Helena Pereira de Queiroz

**Antropofagia ou Multiculturalismo?
Oswald de Andrade na 24^a Bienal de São Paulo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

Área de Concentração: Teoria e Crítica de Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Helouise Lima Costa.

São Paulo
2011

FOLHA DE APROVAÇÃO

Helena Pereira de Queiroz;

Antropofagia ou Multiculturalismo? Oswald de Andrade na 24^a Bienal de São Paulo;

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Teoria e Crítica de Arte.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

À minha filha Flávia

Agradecimentos

Na realização dessa pesquisa contei com a ajuda de várias pessoas às quais quero registrar meus agradecimentos.

Agradeço principalmente à minha orientadora, e Prof^a. Helouise Costa, pelas preciosas contribuições dadas ao longo de todo o processo de pesquisa.

Às professoras Ana Magalhães e Carmen Aranha pelas sugestões apresentadas não apenas na banca de qualificação, como também durante as calorosas discussões durante o curso.

A todos os professores com os quais tive contato por meio das aulas, palestras e demais atividades da Pós Graduação, pelas contribuições diretas e indiretas à pesquisa.

Agradeço também ao carinho especial recebido pelos funcionários do MAC-USP.

À equipe do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, na pessoa de Natália Leoni.

Aos meus colegas do curso, com quem dividi dúvidas e incertezas. Agradeço em especial às amigas Georgia Nomi e Gabriela Abraços por estarem ao meu lado durante todo esse processo.

Agradeço especialmente ao meu irmão gêmeo Alfredo e minha cunhada Mariana pelo incentivo e, por acreditarem em mim desde o início.

À minha mãe, por tudo.

Agradeço ao Paulo por seu companheirismo e ao seu filho Dani por sua força.

A todos, muito obrigada.

RESUMO

Esta dissertação examina os conceitos que embasaram o projeto curatorial da 24^a Bienal de São Paulo, a última Bienal do século XX, realizada em 1998. Busca-se tirar o foco da análise unicamente da Antropofagia e do canibalismo para inserir a mostra no contexto do multiculturalismo. Parte-se do pressuposto de que o fenômeno do multiculturalismo, presente nas discussões políticas decorrentes das mudanças advindas da globalização e da consequente desterritorialização da arte no mundo contemporâneo, tornou anacrônica a tentativa de construção de identidades nacionais fixas, tema central do modernismo brasileiro. Nesse contexto, a 24^a Bienal teria se firmado internacionalmente não por estar centrada em um tema periférico da cultura brasileira, como pretendo comprovar, mas sim por inscrever-se no debate do multiculturalismo em tempos de globalização pós-colonial.

Palavras-chave: 24^a Bienal de São Paulo; Oswald de Andrade; Antropofagia; Multiculturalismo.

ABSTRACT

This dissertation (Antropophagy or Multiculturalism? Oswald de Andrade at 24th Biennial of São Paulo) examines the concepts behind the curatorial project of the 24th Biennial of Sao Paulo, the last Biennial of the twentieth century, held in 1998. The research aims to include the multiculturalism context in the discussion, taking of the focus of analysis based just on Antropophagy and cannibalism. It starts from the assumption that the phenomenon of multiculturalism, current in the politic discussions arising from the changes provoked by globalization and the consequent displacement of contemporary art in the world, became an anachronistic attempt to construct fixed national identities, central theme of Brazilian modernism. In this context, the 24th Biennial had established itself internationally not because it was centered on a peripheral issue of Brazilian culture but, as I intend to prove, by being part of the discussion of multiculturalism in times of post-colonial globalization.

Keywords: 24th Biennial of São Paulo; Oswald de Andrade; Antropophagy; Multiculturalism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Outdoor da 24 ^a Bienal de São Paulo. Fotografia de Gal Oppido. Arquivo Histórico Wanda Svevo.....	10
Figura 2 - Rockefeller e Matarazzo assinam convênio de cooperação entre o MoMA e o MAM, em Nova York. Fotografia: Autor desconhecido. Fundação Bienal de São Paulo. Arquivo Histórico Wanda Svevo.....	22
Figura 3 - Cartaz da 24a Bienal de São Paulo. Design de Raul Loureiro e Rodrigo Cerviño Lopez. In: < http://bienalemcartaz.blogspot.com/2009/12/24-cartaz-da-bienal.html	33
Figura 4 - Regina Silveira. Tropel 1998 vinil sobre fachada Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Reprodução: João Musa. In: XXIV Bienal de São Paulo – Arte Contemporânea Brasileira – um e/entre outro/s: catálogo, 1998.....	36
Figura 5 - Núcleo Histórico. Obras de Francis Bacon contaminadas pelas Trouxas ensanguentadas de Artur Barrio. Fotografia: Gal Oppido. Arquivo Histórico Wanda Svevo.....	45
Figura 6 - Oswald de Andrade. Fotografia de Gregori Warchavchik, São Paulo, 1943. In: PAGU/OSWALD/SEGALL. Catálogo da exposição realizada no Museu Lasar Segall, de 17 de out. de 2009 a 31 de jan. de 2010.....	47
Figura 7 - Revista de Antropofagia. Edição fac-similar da edição original.....	61
Figura 8- Vista estereográfica de Canibais. Coleção particular.....	66
Figura 9 - Oswald de Andrade: o culpado de tudo. Exposição realizada no Museu da Língua Portuguesa com curadoria de José Miguel Wisnik no período de 27 set. 2011 a 30 jan.de 2012.....	71
Figura 10 – Núcleo Histórico: sala Albert Eckhout e séculos XVI e XVIII. Fotografia: Gal Oppido. Acervo Histórico Wanda Svevo.....	73
Figura 11 – Theodore de Bry. America tertia pars. Frankfurt, 1592. Coleção Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo. In: XXIV Bienal de São Paulo – Núcleo Histórico – Antropofagia e Histórias de Canibalismo: catálogo. São Paulo, 1998.....	74
Figura 12 – Anônimo. O inferno, primeira metade do século XVI. Coleção: Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa. In: XXIV Bienal de São Paulo – Núcleo Histórico – Antropofagia e Histórias do Canibalismo: catálogo. São Paulo, 1998.....	75
Figura 13 – Albert Eckhout e séculos XVI e XVIII. Fotografia: Gal Oppido. Acervo Histórico Wanda Svevo.....	75
Figura 14 – Tarsila do Amaral. Abapuru, 1928 óleo sobre tela 147 x 127 cm. Coleção Eduardo Constantini, Buenos Aires. In: XXIV Bienal de São Paulo – Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias do Canibalismo: catálogo, São Paulo, São Paulo.....	76
Figura 15 – Hélio Oiticica. Tropicália, Penetráveis PN ² PN ³ , 1967. Instalação. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. In: XXIV Bienal de São Paulo – Núcleo Histórico – Antropofagia e Histórias do Canibalismo: catálogo. São Paulo, 1998.....	76
Figura 16 – Vista estereoscópica. Coleção particular.....	86
Figura 17 - Oficiais britânicos com bronzes e marfins confiscados durante expedição em Benin, 1897. In: Primitivism and 20th century art: a documentar history.....	87
Figura 18 - Picasso em seu estúdio em Bateau-Lavoir, Paris, 1908. In: Primitivism and 20th century art: a documentar history.....	88
Figura 19 – Propaganda da exposição: Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of Tribal and the Modern. In: Primitivism and 20 th century art: a documentar history.....	91
Figura 20 – Propaganda e salão da exposição de escultura africana na Galeria 291, Nova York, 1914. In: Primitivism and 20th Art: a documentary history.....	92

Figura 21 – Albert Chong. Meu passaporte jamaicano. Fotografia 71 x 96,5cm. In: XXIV Bienal de São Paulo – Representações Nacionais: catálogo. São Paulo, 1998.....	98
Figura 22 – Sandra Eleta. Catalina, a rainha dos Congos, 1977. Fotografia (prata/gelatina). In: XXIV Bienal de São Paulo – Representações Nacionais: catálogo. São Paulo, 1998.....	98
Figura 23 – Fernando Alvim. Termômetros culturais. Instalação. In: XXIV Bienal de São Paulo – Representações Nacionais: catálogo. São Paulo, 1998.....	99
Figura 24 – Cecilio Thompson. Presépio koyguá. Instalação. In: XXIV Bienal de São Paulo – Representações Nacionais: catálogo. São Paulo, 1998.....	100
Figura 25 – Moico Yaker. A sua, a minha e a nossa. Vista interior. Instalação, 1997. In: XXIV Bienal de São Paulo – Representações Nacionais: catálogo. São Paulo, 1998.....	100
Figura 26 – Abdoulaye Konaté. Homenagem aos caçadores Mande. In: XXIV Bienal de São Paulo – Representações Nacionais: catálogo. São Paulo, 1998.....	101
Figura 27 – Mark Adams. Su’a Pasina Sefo da série Tufuga Ta-Tatau, cibacromo 125 x 100 cm, 1982. In: XXIV Bienal de São Paulo – Roteiros, roteiros: catálogo. São Paulo, 1998..	102
Figura 28 – Geoff Lowe. Personalificação, 1994. Tinta de polímero sintético sobre linho, 152,5 x 122 cm. Coleção: The Ian Potter Museum of Art, The University of Melbourne. In: XXIV Bienal de São Paulo – Roteiros, roteiros.: catálogo. São Paulo, 1998.....	102
Figura 29 – Malick Sidibé. Um Yéyé em posição, 1963. Fotografia C.A.A.C. Coleção: The Pigozzi, Genebre. In: XXIV Bienal de São Paulo – Roteiros, roteiros.: catálogo. São Paulo, 1998.	103
Figura 30 – Seydou Keita. Sem título. 1956-57. Fotografia C.A.C.A. Coleção: The Pigozzi, Genebra. In: XXIV Bienal de São Paulo – Roteiros, roteiros.:catálogo. São Paulo, 1998.....	104

SUMÁRIO

Introdução	Erro! Indicador não definido.
Capítulo 1. Histórico da Bienal de São Paulo	14
Antecedentes da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo	15
A fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo.....	20
A I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo	24
As Bienais de São Paulo de 1953 a 1998	27
Capítulo 2. Bienal da Antropofagia x Manifesto Antropófago	33
Estrutura da 24 ^a Bienal de São Paulo	36
Representações Nacionais	37
Núcleo Histórico	38
Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros,	40
Arte Contemporânea Brasileira	41
Contaminações	43
A obra de Oswald de Andrade antes do Manifesto Antropófago	46
O Manifesto Antropófago.....	60
O silêncio sobre Oswald de Andrade	67
O Núcleo Histórico da 24 ^a Bienal de São Paulo e suas imbricações com o Manifesto Antropófago.....	71
Capítulo 3. 24^a Bienal de São Paulo: Antropofagia ou multiculturalismo?	78
O multiculturalismo na década de 1990	78
O multiculturalismo como mote de algumas exposições internacionais da década de 1990	90
Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of Tribal and the Modern	91
Les Magiciens de La Terre	94
A 24 ^a Bienal de São Paulo no contexto do multiculturalismo.....	96
Considerações finais	104
Referências Bibliográficas	110
Anexos.....	
Anexo I - Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade	115
Anexo II – Lista com as noventa e cinco idéias sobre antropofagia e o canibalismo. Erro! Indicador não definido.	
Anexo III – Paulo Herkenhoff: Esquema organizacional da 24 ^a Bienal de São Paulo, 08 jan. 1998 (modificado posteriormente. Arquivo Histórico Wanda Svevo.	125
Anexo IV – Proposta de reconstituição da distribuição espacial das obras apresentadas na 24 ^a Bienal de São Paulo.....	Erro! Indicador não definido.

Antropofagia ou Multiculturalismo? Oswald de Andrade na 24ª Bienal de São Paulo

Figura 1 - Outdoor da 24ª Bienal de São Paulo. Fotografia de Gal Oppido.

Introdução

A motivação principal desta pesquisa foi a curiosidade intelectual de entender como se estrutura uma exposição de arte do porte de uma bienal, e quais os motivos que levam um determinado projeto curatorial a repercutir positivamente no público e na mídia, e outros não. Existem poucos estudos no campo de comunicação das exposições de arte. As análises centram-se, muitas vezes, na produção artística, deixando de lado os conceitos, as ferramentas de comunicação empregadas nas mostras, suas relações com o resultado final e suas repercussões.

A Bienal de São Paulo é considerada como o mais importante evento artístico do país. Ela vem cumprindo, por mais de 50 anos, duas tarefas principais, definidas desde sua primeira edição, quais sejam: colocar a arte moderna e contemporânea do Brasil em contato com a arte internacional e posicionar a cidade de São Paulo como centro artístico mundial. Deve-se levar em conta também seu papel pedagógico de tornar a arte contemporânea mais próxima e compreensível para os diversos públicos visitantes de exposições de arte. É de fundamental importância, portanto, estudar a produção das Bienais, os conceitos definidos para embasar os projetos curatoriais e sua repercussão na crítica especializada. Para essa investigação escolhemos a 24ª Bienal de São Paulo por sua recepção extremamente positiva e pela temática adotada, fundamentada na história da cultura brasileira por meio da Antropofagia.

