imbricações que ressignificam valores e enfraquecem rígidas diferenciações.

Por outro lado, atenta a essa feição interativa, tão própria da época atual, a mostra incentiva o espectador a produzir, ele mesmo, outros recortes e diferentes arranjos, como o que se faz possível, por exemplo, quando se agrupam peças que estão na Arte Barroca e outras exibidas em diferentes espaços. É possível, por esse mecanismo, ter-se contato com o trabalho feito pelos escravos tanto através dos oratórios e santos negros exibidos na “Arte barroca”, quanto em objetos e peças que recuperam a tradição africana, em “Negro de corpo e alma”. Com a mesma intenção de desarti-

cular fronteiras, Bia Lessa tira o barroco das igrejas e das casas dos ricos colecionadores e deixa-o caminhar pelas ruas; ou celebra-o em tradições populares, mostrando-o em procissões, nos cultos dos orixás, no carnaval e nas performances dos grafiteiros e pichadores, não impedindo que as mesmas tendências também se mostrem em peças retiradas de *ateliers* humildes espalhados por várias regiões do Brasil, conclamados para compor a grande mostra da Arte Popular.

Intensificar a feição multifacetada da cultura brasileira é, pois intenção de sessões da Mostra do “Redescobrimento”, como a “Arte barroca” e, particularmente, a “Negro de corpo e alma”, atenta ao resgate das imagens sobre o negro e das que o negro brasileiro foi criando de si mesmo para curar as marcas dolorosas deixadas pela escravidão. A arte produzida pelos escravos e pelos seus descendentes procura outra forma de expor feridas e a cicatrização impossível passa a ser exibida em outros códigos também capazes de produzir novos significados.

Por isso, são privilegiados diferentes ângulos de visão que levam o público a perceber o olhar distante dos viajantes sobre o trabalho escravo e sobre o sistema que os legitimou apenas como braço forte para o trabalho necessário ao desenvolvimento do Novo Mundo. Em contraposição a esse olhar vigilante, uma imensa variedade de objetos e peças de cultos afro-brasileiros reverencia o sagrado africano, revitalizando os sentimentos daqueles que o veneram em outros significados, no grande espaço da exposição. Ao se misturarem diversas tradições de olhares e de pontos de vista, de crenças e de espaços, remarca-se a intenção da exposição de se constituir como um ponto de convergência de expressões da arte nacional, reunidas num único espaço.

A proposta da Mostra do Redescobrimento, a de revitalizar as tradições que nos legitimam enquanto herdeiros de culturas diversas, insiste em fugir da demarcação de fronteiras e distâncias e faz-se como um exercício crítico bastante inovador, pois incentiva olhares menos resistentes às metamorfoses inevitáveis que alteram os contornos legitimados para a nação brasileira. Essa visão inovadora explica, talvez, as acirradas críticas dirigidas a setores da Mostra e, principalmente, à cenografia da “Arte barroca”. Tais críticas demonstram o quanto é difícil ainda aceitarem-se as mudanças que desarticulam gestos e modelos consagrados. Como se pôde verificar, na Mostra foram privilegiados os deslocamentos espacio-temporais e as aproximações inevitáveis, características da cultura contemporânea. O que, tradicionalmente, só se podia ver em lugares de memória tradicionais – museus, igrejas barrocas, ou em rituais dos terreiros de candomblés, de umbanda ou em festas populares – passa a ocupar um mesmo espaço onde os objetos, certamente, ganham diferentes dimensões.

Ao se propor um redimensionamento de lugares, valores e tradições, distende-se tanto o conceito de “lugares de memória”, quanto a espetacularização característica dos novos tempos. A Mostra, sem deixar de ser guardiã da memória coletiva, acolhe outros significados que vão sendo produzidos em interatividade com o

público. A referência feita pelos patrocinadores ao grande número de pessoas que visitaram a Mostra, as fotos das grandes filas para confirmar os números e a intencional relação estabelecida entre peças em exibição e o logotipo dos patrocinadores informam sobre tendências de consumo típicas de nossa época. Transformado também em peça a ser exibida, o público pôde se ver em muitos dos pavilhões, com a cara de todo dia, com suas alegrias, medos e indagações e até se espantar com o fato de algumas produções com que convive no seu cotidiano estarem sendo ali exibidas como arte.

