

Brasil +500: passados do sertão em exposição na “Mostra de Redescobrimiento” da nação

VAGNER SILVA RAMOS FILHO

Resumo

A monumental exposição “Brasil +500: Mostra do Redescobrimiento”, exibida em São Paulo, no ano de 2000, foi vista como uma grande vitrine do país. Esse trabalho consiste em analisar como passados do sertão nordestino foram projetados nessa vitrine entre muitas camadas de lembranças, silêncios e esquecimentos. Argumento que suas projeções oscilaram entre o reforço de suposta unidade nacional alinhada ao mito da democracia racial e a fraturação dessa idealização. Para aprofundar a análise, evidencio como a exibição do passado fora da lei do cangaço, tomado enquanto tema marcado por contrastes sociais e étnico-raciais, teve suas imagens domesticadas para não desestabilizar a harmonia projetada. A investigação da historicidade dessas memórias é realizada a partir de notícias da época, catálogos da Mostra e leituras de curadores. Com esse percurso, o texto tensiona interpretações do passado condicionadas pelas conveniências do presente da Mostra e seus esforços de endereçar determinadas visões ao futuro.

Palavras-chave:

tempo presente; nação; sertão; cangaço; memória; usos do passado.

Recepción: 25/06/25

Aceptación: 20/11/25

Brazil +500: backlands pasts on display in the nation’s “rediscovery exhibition”

Abstract

The monumental exhibition *Brazil +500: Mostra do Redescobrimiento*, held in São Paulo in 2000, was widely regarded as a grand showcase of the nation. This article analyzes how pasts of the northeastern *sertão* were projected within this showcase amid multiple layers of remembrance, silence, and forgetting. It argues that these projections oscillated between reinforcing an alleged national unity aligned with the myth of racial democracy and revealing fractures within that idealized narrative. The study deepens this analysis by examining the exhibition of the outlaw past of the *cangaço* and showing how its images were controlled so as not to expose social, ethnic, and racial contrasts. The investigation of the historicity of these memories draws on contemporary news coverage, exhibition catalogues, and curatorial writings. The overall approach seeks to unsettle interpretations of the past shaped by present-day conveniences and by efforts to impose particular visions upon the future.

Keywords: Present time; Nation; Backlands; Cangaço; Memory; Uses of the past.

Esta obra se publica bajo licencia Creative Commons 4.0 Internacional. (Atribución-No Comercial-Compartir Igual)
<https://doi.org/10.59339/c.v13i14.745>

Ramos Filho, V. (2026). Brasil +500: passados do sertão em exposição na “Mostra de Redescobrimiento” da nação. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 13(25),74-89.



Brasil +500: passados do sertão em exposição na “Mostra de Redescobrimto” da nação

VAGNER SILVA RAMOS FILHO*

Introdução

A megaexposição “Mostra do Redescobrimto”, exibida em São Paulo, no ano de 2000, teve vasta repercussão pública. Uma das adjetivações que recebeu foi a de uma “vitrine luxuosa do Brasil”. Dentre seus treze módulos, o voltado à “Arte Popular” era anunciado como um espaço de “manifestação genuína onde a miscigenação foi preservada e se transformou na maior riqueza presente nestas peças” que apresentava (Name, 2001). Muitos passados do sertão da região nordestina estavam inseridos nesse módulo. A forma como foram exibidos carregava alguns dilemas de difícil resolução no debate público.

Como a abertura do texto prenuncia, procuro observar como esses passados sertanejos nordestinos, especificamente o do tema fora da lei do cangaço, foram situados nessa projeção nacional forjada para rememorar coletivamente os 500 anos de sua famigerada “descoberta”. Para tanto, analiso-a como um lugar composto por superfícies que, ao conterem diferentes fragmentos do passado sobre elas, indicam camadas de lembranças, silêncios e esquecimentos. No todo, essas camadas “falam de disputas, de construções identitárias, de comunidades que criam, de exclusões que se mantêm, de continuidades e rupturas” (Catela, Jelin, Triquel, 2022, p. 15).

A investigação da historicidade dessas memórias em jogo evidencia como as disputas de sentidos “se dão sempre em cenários de luta, frente a outrxs, que têm outras interpretações do passado ou querem outros futuros” (Jelin, 2020, p. 253). A partir de reportagens da época, catálogos da Mostra e leituras de curadores, observo não apenas como esses rastros informam o que aconteceu, mas principalmente como buscam formar opinião pública sobre os temas em cena na exposição.¹ Procuro entender como eles resultam do esforço de distintas pessoas em tentar “impor ao futuro –voluntária ou involuntariamente– determinada imagem de si próprias” e do que fizeram no evento (Le Goff, 2013, p. 497).

1 Os jornais que utilizo estão arquivados na hemeroteca digital do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, vinculado ao Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (CNFCP/Iphan). Cheguei às notícias aqui analisadas com pesquisa realizada por meio das palavras-chave “redescobrimto”, “arte popular” e dos nomes de curadores da Mostra. Os arquivamentos dessas notícias em um acervo nacional indicam que tiveram significativa circulação no espaço público da época (Ramos Filho, 2025).

* Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com estágio de pesquisa no Núcleo de Estudios sobre Memoria (Centro de Investigaciones Sociales-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-Instituto de Desarrollo Económico y Social). O trabalho contou com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP-Processo 2019/23503-4 e 2022/14552-4). Email: vagner.ramosf@gmail.com .

No desenrolar do artigo, abordo as condições históricas que possibilitaram a emergência da Mostra, situo os módulos que a compõem e problematizo a construção de um fio condutor conciliatório que busca estruturar a exposição. Em seguida, analiso o módulo de “Arte Popular”, sobretudo o lugar de passados do sertão nele, argumentando que suas projeções oscilaram entre o reforço de uma unidade nacional sintonizada ao mito da democracia racial e a fraturação dessa idealização. Ao fim, trato do passado cangaceiro, notando que, embora o tema seja atravessado por contrastes sociais e étnico-raciais, suas imagens foram domesticadas para não perturbar a harmonia projetada.