Primeiramente, abordaremos em linhas gerais, a história da fundação da Bienal de São Paulo. Este percurso permitirá observar a relação da Bienal com o Museu de Arte Moderna e seu patrono, Ciccillo Matarazzo. Fazem parte dessa história alguns dos principais nomes da crítica de arte brasileira como: Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado e Mário Pedrosa. Utilizaremos a pesquisa dos historiadores Francisco Alambert e Poliana Canhête como base para uma crítica atualizada da história da Bienal.

No segundo capítulo, abordaremos o projeto curatorial da 24ª Bienal de São Paulo que teve como curador Paulo Herkenhoff e como curador adjunto Adriano Pedrosa. Investigaremos o material impresso produzido pela mostra, especialmente os livros-catálogos, para entender como foram pensadas e estruturadas as relações com o Manifesto de Oswald de Andrade. A partir desta análise, observou-se a necessidade de um aprofundamento no tema da Antropofagia.

Durante o modernismo, artistas e escritores tentaram compreender a formação da identidade brasileira. Oswald de Andrade concluiu que entre as várias culturas formadoras – africana, indígena e portuguesa - havia uma que cultivava o canibalismo como prática simbólica, ou seja, incorporava os valores do Outro na construção de seus próprios. O Manifesto Antropófago, escrito por ele em 1928, radicalizou as propostas materializadas anteriormente no Manifesto Pau-Brasil, de 1924. Oswald substituiu a ideia de canibalismo pela antropofagia e proclamou-a como sendo o processo que caracterizou a absorção de outras culturas na formação da identidade brasileira. O curador Paulo Herkenhoff retomou o conceito de Antropofagia de Oswald de Andrade e, ao mesmo tempo a ideia de canibalismo, para estruturar a 24ª Bienal de São Paulo.

As leituras realizadas ao longo da pesquisa nos levaram a formular a hipótese de que a 24ª Bienal inclinou-se mais para o multiculturalismo do que para a discussão da Antropofagia. Optamos por tratar do tema do multiculturalismo no terceiro capítulo, discutido aqui desde as conquistas coloniais da América. Pautamos este estudo principalmente nos seguintes autores: Andrea Semprini, Ella Shoat, Robert Stam e Stuart Hall. Procuramos entender os efeitos das contínuas migrações e consequentes reivindicações multiculturais nas exposições artísticas da década de 1990. Escolhemos duas exposições polêmicas, anteriores à 24ª Bienal, que contribuíram para levantar o tema no circuito de arte internacional: *Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of Tribal and the Modern*, realizada no MoMA, em Nova York (1984),

e *Magiciens de la terre*, organizada no Centro Georges Pompidou em Paris (1989). A crítica argumenta que o Outro passou a ser incluído no mercado internacional de arte contemporânea a partir desta última exposição. Pautamos a análise desta mudança, que ocorreu, nas décadas de 1980/1990 nos seguintes teóricos: James Clifford, Thomas McEvelley, José António Fernandes Dias e Mary Anne Staniszewski. No final deste capítulo confrontamos a 24ª Bienal com as questões levantadas pelo multiculturalismo.

Os paralelos e confrontos entre a Antropofagia e o multiculturalismo revelaram-se muito intrigantes e passaram a nortear toda nossa reflexão a partir das sugestões da banca de qualificação.

Isso resultou na escolha de uma pergunta como título dessa dissertação. Não se tratou de buscar uma resposta definitiva para essa questão, mas de abrir uma discussão mais ampla que nos permitiu abordar a 24ª Bienal de São Paulo de maneira mais complexa, levando em consideração as profundas transformações culturais resultantes do processo de globalização na esfera da arte.

Capítulo 1. Histórico da Bienal de São Paulo

Por muitos anos seguidos, a Bienal de São Paulo manteve, ao lado da Bienal de Veneza, sua precursora e modelo, a posição de mais importante evento do circuito mundial de arte. Assim, antes de tratar de questões referentes a uma Bienal em particular, é necessário dar os créditos e a importância devida à Bienal no processo de formação histórica da arte e da cultura brasileira.

Mário Pedrosa, em “Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília”, afirma que a primeira Bienal, de 1951, no Trianon, “(...) marca uma data na evolução das artes no Brasil. Trata-se de um acontecimento de âmbito internacional e com repercussões culturais incalculáveis. Não somente para o Brasil como para nosso continente e mesmo para a velha Europa”. (AMARAL, A., 2006, p. 93)

O crítico acrescenta que “estávamos atrasados 30 anos” (AMARAL, A., 2006, p. 93) em relação às tendências artísticas internacionais.

O diretor artístico, Lourival Gomes Machado, da I Bienal assinala que para compreender melhor o motivo da criação da mostra internacional em São Paulo deve-se começar pela história, do Museu de Arte Moderna. Machado afirma, também, que o aumento de público interessado na arte moderna e do número de artistas que a criavam, crescia em um ritmo muito acelerado, só comparável ao crescimento da própria cidade de São Paulo. Sérgio Milliet, em 1951, em “Paulicéia: Bienais de São Paulo” deixa claro que a criação de uma Bienal na cidade de São Paulo foi consequência de vários acontecimentos anteriores.

O grande acontecimento da semana em São Paulo foi sem dúvida a Primeira Bienal de Arte Moderna, que assinala a elevação da pequena e provinciana cidade de 30 anos atrás à categoria de Capital artística do País. Um tal acontecimento já vinha amadurecendo há muito tempo, primeiramente com a série de exposições coletivas dos museus e, mais recentemente, com as várias retrospectivas, entre as quais cabe apontar, pela sua importância, a de Lasar Segall. (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004, p. 11)

Para nos inteirarmos desses acontecimentos, precisamos recuar no tempo mais de trinta anos, chegando ao início do modernismo no Brasil.

Antecedentes da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo

O marco inicial dessa longa jornada é o contato que os jovens artistas brasileiros tiveram com a pintura moderna, no início do século XX. Esse contato se deu pela impactante exposição da Anita Malfatti, em 1917. Mário de Andrade, em “O Movimento Modernista”, declararia mais de vinte anos depois:

Com efeito: educados na plástica “histórica”, sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. (ANDRADE, M., 1974, p. 232)

Essa famosa exposição deflagrou a polêmica entre arte moderna e arte acadêmica, agitando os meios artísticos e intelectuais e polarizando a opinião entre os adeptos e os adversários da nova tendência artística já consagrada em outros países. No âmbito dessa polêmica, o artigo que Monteiro Lobato escreveu para o jornal *O Estado de São Paulo*, intitulado “A propósito da Exposição Anita Malfatti”, foi a reação mais contundente dos espíritos conservadores. Silva Brito, em “Histórias do Modernismo Brasileiro”, enfatiza que o escritor de “Urupês” era avesso às inovações artísticas, que sua crítica de arte baseava-se na concepção primária de pintura e que não devemos nos esquecer de sua vontade de ser pintor. A primeira edição de “Urupês” foi ilustrada por ele mesmo, dentro das normas acadêmicas, e por não ter obtido êxito adveio daí seu provável ressentimento. (BRITO, 1954, p. 51)

Em resposta a essa reação exagerada, reuniram-se em torno da artista, e solidários a ela, figuras como Oswald e Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia. Mário de Andrade interessou-se profundamente pela mostra, visitando-a várias vezes, e publicou anos depois, vários artigos elogiosos a obra da artista.

Mário Pedrosa destaca outra descoberta feita por Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade no Palácio das Indústrias, o escultor Victor Brecheret, recém-chegado da Itália.

Mário Pedrosa chama a atenção para essa influência ter vindo não dos escritos literários e sim da experiência direta com as artes visuais. Segundo o autor, foi nesse momento que nossos artistas contraíram o “mal modernista”.

O jornalista Oswald de Andrade fez entrevistas com as celebridades que nos visitaram em turnês de espetáculos, como Isadora Duncan, Anna Pavlova e Nijinsky, e chamou a atenção dos brasileiros para a música inovadora de Villa-Lobos. Em 1921, declarou no restaurante Trianon um manifesto lançando Menotti Del Picchia. Logo depois, criaram juntos a revista *Papel e Tinta*, de vida breve, mas de fundamental importância para o ensaio geral da Semana de Arte Moderna. Por sugestão de Oswald de Andrade optaram por aproveitar a data da celebração do Centenário da Independência, que seria comemorada em breve, para o agendamento desse evento de emancipação artística.

Concretamente, a Semana de Arte Moderna constituiu-se em várias manifestações culturais, tais como: conferências, concertos, recitais e uma exposição de artes plásticas com cerca de cem obras, no saguão do imponente Teatro Municipal de São Paulo, que aconteceu durante três dias no mês de fevereiro de 1922.¹

Raul Bopp resumiu como principal mérito da Semana de 22, o despertar do Brasil de seu estado de estagnação.

Mendes de Almeida (1976, p. 25) analisa que aqueles três dias de fevereiro, foram o que de mais heterogêneo pudesse existir, tendo apenas um ponto de unidade ideológica, o sentimento nacionalista de descobrir afinal o Brasil. Concordando com ele, Oswald analisa o movimento de 22 como a força propulsora primitiva, sem elaboração igual a tantos outros movimentos que se processam confusos e desiguais. Raul Bopp resumiu como principal mérito da Semana de 22, o despertar do Brasil de seu estado de estagnação.

¹ Mário de Andrade considerou que a Semana marcou o início do movimento modernista como fato coletivo; trouxe a convicção de uma arte nova, de um espírito novo. E acrescentou que no Brasil, o modernismo significou uma ruptura, e uma “revolta contra o que era a Inteligência nacional”. (ANDRADE, M., 1974, p.235)

Logo após a Semana, os artistas nela envolvidos uniram-se e criaram uma revista coletiva, a KLAXON – Mensário de Arte Moderna, considerada a primeira revista Modernista do Brasil. “É uma buzina² literária, fonfonando, nas avenidas ruidosas da Arte Nova, o advento da falange galharda dos vanguardistas”, escreve Menotti Del Picchia na KLAXON. (LIVRARIA, 1972, s/n.)

Várias outras revistas de vanguardas foram criadas de norte a sul do país, disseminando as novas idéias artísticas e literárias. Os intelectuais da Paulicéia se reuniam para discutir em mesas de café, salas de redação, os diferentes modos de ver, sob a tônica modernista.

Os escritores modernistas viviam, desde antes da Semana, um momento de grande efervescência cultural no país, como Mário de Andrade (ANDRADE, 1974, p. 238) confessa: “(...) vivemos uns oito anos, até perto de 1930, na maior orgia intelectual da história artística do país”.

Durante esses oito anos, eles participavam da garçonnière de Oswald de Andrade, dos salões na Rua Lopes Chaves, tendo Mário de Andrade como anfitrião e dos chás oferecidos por D. Olívia Penteado. Essa, influenciada pelos amigos modernistas, construiu o Salão de Arte Moderna, no fundo de seu Palacete, que ficou conhecido como Pavilhão Moderno e transformou em um ponto de encontro. Esse pavilhão teve o forro e paredes decorados por Lasar Segall, e abrigava móveis e objetos modernos, além de obras de: Picasso, Lèger, Tarsila, Brancusi e Brecheret. O último desses salões paulistas foi o da pintora Tarsila do Amaral, que segundo Mário de Andrade (ANDRADE, 1974, p. 240) foi o “mais gostoso dos nossos salões aristocráticos”.

Em 1924, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Dona Olívia Penteado, viajaram pelo Rio de Janeiro e Minas Gerais, com o objetivo de mostrar o Brasil ao

² Klaxon é uma palavra de origem inglesa e segundo o Dicionário Aurélio significa “Buzina de Automóvel”.

poeta franco-suíço Blaise Cendrars, e acabaram redescobrimo o país. Nasceu desta viagem histórica o Manifesto Pau-Brasil de Oswald de Andrade, e a série de pinturas de Tarsila do Amaral, de mesmo nome, que buscam a simplicidade. Márcia Camargos (2002, p. 140) analisa que mais uma vez, um componente estrangeiro, Cendrars, contribuiu para consolidar um movimento artístico e literário que se pretendia nacional. Ele influenciou fortemente os escritores e artistas brasileiros.

Neste mesmo ano, Oswald de Andrade publica no *Correio da Manhã*, o Manifesto da Poesia Pau-Brasil. O Manifesto Pau-Brasil, como é mais conhecido, é considerado como o definidor de novos princípios para a poesia brasileira e como um revisor cultural do Brasil, pela proposta de valorização do índio e do negro.