É por isso muito interessante o investimento feito na interatividade e no deslocamento de formas consagradas de observação passiva, proposto pelo modo como os objetos deveriam ser vistos. A arte barroca foi mostrada numa longa procissão, com paradas obrigatórias em pequenas “capelas” e em pontos onde se podia ouvir o canto-lamento dos índios catequizados, a dor do canto das verônicas, as ladainhas, as orações rezadas, cantadas, mas também maxixes, sambas de roda e até sambas-enredo, que contaminam o corpo do espectador. No módulo “Negro de corpo e alma”, as formas de representação do afro-brasileiro exibiu leituras e releituras da mestiçagem cultural e do *aparteid* sobretudo social existente em nossa sociedade. O levantamento da produção cultural dos afro-descendentes induz o espectador a ver (e a reconhecer) o que significa ser negro de corpo e alma no Brasil de fortes raízes africanas.

Muitas das metamorfoses que formalizam a manutenção da tradição deixada pelos escravos, feitos, pela colonização, diferentes de si mesmos enquanto africanos, mas capazes de produzir interferências significativas na cultura brasileira, reaparecem nos anjos e santos esculpidos em madeira negra, de Maurino Santos (Fig. 4), nos objetos produzidos com nervura de palmeira, couro, contas e búzios, de Mestre Didi (Fig. 5) e na reinvenção de oratórios católicos como na “Casinha dos Erês”, de Ronaldo Rego (Fig. 6). É através desses objetos sagrados e de seus arranjos que se expõem as tradições guardadas na memória e a herança de devoções cultivadas pelos escravos como forma de dar sentido ao sofrimento vivido em terras que os reconheceram somente como peça de uma prática de trabalho definida pelo interesse de seus proprietários.



Figura 4 – Anjos negros – Maurino Araújo, Mostra “Negro de corpo e alma”, 2000



Figura 5 – “O Pássaro”, de Mestre Didi

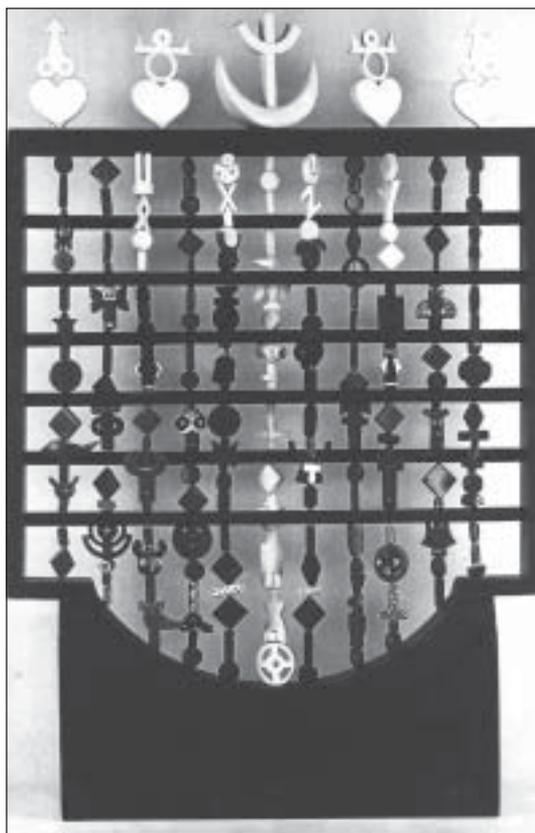


Figura 6 – “Casinha dos Erês”, de Ronaldo Rego

Todas essas produções, ao serem deslocadas dos espaços onde são cultuadas, passam a elaborar um outro tipo de interação com os “consumidores” que afluem às exposições, desconhecendo, muitas vezes, os mandamentos do sagrado que aí, de algum modo, também se ritualiza, porque é urgente a sua inscrição num ato político de efeito coletivo. Transportados de igrejas, de terreiros, de altares de culto, de oficinas de arte e festas populares, para as salas de exposições, os altares barrocos soberbos, os santos, cristos, madonas dolorosas e a arte do povo, distendem os limites rígidos e hierarquias consagradas e se mostram como resistência à descaracterização da herança deixada por diferentes culturas africanas trazidas ao Brasil pelo sistema escravocrata. Esses objetos fazem-se metonímias de “lugares de memória”, porque, ao ratificarem o desaparecimento da memória coletiva, fortalecem-se em novos arranjos, novas articulações, novas linguagens e resguardam do total esquecimento as tradições. Assim, o mesmo movimento que aponta para a transformação de qualquer bem em mercadoria, em produto de mais fácil consumo, pode também revitalizar o desejo de salvar os resíduos de memórias, os fragmentos de tradições que os objetos e as peças, atentos às tradições ancestrais, reverenciam.