Uma vitrine do passado nacional entre consensos e dissensos

A construção de uma vitrine capaz de conciliar conflitos acumulados ao longo de séculos no país era tarefa ambiciosa. À época, relatava-se que ela teve a coragem de enfrentar a “ambiguidade das relações que se construíram desde os tempos coloniais” com práticas de escravização, genocídio e etnocídio em torno de populações originárias, afro-diaspóricas e tradicionais, assim como a afirmação de que a exaltação da “nação mestiça” foi um local central na “aplicação de um racismo silencioso” (Schwarcz, 2000). Em meio aos enunciados, convém rastrear condições históricas que tornaram a exposição possível, particularmente em sua intenção de produzir uma sedução pelo passado que não inflamasse contendas do presente.

O evento é decorrente de expansão globalizada de uma cultura da memória no mundo ocidental que “elevou-se na década de 1970, ganhou força na década de 1980 e atingiu proporções inflacionárias na década de 1990”, como bem a explicou Andreas Huyssen (2014, p. 195). A difusão de interesses pelo passado no tempo presente fez com que comemorações em distintos países dessa época, longe de serem marcadas apenas pela difusão de uma imagem unitária da nação, fossem atravessadas pela multiplicidade de identidades de grupos particulares. Um caso emblemático desse processo refere-se às comemorações do bicentenário da Revolução Francesa (1989), mas também seria possível indicar o anterior bicentenário da “independência dos Estados Unidos da América” (1976) e o posterior “quicentenário da descoberta da América” (1992).

As efemérides dos “500 anos de descoberta do Brasil” (2000) não passaram imunes por essas batalhas da memória. De uma forma generalizada, difundia-se que o Brasil se tratava de um “país com dom de Deus e da Natureza”; de lugar com “povo ordeiro”; de “país sem preconceito”; de “país acolhedor”; e de “país com pluralidade regional” (Chauí, 2000, p. 7 e 8). Em contraponto à disseminação desse falso consenso luso-colonial de “paraíso tropical” e de “democracia racial”, o evento foi marcado pelos não ditos da violenta história nacional –extermínio de indígenas, negros, camponeses–, ocasionando um movimento de confronto à memória oficial conhecido como “Brasil: outros 500” (Rodrigues, 2002).

A Mostra, particularmente, nasce da relação tanto com um cenário de ampliação do direito a leituras mais diversas do passado nacional quanto com um momento de triunfo do neoliberalismo que buscava domesticar muitas dessas visões em sua agenda pretensamente progressista (Ramos Filho, 2025). Foi nesse contexto que surgiu a “Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais”. Seu presidente, o banqueiro Edmar Cid

Ferreira, foi um empreendedor central na articulação da aliança entre a iniciativa privada como maior fomentadora do evento e entidades governamentais do Município e do Estado de São Paulo na condição de detentoras dos espaços usados na Mostra. O evento também tinha respaldo institucional do governo federal.

A exposição foi realizada em lugar simbólico na cidade de São Paulo, o Parque do Ibirapuera, com capacidade de conferir distinção ao evento que se almejava nacional, com vasta intenção de repercussão internacional, visto que iria circular por outras partes do mundo.² Para Ferreira, a Mostra foi configurada para ser um evento “sensível à noção de cidadania pela incorporação do legado artístico” que criava “um novo momento na auto-estima do brasileiro”. Sua exposição convidava para uma “viagem de nosso patrimônio, que revelará e afirmará uma nova dimensão do país, até então desconhecida, na cena globalizadora contemporânea”, “consagrando uma vocação voltada para a atualização da sensibilidade e da inteligência críticas nacionais” (Aguilar, 2000a, p. 13).

Imagem 1



Fonte: “Brasil + 500”, Parque do Ibirapuera, cidade de São Paulo (Brasil+500, 2000, p. 36 e 37)

O catálogo geral da Mostra era uma propaganda dessa vitrine. Esse rastro, além de informar sobre como tentavam orientar o “visitante no espaço expositivo”, diz muito sobre a construção de memória do seu “legado expositivo” (Santos, 2017). Não por acaso, apresentavam fotografias de suas instalações no Parque que transmitiam a sensação de grandiosidade. Em sintonia, Ferreira discursava sobre a Mostra como o “panorama mais arrojado que já se projetou sobre a arte brasileira, ou seja, a alma brasileira, nos últimos 500 anos” (Brasil+500, 2000, p. 21). Os módulos eram: Arqueologia; Arte: evolução ou revolução?; Carta de Pero Vaz de Caminha; Artes Indígenas; Arte Barroca; Arte Moderna; Negro de Corpo e Alma;

² A Mostra ficou em exibição em São Paulo de abril a setembro de 2000 e depois teve itinerâncias pelo Brasil, de norte ao sul, e ao redor do mundo, em cidades como Buenos Aires (Argentina), Santiago (Chile), Lisboa (Portugal), Londres (Inglaterra), Oxford (Inglaterra), Paris (França), Bordeaux (França) e Nova York (Estados Unidos da América). Fazer uma análise de sua circulação nacional e internacional extrapolaria os propósitos deste texto. A menção é importante, todavia, para destacar que a exposição foi montada tendo em vista públicos variados no país e no exterior.

Arte Afro-Brasileira; Arte Popular; Arte do Século XIX; Imagens do Inconsciente; Arte Contemporânea; e Olhar Distante.³

A ideia em operação na exposição consistia em tentar criar “um ponto de convergência que levasse em conta realizações contundentes e, no entanto, até agora estanques da arte nacional” (Aguilar, 2000a, p. 12). Obviamente, a exposição era um espaço de disputas de sentidos no debate público. Seu curador-geral foi, a propósito, Nelson Aguilar. O professor de História da Arte da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) havia sido anos antes o responsável pela curadoria da Bienal de São Paulo em 1994 e 1996. O trabalho nos módulos foi dividido entre cerca de vinte curadores. Em meio às projeções da exposição, existem acordos e tensões sobre os quais os documentos da época possibilitam a análise do evento por diferentes ângulos.