Quatro anos depois, Oswald de Andrade se reuniu com Tarsila do Amaral e alguns amigos em um restaurante paulista cuja especialidade era rã. Raul Bopp (BOPP, 1977, p.41), que estava presente, relata que o amigo começou a fazer o elogio da rã, zombeteiramente relacionando-a a evolução biológica dos homens, citando autores imaginários. E chegaram à tese, “com um forte tempero de blague” da antropofagia. Alguns dias mais tarde, ele redigiu o Manifesto Antropófago, considerado um aprofundamento da proposta desenvolvida na Poesia Pau-Brasil. Ele propunha desencadear um movimento de reação genuinamente brasileiro. A Antropofagia prega o retorno ao primitivismo, sem compromissos com a ordem estabelecida, anterior à sociedade e cultura ocidental e européia. Ela valoriza o homem natural, e foi inspirada no capítulo “De Canibalis” dos Ensaio de Montaigne. Raul Bopp (BOPP, 1977, p.41) explica que em fases que se sucederam “o grupo empenhou-se num reestudo do ciclo gentio, trazendo em análise, resíduos clássicos a fim de melhor compreender o sentido totêmico, de comer o seu semelhante, isto é, fazer, em disposições mágicas, uma absorção de forças em comunhão incruenta.”

Oswald, em “O Caminho Percorrido”, fez uma análise dos anos iniciais do modernismo, em uma conferência em Belo Horizonte:

A Semana dera a ganga expressional em que se envolveriam as bandeiras mais opostas. Dela sairia o Pau-Brasil, indicando uma poesia de exportação contra a velha poesia de importação que amarrava a nossa língua. E de Pau-Brasil sairia na direção do nosso primitivismo, do “bom canibal” de Montaigne e Rousseau”. (ANDRADE, O., 2004, p.95)

Chegamos, então, à revolução de 1930, que trouxe ao país um período de instabilidade política e de pronunciamentos militares. O Estado passa a ter papel central na cultura, principalmente na arquitetura. O país torna-se por um momento, segundo Pedrosa, o país dos arquitetos.

Oswald de Andrade, “O caminho percorrido”, faz uma análise polêmica a esse momento crítico de recessão pós quebra da bolsa de Nova York:

Abandonamos os salões e nos tornamos os vira-latas do modernismo. Veio 30. O outro grupo tomou os caminhos que levariam à revolução paulista de 32. Os vira-latas comeram cadeia, passaram fome, pularam muros, com exceção do poeta de “Cobra Norato” que estava no exílio de um consulado. É que a Antropofagia salvava o sentido do modernismo e pagava o tributo político de ter caminhado decididamente para o futuro. (ANDRADE, O., 2004, p. 97)

A década de 1930 é considerada por Aracy Amaral como um período de sedimentação das conquistas modernistas e de intensa atividade que teria colocado em primeiro plano os artistas procedentes da classe operária, na sua maioria imigrantes ou filhos de imigrantes, como: Bonadei, Volpi, Rossi Osir, Graciano, Reboló etc. Datam desta época as associações de duração breve, mas de significativa importância, como a Sociedade Pro - Arte Moderna (SPAM). Fundada por um grupo de trinta e nove membros entre artistas, intelectuais, arquitetos e aristocratas. Paulo Mendes de Almeida a considerava como instituição precursora do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ele esclarece que a sociedade propunha-se a estreitar as relações entre os artistas e as pessoas que se interessam pela arte em todas as suas manifestações, promover exposições, concertos, conferências, reuniões literárias e pedia a colaboração de todos. Logo em seguida foi criado e dirigido por Flávio de Carvalho, o Clube dos Artistas Modernos (CAM) no qual se organizaram conferências polêmicas sobre a arte

proletária na URSS, sobre os desenhos dos loucos e também promoveu o intercâmbio entre São Paulo e Rio de Janeiro, inexistentes até então de acordo com Aracy Amaral. Os salões de arte também começaram nesta década, como: Salão Paulista de Belas Artes, o Salão do Sindicato de Artistas e o Salão de Maio. Estes salões são considerados por Amaral, como uma verdadeira antecipação das Bienais de São Paulo.

A partir de 1937, com o Estado Novo, esta fase dos clubes de arte moderna acaba e, em seu lugar, surge o Sindicato dos Artistas Plásticos.

A fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo

A relação entre a elite brasileira e os artistas modernistas com a cultura européia foi muito prejudicada com a Segunda Guerra Mundial e o avanço do nazi-fascismo na Europa. Os Estados Unidos fizeram uma oposição democrática ao fascismo e foram apoiados por boa parcela da sociedade brasileira que não aceitava a ditadura Vargas.

O governo Roosevelt traçou uma política externa que visava impedir que o modelo alemão de modernização fosse implantado na América Latina. Este projeto recebeu o nome de “Política da Boa Vizinhança” e foi implantado pelo milionário Nelson Rockefeller, dono da *Standard Oil* e presidente do MoMA. Francisco Alambert explica que essa ação visava criar e abrir mercado para os produtos americanos e aprofundar as relações comerciais e financeiras com os países latino-americanos. Em um primeiro momento, consistia no envio de intelectuais norte-americanos ao Brasil, que recebiam bolsas de estudo para estudar a sociedade brasileira. A função era divulgar a cultura e os laços de amizade dos americanos do norte e do sul. Como tentativa de aproximação cultural entre os dois países podemos citar: a vinda de Orson Welles para fazer um filme “de amizade” que acabou não sendo concluído e a vinda de Walt Disney que resultou na criação do personagem Zé Carioca, inspirado no povo

brasileiro. Para os Estados Unidos foram enviados artistas como Cândido Portinari e Carmen Miranda, sendo que esta se transformou em ícone hollywoodiano.

Naquele momento, nossos intelectuais, críticos e artistas modernistas, estavam desejosos de construir, em São Paulo, um Museu de Arte Moderna. Sérgio Milliet, crítico de destaque, era professor na Escola de Sociologia e Política e, por isso, estava em contato com representantes americanos interessados na política de aproximação entre os dois países. Carlton Sprague Smith, adido cultural do Consulado Americano em São Paulo, era um de seus colegas na Escola e empolgou-se com a idéia da criação do museu.

Sérgio Milliet, desde 1938, enfatiza em sua atividade crítica, a necessidade de se criar um museu de arte moderna em São Paulo. Em meados dos anos 1940, Milliet coordena um grupo de interessados em criar o museu em São Paulo. Faziam parte deste grupo: Eduardo Kneese de Mello, Carlos Pinto Alves, Ciccillo Matarazzo, Rino Levi e Carleton Sprague Smith. Sucessivas reuniões foram realizadas no Instituto de Arquitetos com esse objetivo. Logo após os primeiros encontros, decidiu-se pela criação do museu de arte. Sérgio Milliet foi encarregado de viajar aos Estados Unidos para contatar Nelson Rockefeller e consolidar a proposta de fundação do museu, o que seguiria o modelo do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).³

Nelson Rockefeller, em 1946, doou treze obras para a constituição dos museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, entre elas – óleos, guaches, têmpera e um móbile, de artistas significativos como Picasso, Marc Chagall, Fernand Leger e Max Ernst entre outros. Na mesma carta enviada a Milliet, Rockefeller acrescenta:

Ao trazer para o Brasil alguns exemplos da arte produzida nos Estados Unidos a partir de 1940, eu estava pensando que talvez isso os ajudasse a chamar a atenção do público para os esforços, dos quais ouvi falar pelo meu amigo Carleton Sprague Smith. (...) minha intenção, dando alguns objetos de arte ao Brasil, não é fundar uma

³ João Spinelli (GONÇALVES, 2004b, p.53) salienta que as dificuldades advindas da implantação de um Museu de Arte Moderna foram compreendidas pelo magnata norte-americano Nelson Rockefeller, conforme registro em carta enviada por ele a Milliet, na qual afirma, “em Nova York também tivemos dificuldades que, felizmente, se resolveram com o tempo”. Era uma referência clara à implantação do museu moderno nova-iorquino em 1929.

coleção nem aumentar uma coleção já existente, mas acelerar um momentum latente”. (GONÇALVES, 1992, p. 81)

Figura 2 - Rockefeller e Matarazzo assinam convênio de cooperação entre o MoMA e o MAM, em Nova York.

A figura mais importante da fundação do MAM-SP, contudo, é a de seu mecenas, o Ciccillo, considerado consensualmente seu criador. Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, nasceu em São Paulo em 1898. A origem de sua fortuna veio de seu tio, o conde Francisco Matarazzo, imigrante italiano que veio ao Brasil negociar gordura de porco e, em menos de uma década, já havia acumulado uma fortuna considerável. Ele e Yolanda Penteado, sobrinha de Dona Olívia Guedes Penteado, casaram-se e foram passar suas núpcias na Europa. Durante essa viagem, Ciccillo é acometido pela tuberculose e encaminhado a uma clínica em Davos, na Suíça para tratamento. Nesta clínica os dois conhecem Nierendorf, colaborador da Bauhaus e dono de uma galeria de arte em Nova York. Este relacionamento influencia Ciccillo no projeto do novo museu, sendo decisivo para determinar a participação de intelectuais das diferentes áreas da cultura no quadro de colaboradores da futura instituição. Nesta longa

estadia na Europa, Ciccillo iniciou a aquisição de um conjunto importante de obras de arte que formaram o acervo do museu.

Somente em 1949, o Museu de Arte Moderna abria sua sede social na rua 7 de Abril, numa sala do edifício dos Diários Associados, cedida por Assis Chateaubriand. Coube ao mecenas, Ciccillo, a presidência e, ao crítico belga, Leon Dégand, a direção artística. Foi inaugurado com a célebre exposição *Do figurativismo ao Abstracionismo*, que reuniu cinquenta e um artistas. É, no mínimo, contraditória a afirmação encontrada nas primeiras linhas da apresentação do catálogo da exposição de abertura do MAM-SP, assinadas pela direção executiva, que o Museu de Arte de São Paulo “(...) não tem a intenção de favorecer uma ou outra tendência da arte contemporânea em prejuízo das demais”.

Mendes de Almeida considera que naquele momento havia muita especulação relacionada ao sectarismo da exposição e à posição de militante teórico do diretor Léon Dégand, que fazia conferências, artigos e menções favoráveis ao abstracionismo. Todas as obras presentes na exposição eram abstratas e pertenciam à Escola de Paris, como podemos observar no comunicado feito pela Comissão Executiva na imprensa da época:

Dentro dos limites que lhe foram designados, a nossa exposição está longe de ser tão completa como seria de esperar em tempos normais. As dificuldades atualmente reinantes nas relações e transportes internacionais foram os motivos pelos quais tivemos que limitar-nos principalmente à Escola de Paris. (ALMEIDA, P.M., 1976, p.210)

De modo que, em 1950, surge a primeira crise na direção artística do Museu e Lourival Gomes Machado é convidado a substituir León Dégand.

Segundo Alambert, tratava-se de um momento especial em que uma curta história se fechava e outra se abria. Em seu livro, o autor denomina o fim da década de 1940 como “a era dos museus”, quando o ideal modernista, junto ao capital privado da cultura do café, leva a cidade de São Paulo a buscar uma nova etapa no processo de transmissão, formação e recepção da arte moderna, o que envolve a fundação de vários museus de arte. É nesse

período que são fundados o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1948.

Mário Pedrosa acrescenta que as décadas de 1940-1950 foram decisivas para o crescimento da cidade, com o fim da II Guerra Mundial, e o fim da ditadura no Brasil, tivemos um segundo surto de industrialização através de um mecanismo de substituição de importações. A população urbana do país teve um crescimento estrondoso seja pela migração de capitalistas fugidos das intempéries da Europa, seja por milhões de brasileiros fugidos da miséria do interior do país que chegavam à metrópole em busca de trabalho.