As novas redes de significações, construídas pela interação entre diferentes modos de olhar e de apreender a tradição, inseridas numa outra ordem em que a arte muda de perspectiva, convidam a partilhar, inventar e empreender uma ação “conscientemente” conjunta, que propõe interferir no espaço das exposições, mas também em outros meios que acolhem os deslocamentos. Essas propostas atuais, ao distenderem os sentidos alocados nos “lugares de memória”, são projetos que nos desafiam, principalmente quando nos fechamos às mudanças que nos chegam velozmente, queiramos ou não enxergá-las. É com essa intenção que os “lugares de memória”, os suportes da memória e das tradições, podem assumir as coreografias contemporâneas para atrair espectadores muito diferentes, às vezes, do seletivo público que fazia dos museus e de exposições um lugar de veneração. Ou que atribuía aos objetos expostos uma aura que eles não podem mais sustentar porque o impulso ao consumo exige transformações que misturam veneradores e consumidores, especialistas e turistas barulhentos que correm pelas salas dos museus.

Ao reformular o olhar distante, tão característico das propostas de museus e exposições, obrigando-o a colocar-se em interatividade não apenas com outros espaços, mas com a curiosidade de um público diversificado, barulhento e, às vezes, irreverente, as novas propostas lidam, mais que nunca, com o desejo de salvar a memória do total esquecimento. Nesse sentido, a cenografia da “Arte barroca” ao aproximar as procissões das rodas de samba nordestinas, procura resgatar os sentimentos que, saindo dos espaços do sagrado, ganham a alegria carnavalesca e misturam-se às criações que inundam os muros e paredes das grandes cidades brasileiras, para resgatar a memória de diferentes tradições. Na era da globalização e do avanço das redes tecnológicas, as fronteiras entre culturas já não se sustentam e fazem explodir uma situação muito mais complexa do que um suposto apagamento da cultura popular no mundo globalizado. Talvez porque se esteja chegando à conclusão de que memória e tradições são bens a serem compartilhados por todos, independentes de classe, cor ou credo, é que tanto as exposições referidas quanto outras produções da cultura afro-brasileira querem-se em diferentes coreografias que possam preservar a interação viva com um mundo que, se não reencantado, caminha rápido para o esquecimento.

ABSTRACT

This text talks about tendencies of exhibition and revival put into practice in the contemporary Brazilian society. These same tendencies aim at saving from oblivion the African slaves memories and traditional theta were passed down to us by them. Regarding exhibitions which try to show to the public fragments of the Afro-Brazilian memory, this text also investigates forms of the hybridity of the interrelationship between veneration and spectacles, as well as devout and consumers.

Referências bibliográficas

- AUGÉ, Marc. **O sentido dos outros**; atualidade da antropologia. Trad. Francisco Manoel da Rocha Filho. Petrópolis: Vozes, 1999.
- CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos**; uma exploração das hibridações culturais. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Studio Nobel, 1996.
- CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO “Arte e religiosidade no Brasil; heranças africanas”.
- CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO “Brasileiro que nem eu, que nem quem?”. Exposição em comemoração dos 500 anos do Brasil, FAAP, 1999.
- CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO “Os herdeiros da noite”; fragmentos do imaginário negro.
- DOMINGUES, Diana. (Org.). **A arte no século XXI**; a humanização das tecnologias. São Paulo: Unesp, 1997.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Iphan, 1996.
- HUYSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MONTES, Maria Lúcia. Brasileiro que nem eu, que nem quem? In: CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO “Brasileiro que nem eu, que nem quem?”.
- NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1985.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. “Desvio”. In: _____. **Corpo vivido**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1991. p. 10.
- REPORTAGEM “Mostra da FAAP vira ‘cult’ na cidade”. In: Folha Acontece, **Folha de S. Paulo**, 4/abr./1999.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**; do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.