A constituição dessa vitrine como a “materialização espacial e temporal do encontro com o passado” foi feita com o intuito de “ordenar um relato, assinalar pertencimentos e exclusões, estabelecer uma narrativa visual e material fundacional para certas comunidades”, temas e objetos (Catela, Jelin, Triquel, 2022, p. 18). Esse dispositivo construído, semelhante a outros dessa natureza, implica “modos de organizar uma experiência visual, eleições específicas de certas tecnologias de representação sobre obras e usos de códigos de compreensão em uma narrativa expositiva própria” (Catela, Jelin, Triquel, 2022, p. 18). No todo, os objetos em exposição estão entrelaçados por fios curatoriais que buscam estruturar um argumento.

O fio argumentativo geral era baseado no lema da Mostra: “Brasil +500”. Sua composição nos leva a pensar sobre os sentidos evidentes e ocultos do seu enredo expositivo. De forma proposital, dirigia-se tanto ao passado quanto ao futuro nesse “redescobrimento” de uma larga produção artística que se colocava como um eixo referencial entre o pretérito e o porvir do país. Assim, a organização dos seus módulos estabelecia um “campo semântico que simulava uma espécie de eternidade da nação, desde o tempo de antes, o mais longínquo, até as obras de anteontem e o que mais vier”. Com tais operações, “cria simulações para a duração virtual dessa configuração identitária chamada Brasil” (Schiavinatto, 2019, p. 68 e 69).

Para Edmar Cid Ferreira, esse era um dos pontos que faria a Mostra se distinguir de outras. O seu escrito de abertura do catálogo principal não podia ser mais sugestivo dos interesses que possuía. Em “Um feito único”, é enfatizada a opção de “incluir na mostra um elemento revolucionário que mudasse, definitivamente, a história das exposições no Brasil”. Acreditava fazer isso porque, em vez de apresentar obras de arte de forma “museológica tradicional”, transformava “cada um dos módulos da exposição em um autêntico espetáculo cenográfico, a serviço da maior ênfase à beleza dos trabalhos expostos e da compreensão do seu conteúdo”. Proje-

3 As pessoas curadoras dos módulos foram - *Arqueologia*: Maria Cristina Mineiro Scatamacchia; *Arte: evolução ou revolução. A Primeira Descoberta da América*: Walter Neves; *Artes Indígenas*: José Antônio Braga Fernandes Dias e Lúcia Hussak van Velthem; *Carta de Pero Vaz de Caminha*: Emanuel Araújo e Fernando Antônio Baptista Pereira; *Arte Barroca*: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira; *Arte Afro-Brasileira*: Catherine Vanderhaeghe, François Neyt, Kabengele Munanga e Marta Heloisa Leuba Salum; *Negro de Corpo e Alma*: Emanuel Araújo; *Arte Popular*: Emanuel Araújo e Frederico Pernambucano de Mello; *Arte do Século XIX*: Luciano Migliaccio; *Arte Moderna*: Nelson Aguilar e Franklin Espath Pedroso; *Imagens do Inconsciente*: Luiz Carlos Mello e Nise da Silveira; *Arte Contemporânea*: Nelson Aguilar e Franklin Espath Pedroso; *Olhar Distante*: Jean Galard e Pedro Corrêa do Lago.

tavam que o objetivo seria atingido pela capacidade de “ambientar, seduzir e atrair o público”, unindo “educação, cultura e entretenimento”, em meio à experiência anunciada como uma “caminhada fascinante pela história da nossa arte e da nossa civilização” (Brasil+500, 2000, p. 20 e 21).

Em observação cuidadosa, as narrativas desse catálogo geral mostram tensões sobre a feitura da exposição. Nelson Aguilar, por sua vez, fala de um longo caminho percorrido, mencionando que a equipe de curadores “trabalhou com afinco para fazer frente ao desafio de criar uma exposição que, ao mesmo tempo, celebrasse e fizesse jus à realidade do país”. Para Aguilar, “a decisão mais delicada da Mostra, sem dúvida, teve a ver com o aporte cenográfico”. O dilema vinha da seguinte dúvida “como tornar a sugestão vinda da Diretoria compatível com a proposta curatorial primeira?” (Brasil+500, 2000, p. 24). Em outras palavras, era como se perguntasse como criar um espetáculo imersivo que combinasse com a dura realidade do país?

O curador-geral sinalizava que a resposta vinha da própria Arte Contemporânea em seu afã de integrar o público à obra como ocorre em uma instalação. Essa foi a forma de unir o consenso da busca pela sedução do passado com uma reflexão sobre os seus muitos dissensos. A proposição jogava com a premissa de que no decorrer do passeio pela Mostra as pessoas pudessem ter distintas reações, sejam as de concordância ou crítica. Da forma como foi montada, a vitrine não escamoteava conflitos da nação, mas a estruturava de maneira que as dissonâncias não fossem alarmantes. A manutenção desse equilíbrio era fundamental para que o evento cumprisse seus propósitos.

Diante do módulo de Arte Popular: passados do sertão nordestino em cena

A parte da “vitrine luxuosa” da Mostra dedicada à “Arte Popular” carregava ambiguidades. No noticiário do período, dizia-se que o “universo colorido, repleto de alegria”, se distanciava do “dia-a-dia do povo pobre e sofrido”. Embora a ideia de popular remetesse à subalternidade, não pretendiam corroborar estereótipos. A pretensão era fazer “um tributo à capacidade humana de inventar e dar beleza”, mesmo em condições adversas, destacando expressões da “linguagem local” em obras que se dirigiam “a um passado remoto e aos arcaísmos” (Schwarcz, 2000). Para entender como conciliaram essa parte no todo da exposição, interessa investigar melhor o funcionamento da Mostra, sobretudo o lugar que os passados do sertão nordestino tiveram nela.

Em seus estudos sobre a Mostra, Iara Schiavinatto (2009) produz comentários que auxiliam a identificar algumas dessas formas de funcionamento. A autora salienta que o repertório visual mobilizado para a montagem das exposições envolveu escolhas e renúncias situadas entre “protocolos armados de escrita da história”, “memória disciplinar de história da arte” e “consumo público massivo”, que harmonizaram e/ou tensionaram debates sociais da época (Schiavinatto, 2019, p. 50, 51, 69). Um desses debates remetia à projeção de uma “identidade mestiça” nacional capaz de “reunir todos os brasileiros - brancos, negros, mestiços” (Munanga, 1999, p. 16).