A I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Lourival Gomes Machado, diretor artístico do MAM-SP é o autor desse comentário que esclarece a relação entre as duas instituições:

Fundado o Museu de Arte Moderna de São Paulo, tornava-se um imperativo um encontro internacional periódico de Artes Plásticas na nossa Capital. A I Bienal é a concretização desse objetivo, e evidencia que São Paulo e o Brasil estão à altura de promoverem com êxito, de dois em dois anos, este Festival Internacional de Arte. (MUSEU de Arte Moderna de São Paulo, 1951, p.13)

Francisco Matarazzo Sobrinho foi o idealizador da primeira Bienal de Arte de São Paulo. Yolanda Penteado, sua esposa na época, acreditava que esta idéia surgiu de uma maneira imprevista:

Um dia, o Ciccillo estava conversando com o Arturo Profili, e me fez essa pergunta:
 – Você não quer experimentar fazer uma Bienal?
 Fiquei muito espantada porque nem sabia direito o que era uma bienal. Aí, eles disseram:
 – Já escrevemos a diversos países, sugerindo a idéia, mas não veio resposta. Você quer tentar? (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004, p.37)

Da mesma forma inesperada, Ciccillo interpelou o diretor do Museu, Lourival Gomes Machado, sobre “quanto custava uma bienal”. Machado confessou posteriormente o seu ceticismo na nova empreitada:

Era eu então o diretor artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e não quero esconder que, ao lançar Francisco Matarazzo Sobrinho a idéia de levar o Museu a realizar uma Bienal, fui dos mais acirrados opositores. Realmente, o Museu

começava. Não ousou recorrer à consagrada expressão “mal começava”, porque começava muito bem. Suas atividades desenvolviam-se com um ritmo que só não considero espantoso porque é o ritmo da cidade, com uma vitalidade notável e, afinal, com um nível digno de aprovação. Fazer a Bienal, era na verdade, arriscar a bela e positiva experiência do museu, atirando-a a um plano desconhecido, em que poderia ter êxito ou não. Acontece, porém, que a insistência do pai da idéia se baseava exatamente nos mesmos argumentos, colocando uma inquietante interrogação acerca da possibilidade de manter-se indefinidamente o Museu no mesmo ritmo, porém nas mesmas dimensões em que até então se confinava. Venceu o entusiasmo de Francisco Matarazzo Sobrinho. O que não quer dizer que não restassem em aberto todas as minhas dúvidas. Eis por que até hoje, olhando para trás, considero a I Bienal tão só uma experiência (II Progresso Ítalo-Brasileiro – 1959). (ALMEIDA, P.M., 1976, p.221)

O modelo seguido pela Bienal Internacional de São Paulo foi o da Bienal de Veneza, que se baseava por sua vez nas feiras internacionais. Segundo Ivo Mesquita, Veneza, por sua singularidade geográfica, não conseguia se adequar ao acelerado processo de desenvolvimento e modernização conseguidos com a industrialização e o comércio das demais cidades do norte da Itália após sua reunificação. Assim, com sua característica de polo turístico, a cidade italiana ampliou seu desenvolvimento econômico através da sua inclusão no calendário das mostras internacionais, criando em 1895 a Bienal de Veneza. Com a criação de uma exposição de arte internacional em São Paulo, ambicionava-se fazer algo semelhante. São Paulo consolidava-se como principal centro industrial do país e necessitava, portanto, transformar capital financeiro em capital simbólico.

Esta nova empreitada lançada por Ciccilo representava um avanço para o ambiente artístico do país, mas envolvia riscos, uma vez que implicava também em gastos vultosos para os países participantes. A situação geográfica do Brasil difere enormemente da situação da Itália onde se realizava a Bienal de Veneza. Mendes de Almeida (1976, p.221) admite: “(...) tinham razão os mais prudentes em recear seu fracasso. A realização de uma exposição desse vulto e a garantia do sucesso não repousa unicamente nos esforços de quem a promove.”

Já Mário Pedrosa (PEDROSA, 1975, p. 252) argumenta: “(...), com efeito, a I Bienal foi uma pura jogada de improvisação. A sorte ajudou como é costume acontecer aos grandes capitães da indústria, ao seu fundador”.

As primeiras Bienais inseriram a arte brasileira no panorama internacional. Tratava-se de uma produção identificada com os ideais da arte moderna, que buscava incessantemente a experimentação formal. A Bienal possibilitou a inserção em um circuito de divulgação internacional, mas não necessariamente no mercado, o que tem ocorrido em anos bem mais recentes.

Yolanda Penteado teve papel de destaque na organização da mostra, se tornando peça fundamental para as relações diplomáticas, convertendo-se numa espécie de “embaixadora cultural do Brasil”, com carta de apresentação de Getúlio Vargas, aponta Alambert. Ciccillo se encarregava dos financiamentos públicos e particulares, conseguindo patrocínio do Rotary Club, da Federação das Indústrias e de uma corretora de seguros.

O regulamento da mostra previa que a delegação brasileira seria dividida em dois grupos: os espontâneos com os artistas que se inscreveram e foram escolhidos pelo júri, e os convidados compostos por artistas já famosos. Os critérios para os convites não eram evidentes, causando certa celeuma entre os artistas.

O diretor artístico da I Bienal, Lourival Gomes Machado, explica como foram selecionados os convidados especiais:

Ao lado dos artistas que passaram pelo Júri de Seleção, figuram oito convidados especiais. Sua escolha, que mereceu o estudo da diretoria executiva do Museu de Arte Moderna, visou tomar um punhado de artistas brasileiros cujos nomes e cujas obras tivessem por qualquer forma, atraído a atenção da crítica estrangeira. Assentado que os convites, nas futuras exposições, assumiriam um caráter rotativo, recaindo sempre pois em novos nomes elegeram-se para a Bienal de 1951 três pintores – Candido Portinari, Lasar Segall e Emiliano Di Cavalcanti – três escultores – Victor Brecheret, Bruno Giorgi e Maria Martins – e dois gravadores – Oswald Goeldi e Lívio Abramo.” (MUSEU de Arte de Moderna de São Paulo, 1951, p.18)

No dia 21 de outubro de 1951, o pavilhão do Trianon recebia o público espontâneo, com cerca de mil e oitocentas obras de vinte países com predominância das tendências abstratas.

Mário Pedrosa analisa positivamente o contato que os artistas brasileiros tiveram com a arte internacional com a chegada da Bienal. Para ele, os artistas brasileiros corriam grave perigo, sofriam de falta de audácia:

Eram os jovens reverentes demais para com os velhos. Os velhos, por sua vez, satisfeitos com a unanimidade de respeito que os envolvia, tinham a doce e ilusória impressão que haviam chegado ao ponto final da evolução da arte moderna. Dormiam sossegados sobre os louros. Tudo isso acabou com o certame internacional do Trianon. (PEDROSA, 1998, p. 242)

Este contato não foi positivo apenas para os artistas brasileiros, mas sim para todos os envolvidos direta ou indiretamente com a Bienal. O retorno desta primeira mostra veio logo em seguida com a indicação de Ciccillo Matarazzo para presidente da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, pelo governador Lucas Nogueira Garcez. Pedrosa observa que esta indicação aconteceu por que a I Bienal havia mexido com a imaginação dos paulistas, assim, a bienal levou à indicação e a indicação resultou na II Bienal.

As Bienais de São Paulo de 1953 a 1998

A II Bienal de São Paulo era aguardada como a grande exposição da década, e correspondeu a expectativa dada a confirmação das participações de diversos artistas consagrados. Ela ficou conhecida também como a Bienal do IV Centenário por ter sido adiada justamente para coincidir com a majestosa comemoração que estava sendo organizada para o aniversário de cem anos da cidade de São Paulo.

A Bienal foi transferida para o Parque do Ibirapuera, também como parte das comemorações e, teve projeto encomendado a Oscar Niemeyer. O projeto se constituiu de dois pavilhões: o Pavilhão das Nações que receberia as obras estrangeiras e o Pavilhão dos Estados, para abrigar os artistas nacionais. A mostra recebeu obras de trinta e três países e nomes consagrados como: Paul Klee, Pablo Picasso, Georges Braque, Marcel Duchamp, Constantin Brancusi, Alexandre Calder, Edvard Munch (sala especial), James Ensor, Henry

Moore (sala especial), e Walter Gropius arquiteto fundador da Bauhaus, entre outros. Um dos destaques foi a sala especial que abrigou a já famosa Guernica, obra de Pablo Picasso.

Na opinião de Leonor Amarante, a discussão entre figurativismo e abstracionismo esmaeceu nesta edição, somente Pedrosa se manifestado defensor incansável do abstracionismo como eixo fundamental da arte contemporânea.

O diretor artístico foi Sérgio Milliet, e Lourival Gomes Machado participou da comissão julgadora. Decidiu-se que a delegação brasileira teria duas salas especiais apenas: uma retrospectiva de Eliseu Visconti e uma exposição cujo tema era Paisagem Brasileira.

Importante destacar a criação do primeiro grupo de monitoria ao público, cujos candidatos tiveram que participar de um extenso curso de formação dirigido pelo professor Wolfgang Pfeiffer, diretor do Museu. Ele esclarece que a situação do júri nessa edição melhorou, sendo formado por importantes críticos convidados como o inglês Herbert Read.

O crítico Lourival Gomes Machado chama a atenção para a grandiosidade desta mostra e pondera que estava sendo divulgada e julgada por critérios de números, de ordem do monumental: dezenas de países, centenas de artistas, milhares de obras e dezenas de visitantes, assunto bastante criticado nas bienais posteriores. O *merchandising* também é inserido na história da Bienal a partir desta edição; o Instituto Brasileiro do Café instalou dentro da Bienal um posto de degustação de café, incluindo-a na lógica do consumo, assinala Alambert. (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004, p.57)

A história da Bienal foi contada em inúmeros livros, revistas, catálogos, reportagens e críticas jornalísticas, dentre eles, as principais fontes consultadas para esta pesquisa foram: *As Bienais de São Paulo – 1951-1987*, publicada em 1989, pela crítica e historiadora Leonor Amarante; o catálogo *50 anos da Bienal – 1951-2001* publicação oficial das mostras, e, o mais recente deles, *Bienais de São Paulo da era do Museu à era dos curadores*, escrito pelo historiador Francisco Alambert e pela pesquisadora Polyana Canhête.

A fascinante história da Bienal reflete as mudanças políticas, sociais, culturais e econômicas pelas quais o país passou durante os últimos sessenta anos. Acompanhada de muita polêmica, discussão, interesses políticos, especulações e crises financeiras, cada Bienal trouxe uma reflexão crítica sobre o mundo da arte, como veremos a seguir.

Os primeiros dez anos de Bienal, de 1951 a 1961, que correspondem às seis primeiras mostras estavam diretamente vinculadas ao Museu de Arte Moderna de São Paulo. Portanto, o diretor artístico do museu, acumulava também a função de regente geral da mostra. Os principais nomes da intelectualidade nacional, naquele momento, como Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado e Mário Pedrosa, constituíam a equipe do Museu. Francisco Alambert considera que esses intelectuais de peso que o museu emprestou, explicam o enorme sucesso alcançado.

As primeiras mostras tinham um grupo de críticos responsável pela organização e outro grupo que formava o júri de seleção, modificando a cada edição. Verificamos que, desde o início, inúmeras são as críticas quanto ao número excessivo de obras expostas, e junto a isso, a dificuldade que o júri encontrava para fazer a seleção dos trabalhos inscritos. Amarante destaca esta reclamação do crítico José Geraldo Vieira que integrou o júri de seleção da 3ª mostra: “Ser membro do júri de seleção da Bienal era o maior castigo. A quantidade de trabalhos medíocres que aparecia era de pasmar. Raros, entre os milhares, tinham bom nível”. (AMARANTE, 1989, p. 58)

Este número excessivo de trabalhos enviados para seleção comprova o sucesso que o empreendimento tinha alcançado desde as primeiras mostras.

Foram convidados importantes críticos internacionais a partir da II Bienal, profissionalizando o júri de seleção, tais como: Herbert Read, James Johnson Sweeney, Max Bill e Romero Brest. Contudo, encontramos várias denúncias e polêmicas envolvendo os nomes dos artistas escolhidos, acusados de terem sido apadrinhados, e gozarem de

favorecimento pela amizade com Ciccillo. A falta de critérios claros para definir os nomes para as premiações ou para as homenagens através das salas especiais também faz parte dessas denúncias. Preocupação esta de Lourival Gomes Machado, que em 1955, criticava a falta de parâmetros na atribuição dos prêmios, achando-os, inclusive, desnecessários na Bienal, já que, segundo ele, campeonatos, concursos e outros tipos de competições eram freqüentes na década de 1950.

O crescimento exagerado das mostras exigiu que a Bienal se mudasse para um espaço adequado e seguro, compatível com o tamanho e quantidade de obras. Foi desta necessidade que aconteceu a combinação perfeita entre espaço e exposição. Em 1957, a Bienal foi instalada no Pavilhão das Indústrias, projetado por Oscar Niemeyer, onde permanece até hoje. Curiosamente, durante a escolha das obras para a IV Bienal, já instalada neste espaço maior, a polêmica era a exclusão de vários artistas inscritos, sendo alguns já consagrados. Esta mostra ficou conhecida como Bienal dos recusados, mas esta postura mais rígida na seleção das obras dos artistas nacionais restringiu-se a este ano.

Em 1961, durante a VI Bienal, organizada por Mário Pedrosa, a última vinculada ao MAM, Aracy Amaral apontou o mesmo problema da falta de critérios e excesso de participantes nacionais, acrescentando a esse tema, o excesso de obras de interesse histórico em uma exposição que se dizia internacional e contemporânea:

Por exemplo, se as Bienais de São Paulo continuarem sendo organizadas como a atual, correm o risco de acabarem por desvirtuar totalmente seu objetivo internacional e contemporâneo em dois pontos: primeiro, com a sala do Brasil se expandindo de maneira assustadora; e, segundo, com as obras de interesse histórico se fazendo representar cada vez mais. (AMARAL, A., 1983, p. 107)

A dúvida de Lourival Gomes Machado quanto aos perigos de manter-se indefinidamente o Museu de Arte Moderna no mesmo ritmo e nas mesmas dimensões dividindo as atenções com a Bienal Internacional se confirmou. Dez anos depois, em 1961, o presidente Jânio Quadros autorizou Mário Pedrosa, a redigir um projeto de lei que tornasse a Bienal uma instituição pública. A justificativa dada para a separação das duas entidades era

que o Museu havia ficado em segundo plano em relação à Bienal. Para a crítica Aracy Amaral, a questão era de prestígio, e também de poder. O que Ciccillo desejou foi “se liberar do fardo de carregar duas instituições”, optando pela Bienal, que lhe conferia maior prestígio e repercussão internacional. (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004, p. 102.) O fundador e mecenas das duas entidades transformou, então, a Bienal em uma fundação autônoma de caráter privado, enquanto o Museu continuaria como uma sociedade civil relata Alambert.

Durante os anos 1970, anos de chumbo da ditadura brasileira, com a Bienal já separada do MAM, Ciccillo começa a se apoiar em pessoas de sua amizade e não mais em críticos ou personalidades respeitáveis. A Bienal passa por um momento de crise, decaindo de qualidade e se tornando morna segundo Aracy Amaral, que responsabiliza, justamente, a ausência de um diretor artístico a frente do evento há vários anos. A mostra de 1969 ficou conhecida como Bienal do Boicote. Participaram desse boicote internacional, encabeçado por Mário Pedrosa, EUA, França, México, Holanda, Suécia e Argentina. Amaral destaca a falta de cobertura da imprensa de São Paulo, controlada pelo próprio Matarazzo, que não divulgou notícias a respeito das causas do boicote e deu pouquíssima cobertura a este assunto de suma importância para o país. Assim, apesar do boicote internacional com a participação de vários artistas brasileiros unidos neste momento crítico, a mostra aconteceu normalmente, para o público desavisado.

A partir dos anos 1980 a Bienal adquire um caráter internacionalista de tendências globalizantes, momento nomeado por Alambert de “era dos curadores”. Walter Zanini é convidado por Luís Villares para ser o curador da mostra de 1981, e este convida outros curadores internacionais, repartindo, assim, as diversas áreas de ação e iniciando um novo momento, seguido pelas edições seguintes. Além da inovadora curadoria compartilhada, o espaço expositivo ganhou, também, uma nova característica de desconstrução do mapa geopolítico, sendo dividido por linguagens e técnicas e não por países.

Este processo de curadoria compartilhada adentra os anos 1990 chegando até a mostra de 1998, a Bienal da Antropofagia.

Em tempos neoliberais, o lema das mostras é quanto maior melhor. Assim, desde que uma mostra consiga atrair um número cada vez maior de pessoas, ninguém parece se preocupar com reflexões teóricas ou com a qualidade das obras expostas; contanto que os patrocinadores ficassem satisfeitos. A preocupação de Lourival Gomes Machado mostrou-se pertinente em relação ao número excessivo de obras expostas durante as primeiras mostras, tornou-se o padrão das megaexposições em final do século XX. A arte moderna que nas décadas de 1950 e 1960 era vista, como exemplo a ser seguido, hoje, serve apenas como chamariz. Separadas em salas especiais e/ou históricas, fica muitas vezes, destituída de conexão com o projeto curatorial.

A 24^a Bienal inserida neste contexto utilizou as mesmas estratégias para atrair patrocinadores e o grande público, montando salas históricas com nomes como Vincent van Gogh e René Magritte, mas conseguiu articulá-los a um projeto curatorial consistente, cujo tema era a antropofagia e o canibalismo, como veremos a seguir.

Capítulo 2. Bienal da Antropofagia x Manifesto Antropófago

Figura 3 - Cartaz da 24ª Bienal de São Paulo. Design de Raul Loureiro e Rodrigo Cerviño Lopez.

Este capítulo visa descrever a estrutura da 24^a Bienal de São Paulo, a última Bienal do século XX e analisar suas imbricações conceituais e históricas com o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade. Primeiramente, serão abordados os conceitos que embasaram o projeto curatorial do curador Paulo Herkenhoff nos quatro segmentos: Núcleo Histórico, Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, Representação Nacional e Arte Contemporânea Brasileira. Em seguida, faremos um levantamento biográfico de Oswald de Andrade e uma análise de seus escritos com o intuito de ampliar o entendimento das questões históricas presentes numa certa arqueologia do modernismo brasileiro, no qual ele estava inserido. Para tanto, faremos um mergulho nos primeiros anos do século XX, desde sua primeira viagem a França até a construção e o lançamento do Manifesto na Revista da Antropofagia e suas repercussões. Em um terceiro momento, retomaremos os conceitos que embasaram a o Núcleo Histórico da 24^a Bienal tecendo aproximações com o Manifesto de Oswald de Andrade. Não podemos deixar de assinalar que as informações aqui contidas, se basearam principalmente nos catálogos da exposição. Enfatizamos assim, a dificuldade de constatação de alguns argumentos e principalmente a lacuna deixada entre a exposição tal e qual foi realizada e a memória construída posteriormente a respeito dela.

Os anexos I, II, III e IV complementam o conteúdo deste capítulo. No anexo I incluímos o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade. No anexo II consta a lista com as noventa e cinco idéias sobre antropofagia e o canibalismo proposta pelos curadores. No anexo III inserimos um esquema organizacional da 24^a Bienal de São Paulo feito por Paulo Herkenhoff em jan. de 1998 (modificado posteriormente). E no anexo IV colocamos uma proposta de reconstituição da mostra feita na planta baixa que situa as principais obras da exposição e suas contaminações, possibilitando a visualização do projeto expográfico e o efeito visual de suas relações.

Em 1998, o empresário Júlio Landmann era o presidente da Fundação Bienal de São Paulo e convidou o crítico Paulo Herkenhoff para ser o curador da 24^a mostra Bienal de arte. Outros nomes importantes passaram a integrar a equipe: Adriano Pedrosa foi o curador adjunto, Evelyn Berg Ioschpe dirigiu o Núcleo Educação e o arquiteto Paulo Mendes da Rocha desenvolveu o projeto museográfico, todos convidados por Paulo Herkenhoff.

Em entrevista concedida ao *Jornal da Tarde*, Júlio Landmann afirma que solicitou ao curador da mostra, um conceito forte e bem sul-americano para o núcleo histórico. Herkenhoff esclarece que inicialmente, cogitou buscar tal conceito em vários momentos da história da arte brasileira. O Barroco responderia por Minas e pelas cidades da costa, já o Neoclássico privilegiaria as cidades do Rio e de Belém. Quanto ao Modernismo, ele argumenta que é vago e problemático, tendo preferido assim, o conceito histórico da Antropofagia, de Oswald de Andrade como conceito organizador da Bienal.

Segundo Paulo Herkenhoff um conceito geral norteou a curadoria, na linha de Jean-François Lyotard em *Discours, figure*, a tomada da “espessura do olhar”, tratou-se de um conceito operacional deslocado para a idéia de densidade. A espessura não deveria estar apenas na arte, e sim na ação dos curadores e, sobretudo, na instituição. Júlio Landmann defende que este conceito refletiu-se na precisa integração e articulação dos vários setores, núcleos e campos de atuação da Fundação Bienal: da presidência à curadoria em todas as instâncias, da educação às publicações, da arquitetura à museografia, do website ao guia digital, das relações com o público, patrocinadores e outras instituições, além da mídia. Ele considera que a curadoria da 24^a Bienal realizou um velho desígnio: centrar os debates a partir de uma ótica brasileira e de nossa história cultural. Portanto, pela primeira vez, a Bienal propôs uma questão brasileira como seu ponto de partida.

Como estratégia de organização, a curadoria convidou todos os curadores dos diversos segmentos a participar do processo de formulação de conceitos. Os envolvidos criaram uma

lista de significados e aproximações possíveis ao conceito de Antropofagia e hipóteses simbólicas do canibalismo. Esta lista recebeu o nome de “noventa e cinco entre mil, formas de antropofagia e canibalismo (um pequeno exercício crítico, interpretativo, poético e especulativo)”.

Figura 4 - Regina Silveira. Tropel 1998 vinil sobre fachada Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Reprodução: João Musa.

Estrutura da 24^a Bienal de São Paulo

A estrutura de organização da mostra sofreu pequenas alterações com relação à anterior. Ela foi dividida em quatro segmentos: o tradicional **Representações Nacionais**, que recebeu os trabalhos enviados a partir de relações diplomáticas entre o Brasil e vários países participantes; o **Núcleo Histórico**, que veio ocupar o lugar das Salas Especiais de mostras

anteriores e é definido como local de discurso do tema Antropofagia e histórias do canibalismo. Já o **Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros**, baseia-se na “*Universalis*” criado pelo curador Nelson Aguilar da mostra anterior. A repetição da palavra Roteiros indicava o número de regiões do mundo cuja arte recente estava representada. Por último havia o segmento **Arte Contemporânea Brasileira** declarado como sendo uma inovação da 24^a Bienal, dando destaque especial à produção nacional. Para isso, foi criada uma exposição denominada Um e/entre Outro/s, que foi dividida em dois eixos. Um eixo mais subjetivo e psicanalítico, curado por Adriano Pedrosa e outro que expressava preocupações mais políticas e sociais, curado por Paulo Herkenhoff.

Representações Nacionais

O segmento **Representações Nacionais** é a base primeira e a mais consolidada da Bienal Internacional de São Paulo. Ela segue o modelo da Bienal de Veneza, onde os países convidados diplomaticamente para participarem, financiam os custos envolvidos na empreitada. Este segmento garante o prestígio diplomático para a instituição e para seus conselheiros além de garantir o financiamento de uma parte considerável da mostra. O processo de criação deste segmento inicia-se com o convite a todos os representantes diplomáticos em Brasília para cerimônia no Ministério das Relações Exteriores em que cada país presente recebe o convite formal para participação. A esse respeito Herkenhoff desabafa: “Às vezes a Bienal pensa que é o Itamaraty”. (HERKENHOFF, Paulo. Revista Santa Marcelina, p. 31).

No sentido inverso da idéia já consolidada na Bienal de bater recordes de número de artistas participantes, o curador se propôs a estabelecer o oposto, diminuir o número de países participantes. Além disso, manteve a definição estabelecida durante a Bienal de 1996 de convidar apenas um artista por nação.

Como estratégia de montagem, a curadoria definiu alguns critérios aos curadores participantes. Não se desejava a produção de salas por países, evitando a idéia de “sala nacional” que cumpriria a função de fronteira, pretendendo-se um processo de reterritorialização simbólica do espaço. Buscou-se maior diálogo entre os artistas e com a ajuda de Paulo Mendes da Rocha, assumiu-se o partido de espaços transparentes. Deixando de lado o cubo branco e evitando o tipo de espaço característico das feiras comerciais. Herkenhoff declarou: “Apenas quando houvesse necessidade intrínseca da obra, seriam criadas paredes ou salas. Haverá áreas de grande transparência para o olhar.” (HERKENHOFF, 1998c, p.28)

Os países que participaram do segmento **Representações Nacionais** foram: Mali, Trinidad Tobago, Jamaica, Porto Rico, Cuba, Martinica, El Salvador, Haiti, República Dominicana, Guatemala, Costa Rica, Nicarágua, Honduras, Panamá, Suécia, Espanha, Chile, Irlanda, México, Uruguai, Paraguai, Equador, Colômbia, Áustria, Angola, Portugal, Austrália, Noruega, Turquia, Grécia, Bélgica, Estados Unidos, Canadá, Palestina, Finlândia, Tailândia, Venezuela, Holanda, Itália, Grã-Bretanha, Polônia, Alemanha, Peru, Argentina, Dinamarca, Rússia, França, Coreia, Suíça, Japão, Bolívia, África do Sul, Eslovênia e Israel.