Essa encenação flertava diretamente com o mito da democracia racial no país.

Kabengele Munanga (1999, p. 16), professor de antropologia da Universidade de São Paulo (USP), entendia esse mito como uma “sutileza ideológica para recuperar a ideia da unidade nacional não alcançada pelo fracassado projeto de branqueamento físico” no país.⁴ Em estudo da produção discursiva da elite intelectual brasileira do fim do século XIX ao meado do XX, sinalizava que a valorização racista da dita “mestiçagem tanto biológica quanto cultural” implicou na “destruição da identidade racial e étnica dos grupos dominados, ou seja, o etnocídio” (Munanga, 1999, p. 110).

Para Munanga (1999, p. 16), essa proposta de uma “identidade mestiça, única, vai na contramão de movimentos que lutam por construção de sociedade com identidades múltiplas”. Sobre tal proposição, Gilberto Freyre é lido como um dos intelectuais que consolida o “mito da sociedade brasileira configurada num triângulo cujos vértices são as raças negra, branca e indígena” (Munanga, 1999, p. 80). Ao contrapor essa leitura, destacando que a “raça” não é um dado natural, mas uma construção social, Munanga (1999, p. 80) alertava que a “exaltação da ideia de convivência harmoniosa” no país permitiu às “elites dominantes dissimular as desigualdades, encobrir conflitos raciais e impedir membros de comunidades subalternizadas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade”.

Nesse debate de imagens da nação, estavam em jogo tanto alertas contra “perigos de uma história única” (Adichie, 2019) quanto lutas para “poder contar mais uma história” (Krenak, 2019). O módulo de “Arte Popular” tinha um lugar estratégico na discussão porque era vista como “a mais genuína manifestação do povo brasileiro”. Em sua composição, os temas do sertão nordestino eram entendidos igualmente como balizas “para estabelecer os avanços e os recuos no constante refazer-se desse universo popular” (Araújo, 2000, p. 35). A escolha dos curadores desse módulo explicita um cuidado com a harmonia necessária e o controle da tensão possível de ser gerida, a fim de não desestabilizar a proposta da Mostra.

Um dos curadores era Emanuel Alves de Araújo, artista, pesquisador e então diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Durante a Mostra, Araújo também foi o responsável pelo módulo “Negro de Corpo e Alma” que buscava tanto tensionar legados da escravização de pessoas africanas e afrodescendentes no país quanto destacar várias resistências negras em postura antirracista. O outro era Frederico Pernambucano de Mello, advogado, pesquisador e representante da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), instituição de pesquisa vinculada ao governo federal com ênfase no Nordeste. A Fundação era uma idealização de Gilberto Freyre, que, conforme mencionei pouco antes, trata-se de intelectual que ficou bastante conhecido por sua participação na construção desse mito da democracia racial. Mello era assumidamente um de seus discípulos.

Publicamente, os curadores, que tinham em comum o fato de terem nascido

⁴ Dentre as muitas pessoas autoras que abordaram o tema, destaco o pensamento de Kabengele Munanga porque o intelectual fez parte da Mostra, atuando como um dos responsáveis pelo módulo “Arte Afro-Brasileira”. A ressalva importa para expor que suas reflexões circulavam entre outros curadores. Como veremos no artigo, alguns reforçaram esse debate em seus módulos, enquanto outros construíram caminhos sutis de propagação de valores alinhados à crença de um Brasil harmônico.

e atuado a maior parte da vida na região Nordeste, não protagonizaram nenhum embate direto. O tom de cordialidade com o qual conduziram o módulo de “Arte Popular” não significava que tivessem as mesmas visões sobre o assunto. Uma observação mais atenta ao seu catálogo permite aprofundar a análise do assunto. Em seu conjunto, os textos que divulgavam eram: “Artistas e artífices: ancestralidade, arcaísmos e permanências”, de Emanuel Araújo; “Arte Popular Brasileira”, de Jacques van de Beuque; “Ex-votos”, de Cesar Aché; “Viva o Povo Brasileiro”, de Janete F. Costa; “A Arte do Casual”, de Clarival do Prado Valladares; “A Arte e a Vida Urbana no Brasil”, de Flávio Motta; “Por que o Nordeste?”, de Lina Bo Bardi; e “A Estética do Cangaço como Expressão do Irredentismo Brasileiro”, de Frederico Pernambucano de Mello.

Embora o módulo destacasse temas do mundo rural e urbano de diferentes partes do país, a presença de imagens ligadas ao sertão nordestino era a maior. A Mostra é simultaneamente produto e produtora de representações da nação brasileira, de territorialidades dos sertões, da região Nordeste do país e de alguns dos seus eventos mais conflituosos, como o cangaço. Como bem apontam Claudia Feld e Jessica Stites Mor (2009, p. 25), imagens constroem sentidos para os acontecimentos, ajudam a lembrar e permitem transmitir o sucedido às novas gerações, enfim, colaboram para evocar o vivido e conhecer o não vivido”.

Imagem 2



Fonte: Imagens do sertão no Catálogo do módulo de Arte Popular (Aguilar, 2000b, p. 18 e 19)

Na vitrine da Mostra, algumas imagens de peças artesanais eram bastante apreciadas. Uma delas, escolhida para aparecer no catálogo, tenta transmitir sensação de uma “força sertaneja”. O deslocamento das figuras, possivelmente de sua terra natal, sugere a busca por uma vida melhor em lugares supostamente mais suscetíveis à ascensão social. Embora a vida representada seja modesta, sua exposição detalhada de perto em página dupla do catálogo passa a impressão de beleza na criação artística. A arte destacada deixa uma pista, contudo, de que não se pode confundir simplicidade com ingenuidade, como sugere a presença da arma sobre os ombros de uma das figuras. A presença do chapéu de cangaceiro ao fundo da imagem reforça a mensagem.