Núcleo Histórico

As Salas Especiais sedimentada nos anos de 1970, dedicadas a grandes nomes da arte, foram substituídas nesta mostra pelo **Núcleo Histórico**. Assim, a 24^a manteve o segmento de caráter histórico e museográfico. Segundo Helouise Costa,

o papel originalmente atribuído às salas históricas iria modificar-se a partir da década de 1990, quando passariam a ser o sustentáculo de uma estratégia mercadológica voltada para a atração de grandes contingentes de público e maciço retorno publicitário para os patrocinadores, por meio da exaltação de artistas consagrados. (COSTA, 2002, s/n)

O segmento **Núcleo Histórico: Antropofagia e histórias de Canibalismos**, como o próprio nome indica, adotou o conceito da Antropofagia.

No processo modernista, artistas e escritores tentando compreender a configuração da identidade brasileira lançaram a hipótese de que entre as várias culturas formadoras (africana, indígena e portuguesa) havia uma que cultivava uma prática simbólica – o canibalismo – que consistia em incorporar os valores do Outro na construção de seus próprios. No Manifesto Antropófago Oswald proclamou a antropofagia como um processo de absorção e mistura de outras culturas na formação da identidade brasileira. As questões envolvidas no Manifesto Antropófago e seu contexto histórico serão aprofundados a seguir.

Por ocasião da mostra criou-se um modelo participativo visando à definição de antropofagia e canibalismo, a partir do qual foram colhidas opiniões acerca desses dois conceitos. Interpretações, metáforas, conceitos, concepções e aforismos sobre o tema, foram incorporados a uma lista que foi distribuída com o título provisório de “165, entre 1000, formas de antropofagia e canibalismo” tratava-se segundo seus organizadores de um pequeno exercício crítico, interpretativo, poético e especulativo. Esse processo aberto e articulado de interpretações compôs uma lista final publicada em um dos catálogos da 24^a Bienal de São Paulo. Na lista não constou o nome de seus autores para que a noção individualista de autoria fosse dissolvida numa espécie de banquete, numa grande apropriação coletiva. Segundo o curador geral, aquilo que surgiu como um tema brasileiro dissolveu-se no amplo interesse dos participantes de todo o mundo. Herkenhoff aponta também que optou por diferenciar antropofagia, como tradição cultural brasileira, de canibalismo, prática simbólica, real ou metafórica de devoração do outro.

Para cada sala havia um programa curatorial específico: no espaço dos séculos XVI a XVIII a pauta era o confronto da Europa com a descoberta de um canibalismo real na América, ou escrito de outra maneira, o encontro entre o colonizador europeu e os povos

colonizados da América. Já a sala do século XIX tratava da presença do canibalismo no inconsciente ocidental. Segundo Herkenhoff,

(...) foi fundamental neste processo demandar a adesão do texto e do projeto curatorial à obra. As obras, ou alguns artistas e mesmo salas, estão aqui como argumentos diretos, indiretos ou para a necessária passagem entre dois momentos históricos. (FUNDAÇÃO, 1998b, p.23)

O curador esclarece ainda que estabeleceu um único exemplo de imagem apropriada, *A jangada da Medusa* de Géricault, utilizada por artistas como David Siqueiros, Asger Jorn, Jeff Wall, Thomas Struthe e outros. Como exemplo de apropriação transcultural, ele escolheu a obra de Van Gogh e as influências que sofreu da xilogravura japonesa. Assim, articularam-se diversas exposições, todas organizadas por uma equipe de vinte e cinco curadores. O curador ampliou sua área de atuação, interferindo nesse segmento com as chamadas “contaminações”. Essas contaminações foram consideradas como representantes de um olhar contemporâneo sobre as obras distanciadas no tempo e no espaço, estabelecendo um diálogo instigante entre elas. Além de criarem controvérsias e discussões que serão investigadas após a descrição de todos os segmentos.

Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros.

O título deste segmento composto da palavra roteiro repetida sete vezes foi retirado de uma passagem do Manifesto Antropofágico:

(...) Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.
Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros.
O instinto Carafba. (FUNDAÇÃO, 1998 a.532)

Oswald de Andrade

Sua estrutura seguiu o modelo da 23ª Bienal, chamada “*Universalis*” que introduziu a idéia de mostra composta por regiões do mundo. Portanto, cada roteiro indicava uma região

do mundo: África, América Latina, Ásia, Canadá e Estados Unidos, Europa, Oceania e Oriente Médio, cuja arte recente seria representada.

Herkenhoff esclarece que dois princípios foram estabelecidos como método curatorial: ir e vir. Os curadores deveriam ter a capacidade de articular uma perspectiva do olhar a partir do lugar. Era necessário definir uma questão e testá-la em campo, construindo o desenho final de cada roteiro evitando a realização de enunciados pré-estabelecidos.

Adriano Pedrosa coordenou um chat na internet entre os curadores. Para ele esse chat contribuiu para o diálogo entre os curadores, e permitiu atingir os objetivos de complementaridade, contrapontos ou confrontos.

Os curadores internacionais escolheram seis obras de cada uma dessas sete regiões do mundo. Essas regiões foram entendidas como territórios culturais, ao invés de territórios geográficos. Júlio Landmann explicitou que havia regiões formadas por partes de três continentes, como no caso do Oriente Médio. O desafio, segundo Herkenhoff, era integrar o conjunto de olhares e articular critérios. Muitos curadores do segmento optaram por fazer referência ao tema Antropofagia e Histórias do Canibalismo como hipótese de trabalho. Destacamos que a arte contemporânea brasileira estava inserida neste segmento também, dentro do roteiro da América Latina curada por Rina Carvajal.

Arte Contemporânea Brasileira - Um e/entre outro/s

Este eixo foi apontado pelos curadores, como uma inovação na história da Bienal. Segundo Landmann, ele busca dar destaque e tratamento especial à produção nacional, levando a repensar e potencializar a presença da arte contemporânea brasileira na Bienal de São Paulo. Este tratamento aparece também na elaboração de um volume a parte, o quarto no conjunto das publicações. Este volume teve o diferencial de registrar e veicular imagens da

própria exposição. A exposição incluiu obras inéditas e outras já expostas anteriormente.

Adriano Pedrosa esclarece que:

A exposição não define paradigmas totalizantes e últimos para se pensar a arte brasileira como um todo, não quer precisar um panorama geral ou elenco de eleitos, mas uma entre muitas possíveis e outras organizações e recortes conceituais da produção contemporânea. (FUNDAÇÃO, 1998a, p.98)

A arte contemporânea brasileira esteve presente neste segmento específico, e em todos os outros pavimentos da Bienal, através de “contaminações”, pontuações e inserções. Este segmento foi dividido em dois eixos: Um e outro, cujo curador foi Adriano Pedrosa e Um entre outros com curadoria de Paulo Herkenhoff.

Um e outro

Este eixo do segmento contemporâneo brasileiro inicia-se com o tema da relação amorosa que seria canibalístico, segundo o curador Adriano Pedrosa.

Na fusão amorosa, os dois amantes, apaixonados, desejam incorporar um ao outro, fundir-se, tornar-se um. O medo de perder o outro amado pode fazer com que o amante queira ingerir e deglutir o outro – daí talvez a voracidade de algumas mordidas e beijos. Mas essa fusão é um desejo utópico e o mais próximo dela que os amantes podem chegar é a penetração. (FUNDAÇÃO, 1998a, p.100)

As obras foram separadas por temas e definidas pelo curador da seguinte maneira:

Fusão amorosa: Daniel Senise, Leonilson, Edgar de Souza, José Resende;

Tema dos espelhos: Cildo Meireles, Iole de Freitas, Lygia Clark, Leonilson;

Do duplo e da simetria: Edgard, Leonilson, Tunga, Senise, Valeska Soares;

O corpo em pedaços e os pedaços do corpo: Adriana Varejão, Miguel Rio Branco e Nazareth Pacheco;

A carne, a pele, a cicatriz: Arthur Barrio, Ernesto Neto, Sandra Cinto, Rosangela Rennó, Leonilson, Courtney Smith, Adriana;

Os temas do nascimento, do abrigo, da invaginação, da nave-mãe: Edgar, Ernesto, Rivane Neuschwander.

Esta organização revela uma abordagem das obras de cunho psicanalítico, enfatizando o caráter subjetivo.

Um entre outros

Este eixo, segundo o curador Paulo Herkenhoff, foi centralizado em obras que tratam de questões relativas ao abandono social. Duas importantes referências históricas foram escolhidas para pontuar esta área: a primeira delas foi a crônica de Clarice Lispector chamada *Mineirinho*, e a segunda é o *Bólido 18-B-331* (homenagem a *Cara-de-cavalo*), obra de 1967 de Hélio Oiticica.

Os artistas selecionados foram: Anna Bella Geiger, Antonio Manuel, Arthur Omar, Claudia Andujar, Emamaneel Nassar, Ivens Machado, Mauricio Dias e Walter Riedweg, Regina Silveira, Rochelli Costi, Rubem Grilo e Vik Muniz.

A organização deste eixo revela o predomínio de uma dimensão política.

Contaminações

A contaminação, como estratégia curatorial, consistia na inclusão de obras contemporâneas nos espaços do **Núcleo Histórico**. A consciência da relevância que a noção de contaminação poderia trazer para a exposição foi dada por Adriano Pedrosa, que a considera oposta ao cubo branco como o lugar ideal da arte exigido pela modernidade.

(...) a contaminação está ligada ao canibalismo, às suas doenças, na medida em que a carne humana contamina a carne humana. Quando alguém descumpra as regras relativas ao consumo do corpo humano, torna-se imediatamente um doente, pois comeu a parte que não cabia na estrutura daquele estatuto cultural. (PEDROSA, 2008, p.47)

Paulo Herkenhoff defende que a contaminação permite trocas, pressupõe uma fé na potência do objeto, não importando as circunstâncias em que ele se encontre. Assim, a arte brasileira teve uma presença complexa na Bienal, cumprindo o papel de dialogar com as obras

dos outros segmentos. Uma obra de um artista brasileiro, por exemplo, foi incluída na sala de um artista europeu ou norte-americano, criando tensões, desafiando o olhar. No segmento Arte Contemporânea Brasileira, a inserção de Bruce Nauman, Esko Männikkö e Michael Asher, foi chamada de contaminação.

Outra contaminação apontada pelos curadores da mostra (FUNDAÇÃO, 1998a, p.24) foi a inserção do artista austríaco Franz West dentro do Eixo da Cor do Núcleo Histórico.

Essas inserções foram realizadas em todo prédio da Bienal marcando presença também na webarte e no projeto editorial. Lembramos que o catálogo da Arte Contemporânea Brasileira foi publicado após a mostra, justamente para registrar imagens das obras no espaço expositivo. Constatamos, porém, que a quantidade e qualidade desses registros fotográficos são insuficientes para uma observação criteriosa dos efeitos visuais destas contaminações. Destacamos alguns exemplos de contaminações no Núcleo Histórico:

- as obras de Albert Eckhout na exposição dedicada aos séculos XVI –XVIII contaminadas pelo TaCaPe de Tunga e pela Proposta para uma catequese de Adriana Varejão;
- as obras de Francis Bacon contaminadas pelas T.E. (Troupas ensangüentadas) de Artur Barrio;
- a vitrine com as obras do Aleijadinho contaminadas pelo reflexo da obra de Bruce Nauman;
- no Eixo da Cor teve presença de obras dos brasileiros Waltercio Caldas e Antonio Dias e contaminação da obra de Franz West;
- Maria Martins contaminada por Iole de Freitas e Carmela Gross;
- Surrealismo e Dada contaminados por Ernesto Neto e Vik Muniz;
- Lygia Clark e Mira Schendel contaminando Eva Hesse e Louise Bourgeois.

Figura 5 - Núcleo Histórico. Obras de Francis Bacon contaminadas pelas Trouxas Ensanguentadas de Artur Barrio. Fotografia: Gal Opiddo.

As contaminações receberam duras críticas nos jornais e revistas publicadas durante a mostra. Em artigo para o site da UOL verificamos que o Núcleo Histórico é apontado como o maior foco de polêmicas. Já no catálogo oficial comemorativo dos 50 anos da Bienal, ele é considerado o segmento mais controvertido. Certamente, as tensões impostas pela justaposição de obras históricas consagradas e da arte contemporânea brasileira, distantes no tempo, surpreendeu os visitantes, estudiosos ou não de arte.

O historiador e crítico Rodrigo Naves considerou que com as contaminações, os brasileiros acabaram perdendo a autonomia e virando nota de rodapé para os artistas internacionais. (NAVES, 1999, p.48)

Mais de uma década após a mostra, acreditamos que essa polêmica perdeu força no contexto das exposições internacionais. Paulo Herkenhoff, na revista Santa Marcelina, aponta alguns curadores que se apropriaram desta idéia, em exposições internacionais posteriores. São eles: Nicolas Serota, John Elderfield e Yve-Alain Bois. Pudemos conferir em pesquisa rápida na internet⁴, a montagem de John Elderfield para exposição Modern Starts (1880-1920) no MoMA. Para comemorar a entrada no novo século, o museu norte-americano, preparou uma revisão da arte do século XX, dividida em três partes. A primeira delas foi montada por Elderfield e explorou a justaposição de obras abandonando a sequência cronológica e fazendo

⁴ MoMA, Modern Starts: Expresso Revista de 03-06-2000.

o cruzamento com obras recentes numa estratégia semelhante às contaminações estabelecidas pelos curadores da 24^a Bienal.