As imagens, os objetos e as coisas do passado em cena não apenas expressam identidades, mas constroem sentidos para elas. Como venho expondo no texto, essas imagens são estruturadas e estruturantes de determinados modos de dar a ver e dizer passados sertanejos. Em geral, fica muito perceptível que as imagens do povo nordestino são fortemente marcadas por sentidos atrelados ao ambiente rural, ao campo e ao sertão. Esse território que conhecemos por sertão, caracterizado assim por estar distante de centros urbanos, foi visto inúmeras vezes como um lugar privilegiado da imaginação nacional, sobretudo na construção da imagem de si, para si e para os outros (Pollak, 1992; Araújo Sá; Rodríguez; Ramos Filho, 2024).

Evidentemente, essas narrativas sobre o sertão nordestino não são naturais. A “invenção do Nordeste” como objeto de saber e espaço de poder, através de práticas e discursos regionalistas em torno da arte, da literatura, da política, dos movimentos sociais e culturais, confere-lhe historicamente um tipo de dizibilidade e visualidade marcante (Albuquerque, 2011). Em praticamente todas as situações, a imagem rural, artesanal, popular, violenta, religiosa e mística –encarnada em figuras como a do “chefe rural político”, do “beato religioso” e do “cangaceiro” –, é extensamente difundida. Um dos efeitos de sua repetição foi a transformação do “sertanejo” na representação do “nordestino” e, por vezes, do próprio Nordeste, em uma exotização da região pouco disponível para a apreensão de suas múltiplas diferenças (Veiga, 2022).

Diante das projeções identitárias da vitrine, os fragmentos do passado repletos de marcas, camadas e sedimentos dispostos em seu espaço indicam tanto esforços de tomá-los como algo consumado, mais ou menos estável, quanto ações de grupos sociais que disputam seus sentidos. Conforme fazem pensar Ludmila da Silva Catella, Elizabeth Jelin e Agustina Triquell (2022) em suas escritas, que norteiam esse artigo, as marcas memoriais que atravessam a materialidade de uma exposição, de um museu, de um monumento ou de demais lugares são evidências de relações sociais.

As ações, os olhares e os sentimentos em torno dessas materialidades podem sugerir a naturalização de uma forma de “seleção e exibição”, sinalizar “falhas e fraturas” ou instigar “apreço ou indiferença” em torno do que é apresentado no espaço público (Catela, Jelin, Triquell, 2022, p. 21). Observar como Nelson Aguilar, Emanuel de Araújo e Frederico Pernambucano de Mello interagiram com o módulo pode tornar as sugestões de análise mais concretas.

Em comentários sobre o catálogo geral da exposição, Nelson Aguilar diz que o setor tem a “maior população de peças por metro quadrado da Mostra, feita por artistas capazes de produzir em cerâmica, metal, barro, madeira, papelão, fitas, couro, tecidos e tantos outros objetos”. Parece uma forma de compensar a deslegitimação histórica de elementos que foram vistos por muito tempo como “arte estante”. As referências ao Nordeste são nítidas, quando menciona o artista nordestino “Mestre Vitalino, os ex-votos e as gravuras do cordel que despontam com a mesma energia guerreira do grupo cangaceiro de Lampião”. Além disso, a visita ao módulo é descrita como “um passeio pelo mundo das cores. Um alegre percurso que revela a ilimitada criatividade dos artistas populares” (Brasil+500, 2000, p. 27).

O catálogo dedicado especialmente ao módulo apresenta outras dimensões. Aguilar toma a palavra mais uma vez, expondo que compartilha da visão de arte popular da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi. Ressalta que ela teria feito uma

reavaliação radical nos anos 1960 porque, ao apropriar-se das hipóteses políticas e sociológicas de Antonio Gramsci, teria olhado para a arte com a qual se deparou na região Nordeste como fonte de “possibilidades de um novo deslocamento de seus componentes potencialmente anticapitalistas, no quadro de uma estratégia conscientemente revolucionária”, que “mantém-se longe do folclore”. Em função disso, o curador comenta que, “pela primeira vez, escapa-se ao dualismo arte erudita/popular, baseado numa ideologia romântica, de cunho paternalista, em que o poder, ao mesmo tempo que estira a mão, arremessa sua clientela a uma situação pré-industrial” (Aguilar, 2000b, p. 30).

Emanuel de Araújo e Frederico Pernambucano de Mello tinham acordo quanto à necessidade de buscar uma nova reflexão sobre o universo da cultura popular. Sobre a cenografia, sublinham três conceitos básicos: ancestralidade, arcaísmo e permanência. “Eles se referem à intuição, à herança cultural, à religiosidade ou à ação organizada da comunidade”. Em particular, destacam como “a mostra fala de festas sagradas e profanas”, bem como que as peças exibidas refletem frequentemente as tensões entre o mundo rural e o mundo urbano” (Brasil+500, p. 106). O fio responsável por ligar todas essas partes era a ressalva “da vitalidade dos artistas”, que se “afirma através de um extraordinário jogo de cores de uma liberdade sem fronteira” e “adverte os visitantes para o inquestionável poder de criação do povo brasileiro” (Brasil+500, p. 110).

O contraste entre os curadores fica bastante perceptível, por sua vez, na lida que tinham com os sentidos de “folclore” e “revolução” no módulo. Araújo (2000, p. 36) criticava veementemente a palavra “folclore” por sua “conotação pejorativa” de valorizar o elemento “autêntico” como se fosse uma “marca de atraso” e não via problema em lançar um olhar “revolucionário” e antirracista a fim de combater estigmas difundidos com o mito da democracia racial. Já Pernambucano de Mello (2000, p. 271) era mais crítico às abordagens “revolucionárias”, sobretudo ao que chamou de “robinhoodização do nosso cangaço”, de modo que não parecia se incomodar em ter atitudes que poderiam ser associadas à prática do “folclore”, desde que cumprissem a função de neutralizar a dimensão disruptiva que o tema podia provocar na Mostra.