A obra de Oswald de Andrade antes do Manifesto Antropófago

Este capítulo pretende levantar os principais acontecimentos da vida e obra do personagem - escritor Oswald de Andrade, buscando apontar, contextualizar, e analisar suas principais influências na produção do Manifesto Antropófago, para embasar as reflexões sobre a 24^a Bienal de São Paulo.

Contribuíram para a análise do Manifesto Antropófago aqui realizada, dois escritos de Benedito Nunes. O primeiro deles, intitulado “Antropofagia ao alcance de todos”, está incluído nas Obras Completas de Oswald “A Utopia Antropofágica”. Nesse texto, Nunes parte do manifesto Pau-Brasil para identificar no período modernista, algum indício das questões que ele trabalharia vinte anos depois quando ele escreveu os artigos publicados sob o título de “A Marcha das Utopias”. O segundo texto encontra-se no livro “Oswald Canibal”, que busca as influências dadaístas e surrealistas sobre a antropofagia.

Já a biografia ilustrada de Maria Eugenia Boaventura contribuiu para trazer detalhes da vida pessoal do escritor pertinentes a nossa abordagem.

O livro “Os dentes do Dragão” trás informações preciosas sobre o poeta, através de depoimentos, desde a época de seu apogeu em 1924 até sua última entrevista poucos dias antes de sua morte. Esses depoimentos oferecem um panorama de suas idéias em torno dos mais variados temas, como seu envolvimento com a política e suas opiniões sobre os escritores e as artes nacionais.

Por fim, uma importante fonte consultada foi o livro de Adriano Bitarães Netto intitulado “Antropofagia Oswaldiana: Um receituário estético e científico”. Bitarães analisa o

Manifesto Antropófago, seu contexto histórico, as apropriações que realizou e suas influências. Esta publicação já é consequência direta da repercussão da 24^a Bienal Internacional de São Paulo em várias esferas da vida cultural brasileira.

FIGURA 6 - Oswald de Andrade. Fotografia de Gregori Warchavchik, São Paulo, 1943.

Oswald de Andrade foi bacharel em direito pela Faculdade São Francisco, poeta, romancista, repórter, jornalista, crítico teatral, bacharel em direito pela Faculdade São Francisco, produtor do semanário *O Pirralho*, orador, escritor de peças de teatro, diretor e escritor do periódico *O Homem do Povo*, entre outras tantas funções.

Lançou o escritor Mário de Andrade, “descobriu” Victor Brecheret escondido nos porões do Palácio das Indústrias, defendeu publicamente Anita Malfatti dos ataques de Monteiro Lobato em seu artigo “Paranóia ou Mistificação”, fez diversos amigos e inimigos entre artistas e escritores nacionais e estrangeiros.

Nascido em uma família tradicional burguesa fez parte da aristocracia rural paulista no início do século XX. Passeava de *cadillac* verde pela Rua Augusta e levava os amigos, a toda velocidade, a lugares distantes, para declamar poemas, cantar e discutir arte. Em depoimento a

Mário Silva Brito afirmou: “adquiri um *cadillac* apenas porque era o único automóvel de São Paulo equipado com um cinzeiro”, o que mostra seu espírito irônico. Transitou entre as mansões oligárquicas de mecenas como Freitas Valle, Paulo Prado e Dona Olívia Guedes Penteado, participando ativamente de reuniões e salões de arte. Fez inúmeras viagens a Paris, onde manteve residência própria por longos anos e tantas a países da Europa e do Continente Africano. Fazia extravagâncias como hospedar-se durante longos períodos nos melhores hotéis de São Paulo e Rio de Janeiro.

A vida de nosso personagem, contudo, deu uma guinada em 1929. A quebra da Bolsa de Nova York repercutiu na economia nacional e diretamente nos negócios de café, ocasionando a falência de muitos e a derrocada de Oswald. A crise financeira afetou também seus relacionamentos. Como em um efeito cascata, rompeu com seus dois melhores amigos, Mário de Andrade e Paulo Prado e separou-se de Tarsila do Amaral. Filiou-se, então, em 1931 ao Partido Comunista com o incentivo de sua nova companheira, a Pagú. Criaram juntos, em 1933, o jornal *O Homem do Povo*, cuja característica principal era a defesa dos ideais do comunismo e a crítica social e política. Portanto, sua vida passou por mudanças avassaladoras, de aristocrata que passava longos meses viajando pela Europa, à situação de total desamparo, sem condições de sobreviver com os rendimentos da profissão; de convidado a jantar íntimo com Isadora Duncan ao total ostracismo.

É ele quem escreve:

Viajei, fiquei pobre, fiquei rico, casei, enviei, casei, divorciei, viajei, casei... Já disse que sou conjugal, gremial e ordeiro. O que não me impediu de ter brigado diversas vezes à portuguesa e tomado parte em algumas batalhas campais. Nem de ter sido preso treze vezes. Tive também grandes fugas por motivos políticos. (BRITO M.S., 1972, p.12)

Vários estudiosos se debruçaram sobre sua vida e obra inovadora e polêmica. Antônio Candido, escritor, crítico e amigo de Oswald, considera que nada separa Oswald de Andrade de seus personagens. E reitera essa fusão entre vida e obra quando “ele se torna o seu maior personagem, operando a fusão poética do real e do fantástico”. (CANDIDO, 1974 p.14)

A sociedade brasileira foi abalada em fins do século XIX por dois acontecimentos históricos marcantes: a abolição da escravidão e o advento da República. O país sofria sob o novo regime, a sua primeira grande crise econômica. Silva Brito enfatiza esta passagem histórica com um artigo do romancista Aluísio Azevedo que faz a seguinte declaração:

Depois da bancarrota, o público brasileiro divide-se apenas em duas ordens: a dos que tudo perderam e a dos que tudo ganharam. Os primeiros choram de fome e os segundos tremem de medo pela sua riqueza mal adquirida. Uns se escondem para ocultar a miséria; outros para fugir à justiça... Um belo carnaval! E ninguém lê livros. (BRITO, 1964, p.13)

Oswald de Andrade nasceu neste período histórico conturbado e de grandes mudanças ocorridas no país e principalmente na cidade de São Paulo. Em 1880, a população da cidade que era de cerca de 65.000 habitantes foi invadida por uma leva de imigrantes que vinham substituir a mão-de-obra escrava. Por volta de 1920, a população atinge 580.000 habitantes. Além disso, a cidade tornou-se um importante centro ferroviário, comercial e político e desde 1910, ultrapassou o Rio de Janeiro em quantidade de indústrias. Essas mudanças transformaram bruscamente a cidade provinciana. Os bondes, a luz elétrica e os automóveis eram coisas recém-chegadas e chamavam a atenção das pessoas. Oswald de Andrade descreveu em suas memórias algumas dessas importantes transformações: “Um mistério esse negócio de eletricidade. Ninguém sabia como era. Caso é que funcionava. Para isso as ruas da pequena São Paulo de 1900 enchiam-se de fios e de postes”. (SCHWARTZ, 1983, p.157)

O aparecimento do bonde elétrico marcou a infância de Oswald de Andrade, como podemos observar no trecho que segue:

Uma febre de curiosidade tomou as famílias, as casas, os grupos. Como seriam os novos bondes que andavam magicamente, sem impulso exterior? Eu tinha notícia pelo pretinho Lázaro, filho da cozinheira de minha tia, vinda do Rio, que era muito perigoso esse negócio de eletricidade. Quem pusesse os pés nos trilhos ficava ali grudado, e seria esmagado fatalmente pelo bonde. Precisava pular. (SCHWARTZ, 1983, p.158)

A literatura deste longo período que se estende desde o final da Monarquia até as vésperas do Modernismo era predominantemente Parnasiana. Portanto, a geração contemporânea de Oswald de Andrade, no início de sua carreira literária, seguia as regras do

parnasianismo, com pequenas exceções dentro do Simbolismo. Vera Chalmers, escritora que analisa os textos jornalísticos de Oswald comenta que:

(...) o parnasianismo é a escola da camada dominante, da alta burocracia e das profissões liberais de um meio provinciano, semi-culto, em que o literato é exibido como uma ostentação de classe, na Academia e nos salões particulares. (CHALMERS, 1976, p. 40)

Chalmers considera que as primeiras ligações “literárias” de Oswald foram através do jornalismo e da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Em “Auto-retrato”, Oswald de Andrade relatou o cerne de sua vida literária:

Nasci em São Paulo, na atual Avenida Ipiranga nº 5 (primitivo) ao meio-dia de 11 de janeiro de 1890. Bacharel em Ciências e Letras pelo Ginásio de São Bento, onde ouvi de um velho professor, que se chamou Gervásio de Araújo, que ia ser um escritor. Isso decidi em 1907 a minha vocação e a minha carreira. Passei a comprar livros, a ler e escrever, a estudar. Logo que pude, entrei para um jornal. O Diário Popular publicou em 1909 o meu primeiro artigo, “Pennando” – uma reportagem da excursão do presidente Afonso Pena aos estados do Paraná e Santa Catarina. (BRITO, 1972, p. 11.)

“Pennando”, o primeiro artigo escrito por Oswald, baseia-se no trocadilho que lhe serve de título, e designa a viagem do Presidente Afonso Pena a Curitiba e Santa Catarina. O título tem duplo sentido já que o escritor faz o que teria sido uma penosa cobertura da viagem do Presidente Pena. Esse artigo denota a habilidade característica do futuro criador do Manifesto Antropófago. Ele se utiliza da anedota para organizar o texto que “é puro divertimento verbal” segundo Chalmers.

Alguns anos depois, ele fundou e dirigiu o semanário paulista *O Pirralho*⁵, financiado por sua mãe. “Ligando-me a um grupo de literatos lancei o semanário com êxito”, relembra Oswald de Andrade em seu livro de memórias.

Em 1912, Oswald fez sua primeira viagem à Europa e trouxe em sua bagagem o Manifesto Futurista de Felippo Marinetti. Em suas memórias lemos: “dos dois manifestos que anunciavam as transformações do mundo, eu conheci em Paris o menos importante, o do futurista Marinetti. Karl Marx me escapara completamente”.

⁵ A revista teve boa aceitação e lançou o extraordinário caricaturista Voltolino.

Marinetti publicou o primeiro manifesto futurista em Paris, em 1909, definindo o pensamento futurista de forma provocadora. Anunciava o compromisso da literatura com a nova civilização técnica, combatendo o academismo, lutando em favor de uma renovação estética que valorizasse a modernidade: as máquinas, o automóvel, a velocidade.⁶

Influenciado também por Paul Fort, que acabava de ser eleito príncipe dos poetas franceses, o escritor brasileiro resolveu tentar o verso livre. “Eu nunca fui capaz de contar sílabas. A métrica era coisa a que minha Inteligência não se adaptava, uma subordinação a que eu me recusava terminantemente”. (BRITO, 1958, p.26)

Escreveu então, o poema, sem rima e sem metro, intitulado “Último Passeio de um Tuberculoso, pela Cidade, de Bonde”. Esses versos apontavam o início do rompimento com os cânones e regras admitidos e consagrados, porém, diante da zombaria de seus amigos é descartado por seu autor.

Oswald escreveu o artigo “Em prol da pintura nacional”, em O Pirralho de 1915, texto que já se percebe seu compromisso como incentivador da renovação das artes no Brasil. Nele, o escritor fixa Almeida Junior como precursor e modelo, e defende as raízes nacionais. Ao mesmo tempo em que elogia o pintor, critica-o declarando que não vê em seus quadros a marca de uma personalidade genial. Oswald aconselha os jovens pintores brasileiros⁷ a se desembaraçarem das recordações de motivos que tiveram em suas viagens para a Europa e, incorporem ao nosso meio, à nossa vida. Pede também, para que tirem dos recursos imensos do país, como cor e luz, que os circunda, a nossa arte, buscando uma manifestação superior de nacionalidade, destaca Mário Silva Brito. (BRITO, 1958, p.30)

Nesta época, Oswald conhece Mário de Andrade quando comparece a uma conferência deste no Conservatório de Arte Dramática. Publica a conferência e ganha um

⁶ “Um automóvel barulhento como uma metralhadora é mais belo que a Vitória de Samotrácia” (uma das obras primas da antiguidade grega).