Os contrastes expostos eram responsáveis por fazer dessa parte da vitrine uma das mais ambíguas da Mostra. A lida com muitos temas do sertão nordestino significava se envolver com um tipo de herança do passado que habita na tênue fronteira do que é popular ou impopular, manifesta-se artisticamente tanto na “ordem da tradição quanto na desordem da reinvenção” e nos faz refletir sobre o dilema do que deve permanecer e do que demanda ser rompido (Nogueira e Ramos Filho, 2020). A visualização de como o passado cangaço foi exposto nessa vitrine auxiliava a compreender melhor algumas distinções e omissões da época.

O passado do cangaço entre lembranças e esquecimentos

Na vitrine havia espaço para temas conflituosos. Suas exposições deveriam ter, contudo, um razoável equilíbrio. A repercussão sobre a “estética do cangaço” na Mostra indica que sua presença era justificada por radicalizar a “ideia de uma arte

que se revela em condições de conflito e de difícil sobrevivência”, visto que “a arte não é um apanágio dos tempos de calma e encontra espaços onde pode”. “Nos instrumentos da guerra, nas roupas, nos objetos que protegem do sol que castiga, transborda um imaginário que reconta de outra maneira a mesma história” (Schwarcz, 2000). Para entender esse procedimento, é necessário compreender o que é o cangaço, ter noção de sua sobrevivida memorial e observar outros olhares lançados sobre o tema no evento.

No território do sertão nordestino brasileiro, o passado do cangaço é um dos mais conflituosos. O evento remete a um fenômeno fora da lei situado entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. Muitas pessoas entravam nessa vida geralmente por motivos de vingança, refúgio e como meio de vida possível em ambiente rural sobre o qual os poderes públicos tinham poucos domínios. Esse modo de vida que atraiu pessoas muito diversas da sociedade é extremamente complexo. Resumi-lo a um “tipo popular regional, mestiço e genérico” camufla seus marcadores sociais, como os de classe, raça, gênero e sexualidade, além de impedir releituras que descolonizem o seu imaginário (Ramos Filho, 2025).

Sobre o assunto, é importante ter noção de alguns paradoxos. Muitas das pessoas que entraram nessa vida vinham de “setores subalternos”, embora também tenham existido aquelas oriundas de posições sociais mais elevadas. Suas ações não buscavam uma mudança do sistema social, mas é coerente assinalar que esse meio de vida teve significativa expansão por conta de “injustiças sociais”. Dizer que seu território foi um local em que qualquer um podia fazer parte, independentemente da forma como era racializado, não significa que o racismo estivesse ausente das relações sociais. A participação de mulheres no cangaço tampouco coibiu práticas de “violência de gênero” por parte de homens. No campo das dissidências de sexualidade, pouco é comentado, convém registrar, sobre atitudes que fogem da idealização do cangaceiro enquanto “cabra-macho” (Ramos Filho, 2025).

O tema ultrapassou em muito as fronteiras do sertão nordestino em termos de circulação, presença e releitura contemporânea. As imagens que mais circulam sobre o fenômeno no espaço público foram produzidas nos anos 1930. Uma delas, feita em 1936, por Benjamin Abrahão Botto, exhibe o “Rei do Cangaço”, Lampião, junto com sua companheira Maria Bonita e parte de seu grupo de forma imponente no sertão, como se estivessem prontos para qualquer guerra. Em contraste, uma outra, de 1938, cuja autoria é anônima, exhibe as cabeças decapitadas desses cangaceiros como troféu de guerra, após conflito com as forças policiais do Estado brasileiro.

Embora o cangaço tenha acabado há décadas, sua memória foi trabalhada, manipulada e abusada com vários interesses. Em torno do tema, o misto explosivo de tensão é explícito na reivindicação de que “Lampião não é nem bandido, nem herói, é história” e na contestação do que seria a “glorificação”, a “apologia” e o “en-deusamento” do cangaço. As representações de cangaceiros podem variar ao extremo entre as facetas de “bandidos”, “facínoras”, “reacionários”, “rústicos” e “viris” até “heróis”, “valentes”, “revolucionários”, “instruídos” e “afeminados”.

Imagem 3



Fonte: Exposição do Cangaço no módulo de Arte Popular (Brasil+500, 2000, p. 112).

A figura do cangaceiro em fotografia da Mostra escolhida para estampar o seu catálogo aparece imponente na vitrine. A forma como foi dada a ver, em meio a tantas possibilidades, dialogava com a linha curatorial da exposição ao destacar mais o “pano de fundo fantástico” (Maria, 2000) do que qualquer tragédia, como as violências que cangaceiros praticaram ou foram praticadas contra eles. O assunto remetia a cenários de contendas rurais, mas evitava a projeção de mazelas sociais. A intenção era lançar luz sobre os aspectos artísticos de objetos, como indumentárias, armas e outros utensílios. A escolha não criava embaraços, pois era usada para expor como a arte pode ser produzida em contextos adversos, tais quais são os de guerra.

Nesse itinerário, nota-se como a construção de “um relato fundacional sobre uma comunidade” envolve o ato de “descartar alguns objetos” ou silenciar alguns de seus sentidos possíveis, a fim de “habilitar a coesão da identidade que se pretende transmitir” (Catela, Jelin, Triquel, 2022, p. 18). Em toda projeção, a “apresentação de uma imagem ou objeto em um marco de relato maior” demanda criar “organizações hierárquicas de valoração dos bens simbólicos que passam a ‘representar’ um modo de ver o mundo” (Catela, Jelin, Triquel, 2022, p. 19). As disposições envolvem tanto ações de lembranças e esquecimentos quanto preservações ou descartes.

Quanto à presença do assunto na Mostra, o curador-geral Nelson Aguilar escreveu a respeito de sua inclusão no módulo de “Arte Popular”. Ressaltou que “o lado militante desse fazer estaria incompleto se não apresentássemos a estética do cangaço, graças ao concurso de Frederico Pernambucano de Mello, que zela pelo patrimônio do grupo do mais famoso rebelde do sertão brasileiro, Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião.”⁵ Em complemento, indica que este “protagonista tem um gosto seguro, hábil, estilista, uma vez que corta suas roupas de couro e não se estranha com bordados” (Aguilar, 2000b, p. 33).

5 Nesse cenário de efemérides, o interesse expandido pela figura de Lampião (1897-1938), o “Rei do Cangaço”, tinha relação com as comemorações ao seu centenário de nascimento e sexagenário de morte ocorridas no final dos anos 1990. Na ocasião, houve uma avalanche de eventos, exposições, matérias jornalísticas, produções acadêmicas, festividades, novelas, documentários etc. Daí o aumento de curiosidade em terras nacionais e internacionais sobre o controverso bandoleiro que influenciou o tema do cangaço a ser incluído na Mostra (Ramos Filho, 2016).

O comentário sobre essa estética ganha maior ênfase para alinhar o tema ao debate da “Arte Popular”. Aguilar destaca como os elementos da vestimenta do bando “procuram criar um efeito dissuasivo pelo brilho das moedas de ouro compondo chapéu, cartucheiras, a bandoleira do rifle, o colorido de lenços e o forro de capas, as variedades de punhais lavrados pelos ourives.” No todo, aponta que “Lampião coaduna poder e riqueza”, por meio de acessórios de sua vestimenta, como os “óculos de aro de ouro, fornido de capitais como um banco móvel” (Aguilar, 2000b, p. 33). O curioso é que, embora o passado do cangaço fosse usado em práticas tanto “folclóricas” quanto “revolucionárias”, Aguilar comenta que ele entrou pelo “lado militante”, sugerindo que era um aceno simbólico à face rebelde da cultura popular.

O responsável por domesticar bem as imagens desse lado do assunto era Pernambucano de Mello, que possuía um dos maiores acervos particulares de objetos do cangaço construído ao longo de anos de pesquisa. Para realçar uma face do fenômeno que fosse capaz de localizá-lo no âmbito da Mostra, assinalou que o cangaço era atravessado por “mito primordial brasileiro de viver sem lei nem rei e ser feliz”, constatado desde o tempo colonial e que era produto de um tipo de “insurgência recorrente na história brasileira” “irmã do levante indígena, do quilombo e da revolta social” (Mello, 2000, p. 390). Apesar de suas críticas às leituras marxistas revolucionárias, a ideia do irredento alimentava a imagem do cangaceiro revoltoso contra o poder estabelecido, assim como a espetacularização despertava interesse folclórico conservador no tema.

Em seu texto “Estética do Cangaço como expressão do Irredentismo”, o curador continua sua exposição dizendo que, “habitando um meio cinzento e pobre, o cangaceiro vestiu-se de cor e riqueza. Satisfez seu anseio de arte, dando vazão aos motivos profundos do arcaico brasileiro” e, assim, “viveu sem lei nem rei em nossos dias, deitando uma ponte sobre cinco séculos de história. Foi o último a fazê-lo com tanto orgulho. Com tanta cor. Com tanta festa” (Mello, 2000, p. 389). A leitura que o pesquisador faz é um sinal evidente de como “o passado é transformado em memória depois de ter sido selecionado e reinterpretado segundo as sensibilidades culturais, as interrogações éticas e as conveniências políticas do presente”, como assinala Enzo Traverso (2012, p. 10).

A ênfase nesses usos do passado sertanejo do cangaço não é à toa. Por um lado, é nítido que Pernambucano de Mello confrontou estereótipos do sertão como terra cinzenta, pobre e cheia de miséria, inclusive em sentidos artísticos. Por outro, é coerente afirmar, também, que naturalizou idealizações do sertão como palco de “democracia racial” em que as identidades de grupos eram tratadas de forma genérica, silenciando sobre desigualdades e encobrendo conflitos raciais. A atitude, aparentemente inofensiva, amortecia debates sociais importantes do contexto. Um deles era o de que “abraçar a ideia de uma identidade mestiça” significava “retirar e negar a solidariedade” aos negros, indígenas e brancos em situações de subalternidade de se “acharem diferentes” (Munanga, 1999, p. 16).

Esse procedimento do curador que era, em princípio, uma leitura circunstancial para a Mostra tornou-se, contudo, uma forma de ver o tema muito recorrente no tempo presente. Em demais espaços e momentos, Pernambucano de Mello seguiu discursando, a saber, que “você podia ter sucesso no bando, ascendendo à

chefia, fosse branco alourado, como Corisco; negro, como Zé Baiano; índio, como Gato; ou mestiço dos mais diferentes matizes, como o caboclo Lampião” (Bezerra, 2009). Daí que em escritos posteriores, nos quais amplia essa abordagem, dizer que compreendia o fenômeno como expressão de “irredentismo coletivo, armado, popular e metarracial brasileiro” (Mello, 2010), naturalizando as condições desiguais sobre as quais viviam.⁶

Nas repercussões dessa vitrine, falou-se muito que o curador contou a história do cangaço por outro viés ao confrontar estigmas do sertão como terra de miséria por realçar belezas estéticas em alguns objetos. Fez isso usando, todavia, um modo narrativo bastante antigo. Ao sustentar criticamente que o tema não tinha nada de “revolucionário”, procedeu com atos próximos da prática folclórica. O custo da integração do assunto em um quadro unitário nacional dessa forma foi a difusão, a seu modo, do mito da democracia racial que silenciava sobre o racismo como um fator estruturante das relações sociais no país e de uma visão de país conciliatória.

Considerações finais

Diante da figuração da “Mostra do Redescobrimento” como uma “vitrine luxuosa” do Brasil, busquei expor no artigo como sua materialidade foi criada para seduzir o público com uma imersão cenográfica no passado ao mesmo tempo que apresentava seus contrastes sem hostilidade. Com o slogan “Brasil +500”, o fio curatorial se voltava ao passado e ao futuro entre camadas de lembranças, esquecimentos e silêncios. Ao aprofundar o olhar para o módulo de “Arte Popular”, argumentei que as projeções de passados do sertão nordestino oscilaram entre o reforço de uma unidade nacional alinhada com o mito da democracia racial e sua fraturação em alguns segmentos.

Nos arranjos desse módulo para a vitrine, foi possível visualizar determinados usos políticos do passado significativos na construção da megaexposição. Um dos dilemas do curador-geral Nelson Aguilar era promover um equilíbrio entre persistências incômodas do folclore, revisões de cultura popular e sentidos difusos de patrimônio que não desestabilizassem a Mostra. O modo como diferentes pessoas lidaram com o tema sertanejo do cangaço desvelou alguns dos dilemas enfrentados na época.

Com essa investigação da historicidade das memórias em jogo, chamei a atenção para algumas disputas de sentidos, sinalizando como a presença de Emanuel de Araújo na curadoria do módulo em questão era uma forma de abrir um flanco de crítica combativa e antirracista ao folclore em seus silenciamentos sobre racismos engendrados na idealização de um país harmônico. Diferentemente, a atitude de Frederico Pernambucano de Mello, enquanto curador mais envolvido com os assuntos do sertão em si no módulo, procedeu criticando uma visão dita militan-

⁶ Com o termo “metarracial”, inspirado em seu mestre Gilberto Freyre, o curador fazia a suposição de que as identidades dos indivíduos estariam “miscigenadas” a ponto de transcender definições raciais tradicionais. Embora todas as pessoas que integrassem o cangaço fossem frequentemente animalizadas por atuarem fora da lei, elas não viviam sob as mesmas condições de igualdade pelos rincões da nação.

te em torno do cangaço que fraturava algumas dessas idealizações, domesticando suas imagens ao sabor do folclore, mesmo que sutilmente, em seu apreço por uma “identidade mestiça” única.

A forma como essa vitrine foi montada é indicativa de certos modos de ver que foram largamente subjetivados no debate público. A interpelação lançada às projeções de passados sertanejos na Mostra foi também uma maneira de dizer que existem outras histórias possíveis de serem narradas, para além de luxos, ostentações e fantasias conciliatórias que tendem a silenciar conflitos sociais e étnico-raciais. O exercício de rastrear como alguns desses olhares foram moldados por gestos, escolhas e condutas calcadas em conveniências de dadas situações talvez instigue a desconfiar mais de exibições de passado restritas que continuam a ser endereçadas ao futuro.

Bibliografia

Adichie, Ch. N. (2019). *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras.

Aguilar, N. (org.) (2000a). *Mostra do redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. (Versão abreviada).

Aguilar, N. (org.) (2000b). *Mostra do Redescobrimento: Arte Popular*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

Albuquerque Jr., Durval M. (2011). *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez.

Araújo, E. (2000). Artistas e artífices: ancestralidade, arcaísmos e permanências: uma introdução à estética popular. In N. Aguilar (org.), *Mostra do redescobrimento: arte popular*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

Araújo Sá, A. F.; Rodríguez, J. C. R.; Ramos Filho, V. S. (org.) (2024). *História dos sertões: linguagens entre o local e o global*. São Paulo: Dialética Editor.

Bezerra, M. (2009). Cangaço e o “Brasil profundo”- entrevista com Frederico Pernambucano de Mello. *Revista Nordeste Vinte Um*, 1(1). Recuperado de <https://lampoacoes.blogspot.com/2009/11/cangaco-e-o-brasil-profundo-entrevista.html>

Brasil+500. (2000). *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

Catela da Silva, L.; Jelin, E.; Triquell, A. (comps) (2022). *¿Qué hacemos con las cosas del pasado? Materialidades, memorias y lugares*. Villa María: Eduvim.

Chauí, M. (2000). *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Feld, C. y Stites Mor, J. (comps) (2009). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.

Huyssen, A. (2014). *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. 1 a ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio.

Jelin, Elizabeth. (2020). La historicidad de las memorias. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 50(1), p. 285-290.

- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Le Goff, J. (2013). *História e memória*. Campinas: Unicamp.
- Maria, C. (2000). Sem lei, sem rei e feliz. *Jornal do Brasil*, 14. Arquivo CNFCP/Iphan. Cangaço.
- Pernambucano de Mello, F. (2000). A estética do cangaço como expressão do Irredentismo brasileiro. In N. Aguilar (org.), *Mostra do redescobrimento: arte popular*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.
- Pernambucano de Mello, F. (2012). *Estrelas de couro: a estética do cangaço*. São Paulo: Escrituras, 2012.
- Munanga, K. (1999). *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Name, D. (2001). Vitrine luxuosa do Brasil. *O Globo*. Arquivo CNFCP/Iphan. 37. Eventos Culturais / Exposições.
- Nogueira, A., Gilberto, R., Ramos Filho, V. S. (2020). Patrimônio e Cultura Popular. Em A. Carvalho y C. Meneguello (orgs.), *Dicionário temático de Patrimônio* (pp. 177-180). Campinas: Ed. UNICAMP.
- Pollak, M. (1992). Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, 5(10), p. 200-212.
- Ramos Filho, V. S. (2016). *Século Virgulino: o cangaço nas (con)fusões da memória entre comemorações de Lampião no tempo presente*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará - UFC, Fortaleza.
- Ramos Filho, V. S. (2025). *Ser tão Brasil: rastros de memórias, escritas de histórias e tempos em transe* (Tese Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Rodrigues, H. (2002). ‘Rememoração’ / ‘Comemoração’: as utilizações sociais da memória. *Revista Brasileira de História*, 22(44), 425-438.
- Santos, E. J. (2017). O catálogo de exposição como gênero textual. *Memento: Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, 8(1), pp. 15-27.
- Schiavinatto, I. (2019). Entre celebrações e exposições: algumas visibilidades em jogo nos Descobrimentos (1990-2000). *Práticas da História*, 8, pp. 49-83.
- Schwarcz, L. M. (12 de agosto 2000). Um idioma local. *Folha de S. Paulo*. Arquivo CNFCP/Iphan. 37. Eventos Culturais / Geral.
- Traverso, E. (2012). *O passado, modos de usar: História, Memória e Política*. Lisboa: Unipop.
- Veiga, A. (2022). Entre linhas de confronto teórico e linhas de confronto subjetivo: descolonizar a partir das sertanidades. In: A. Veiga; V. N. P. Vasconcelos, A. B. S. Farias (org.), *Das margens: lugares de rebeldias, saberes e afetos*. Salvador: EDUFBA.