⁷ Oswald de Andrade está se referindo aqui aos jovens artistas brasileiros beneficiados por bolsas de estudos na Europa, muitas delas oferecidas por Freitas Valle (senador gaúcho, mecenas e dono da Villa Kirial).

amigo, assinala Maria Augusta Fonseca. (FONSECA, 1982, p.10) É nessa época também que Oswald descobre Victor Brecheret, que chegara a pouco da Itália e trabalhava nas dependências do Palácio das Indústrias.⁸

O ano de 1917 é marcado por importantes acontecimentos tanto políticos como no campo artístico. O plano político mundial está contaminado pelas seqüelas da Primeira Guerra Mundial e pela Revolução Russa. O Brasil rompe relações diplomáticas com a Alemanha quando um navio mercante nacional é torpedeado na costa brasileira, atizando o nacionalismo entre os estudantes. Em São Paulo, estoura uma greve geral da qual tomaram parte setenta mil operários. Mas é no campo artístico que se registra um importante marco para o movimento modernista, a polêmica exposição de Anita Malfatti.

Em um depoimento de 1939, Anita analisa os acontecimentos de 1917, e diz o seguinte quando de seu retorno dos Estados Unidos, depois de um longo período estudando na Europa, na Escola de Belas Artes de Dresden:

Voltei sem dúvidas, sem preocupações, em pleno idílio pictórico. Durante esses anos de estudos, pintara simplesmente por causa da cor. Devo confessar, não fora para iluminar a humanidade, não fora para enfeitar as casa, nem fora para ser artista. Não houve preocupação de glória, nem de fortuna, nem de oportunidades proveitosas. Quando viram minhas telas, todos acharam-nas feias, dantescas, e todos ficaram tristes, não eram os santinhos dos colégios. Guardei as telas. (BRITO, 1958, p.41)

No entanto, alguns jornalistas e artistas quiseram vê-las e contrariamente, não julgaram-nas feias, insistindo para expô-las. Assim, inaugura-se em dezembro de 1917, a famosa mostra. Interessante ressaltar que compareceram à inauguração inúmeros artistas, jornalistas e escritores e três desses trabalhos foram imediatamente adquiridos.

Oswald visitou a exposição e escreveu sobre a artista no *Jornal do Comércio*:

Tem causado a melhor impressão nas nossas rodas artísticas e sociais a exposição de quadros da distinta pintora Sra. Anita Malfatti, à rua Libero Badaró nº 11...Muitos dos lindos trabalhos expostos tem sido adquiridos pelos visitantes. Ontem o Sr. Dr. Eloy Chaves comprou o de nº 15, “Os Patinhos”, e o Sr. J. M. Rodrigues Alves o de nº 26, “Aspecto da Vila”. (BOAVENTURA, 1995, p.51)

⁸ Tão impressionados ficaram com suas obras, Oswald e Menotti Del Picchia, que dele fizeram personagens de seus romances. Em *Os Condenados*, de Oswald, e no *O Homem e a Morte*, de Menotti.

É o artigo ofensivo de Monteiro Lobato, intitulado “Paranóia ou Mistificação”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, que iria mudar os rumos da exposição e da própria artista, que ficaria abalada para sempre. Em torno dela, e em sua defesa reúnem-se Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Menotti Del Picchia. Mas é Oswald de Andrade que sai imediatamente em público em defesa da artista.

Oswald nessa época dividia-se entre o jornalismo e os encontros amorosos. Teve um filho com a francesa Kamiá que conhecera e trouxera de uma de suas viagens à Europa. Logo depois, apaixonou-se por uma bailarina brasileira e em seguida, foi a vez de Deisi, a musa entre os frequentadores da *garçonniere* no centro da capital paulista. Os frequentadores dessa local compõem conjuntamente um diário: O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo (1918-1919). Esse diário é um enorme caderno escrito com tinta de diferentes cores e composto por trocadilhos, piadas, reflexões, colagens, grampos de cabelo, charges da imprensa com legendas adaptadas com zombarias do grupo, e outras contribuições como nos conta Mário Silva Brito em “As Metamorfoses de Oswald”. O autor também aponta que a figura dominante desse diário é Deise, a Miss Cíclone, o novo amor de Oswald. Eles se tornam amantes, e escrevem no diário coletivo, poemas e cartas de amor mútuo utilizando pseudônimos. Contudo, em consequência de um aborto praticado em concordância dos dois, ela adoece gravemente. E é na presença de Guilherme de Almeida, Monteiro Lobato e Ferrignac que Oswald casa-se com Deisi moribunda. Ela morre alguns dias depois do casamento, ocasionando também o fim dos encontros literários nesse local e do diário coletivo.

Oswald escreveu o artigo “O meu Poeta Futurista”, destacando um poema de *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade, que ocasiona um reboiço. Este título dado ao amigo escritor vai desencadear um equívoco difícil de desfazer pelos literatos modernistas entre o futurismo de Marinetti e o paulista. Guilherme de Almeida escreveu a esse respeito:

(...) chamavam-nos de futuristas porque Oswald de Andrade, lançando Mário, intitulou seu artigo “Meu Poeta Futurista”. É preciso acrescentar que o termo estava na moda. A enorme colônia italiana de São Paulo, a popularidade da língua e da literatura italiana eram fatores que faziam com que a obra de Marinetti fosse conhecida nessa cidade. A palavra futurista tornou-se sinônimo de coisa Nova, fora do comum, de maluquice para os bem-pensantes e tradicionalistas. (AMARAL, A., 1976, p.295)

A partir de 1920, Oswald anunciava em seus artigos na imprensa, um acontecimento marcante para a comemoração da independência do país: a Semana de Arte Moderna. Em 1921, o triunvirato organizava reuniões, banquetes e começava a campanha pelos jornais, para a comemoração do centenário de independência do Brasil que virá a se transformar na mais famosa Semana artística no Brasil.

Segundo Menotti Del Picchia (1929, p.13), o grupo modernista, em 1921, estava não só composto e coeso, como representava uma força nova dotada de consciência.

Nós queremos viver, vibrar, gozar a glória das coisas criadas no nosso minuto efêmero, ao ritmo que marca a harmonia integral do cosmos; não queremos ser um eco de vibração morta, dentro de uma orquestração feita de sons vivos, harmonizados com todos os ruídos atuais. O passado é um cadáver. Sua refração no presente só pode ser fantasmal, absurda. (BOAVENTURA, 1985, p.117)

Naquele momento, a Semana de 22, estava sendo preparada e divulgada na imprensa com o título de Semana Futurista. Em um desses artigos, Oswald de Andrade declara intenções de reagir ao “caruncho dos processos acadêmicos”. (BOAVENTURA, 1985, p.69) Como os próprios literatos e divulgadores da Semana nomearam-na de futurista, ela acaba confundida com o movimento futurista italiano, como aponta Maria Eugenia Boaventura. (1985, p.25)

Logo após a Semana, em um artigo para do *Jornal do Commercio* Oswald esclarece:

(...) por uma dúzia de vezes desmentimos o significado estreito do termo futurismo, a ele dando, quando empregávamos ou um sentido largo e universal, que abrangia toda a revolução moderna das artes, ou o sentido “paulista”, de renovação dentro das nossas cerradas fileiras provincianas”. (BOAVENTURA, 1985, p.107)

Annateresa Fabris faz uma aprofundada análise comparativa dos dois movimentos em seu livro “O Futurismo Paulista”, do qual destacamos o trecho seguinte:

O significado particular que Menotti Del Picchia atribui ao movimento de Marinetti em dezembro de 1920 amplia-se ao longo de 1921, tornando patentes os elementos que interessavam aos modernistas e àqueles por eles rechaçados porque não

condizentes com sua concepção de modernidade. Três questões principais destacam-se na leitura do futurismo empreendida pelos literatos paulistas: o significado do movimento, a percepção da existência de dois futurismos e, como consequência, a postulação do “futurismo paulista”. (FABRIS, 2004, p.91)

Cabe ressaltar que entre os três protagonistas da Semana de Arte Moderna, é Oswald o que mais irrita os componentes, atacando agressivamente o analfabetismo letrado, representado pelos acadêmicos e conservadores. Ele é sarcástico, satírico não poupando ninguém, nem mesmo os nomes consagrados da época, como podemos ler:

(...) entanto, vivemos uma vida intensamente acadêmica em todas as artes. Na escultura, quem? Bernardelli, o pior marmorista do mundo. Na pintura? Oscar Pereira da Silva, o homem das litografias. Na música? Carlos Gomes que nem imitar soube os grandes mestres sérios, preferindo filiar-se à decadência melódica acadêmica, secção cançoneta heróica. (BRITO, 1972, p.35)

A programação da Semana de Arte Moderna compreendia uma exposição com cerca de cem obras de artes plásticas, aberta diariamente no saguão do Teatro Municipal de São Paulo, e sessões de conferências e apresentações musicais no período da noite, a partir das 20h30. A participação do polêmico Oswald constava do programa, no segundo dia do Festival, 15 de fevereiro, ilustrando com trechos de sua prosa de *Os Condenados* a palestra de Menotti Del Picchia. Contudo, o poeta teve outra participação controvertida, só refutada por ele anos depois, a contratação de estudantes de direito, instalados nas galerias do Teatro Municipal, para confrontar os artistas participantes. Era de lá que partiram as vaias, tomates e batatas arremessadas no palco. Esta participação foi considerada pela escritora Márcia Camargos em a *Semana de 22*, como uma brilhante jogada de marketing, levando a imprensa, até então indiferente aos acontecimentos, a comentá-los, nem que fosse para criticar.

Como consequência da Semana, foi lançada KLAXON, uma revista coletiva. No primeiro número da revista, lê-se: “KLAXON cogita principalmente de arte. Mas quer representar a época de 1920 em diante. Por isso é polimorfo, onipresente, inquieto, cômico, irritante, contraditório, invejado, insultado, feliz”. Essa revista coletiva durou de maio de 1922 a janeiro de 1923.

Tarsila do Amaral chega de Paris, em junho de 1922, e instala seu ateliê no centro de São Paulo, sentindo a atmosfera inquieta da Paulicéia pós-Semana. Anita Malfatti apresenta-a ao grupo modernista formado por ela e pelos amigos Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti Del Picchia. Eles começam a se reunir no ateliê da Tarsila, formando o Grupo dos cinco. No fim daquele ano, Oswald encontra-se com Tarsila em Paris, e passam alguns meses, visitando ateliês e exposições na capital francesa.

Em 1923, Oswald termina o livro *Memórias Sentimentais de João Miramar* que é publicado em 1924, cuja ilustração da capa é de Tarsila. Ele chama o romance de “o primeiro cadinho de nossa prosa nova” em um artigo de 1943. O escritor Haroldo de Campos resalta alguns trechos do *Miramar*, no prefácio de relançamento do romance, e declara serem as exposições de Paris a principal influência na prosa de Oswald de Andrade. O livro foi lançado por Oswald sem pressa nenhuma, já que começou a escrevê-lo em 1912. Alguns capítulos do livro foram publicados em 1919 no jornal dos estudantes de Direito e sofreu inúmeras e extremas modificações, que o deixaram irreconhecível.

O poeta suíço-francês Blaise Cendrars influenciou vários escritores modernistas, como: Manoel Bandeira, Mário de Andrade, Luis Aranha e de forma fundamental Oswald de Andrade. Cendrars e Oswald liam-se mutuamente no decorrer de 1924 e é nesse ano que o poeta franco-suíço é convidado a vir ao Brasil para dar uma palestra sobre os poetas modernos franceses, patrocinado por Paulo Prado. São dele essas palavras:

Foi Oswald de Andrade, o profeta do Modernismo em São Paulo, quem veio me buscar em Paris, e feliz demais de me livrar da maçada e do comércio das manifestações parisienses onde se confinava a poesia – Dadaísmo, Surrealismo – agarrei a ocasião pelos cabelos e parti imediatamente, convencido de que a poesia de hoje não é privilégio de uma escola exclusiva, mas explode no mundo inteiro (...). (CENDRARS, 1976, p.98)

D. Olívia Penteado e o grupo modernista convidam-no a conhecer o Brasil, viajando pelo Rio de Janeiro e pelo interior de Minas Gerais. Seu olhar estrangeiro funciona como mediação à revalorização das tradições coloniais e da cultura popular. Durante essas viagens

históricas, enquanto Oswald anotava os poemas que emergiriam em Pau-Brasil, Tarsila prestava atenção no colorido do casario mineiro que denominou posteriormente de retorno à tradição e à simplicidade, características que dominaram sua obra. Portanto, destas viagens saíram obras como “Noturno de Belo Horizonte” de Mário de Andrade, o livro *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade e a série de Tarsila do Amaral, denominada mais tarde de fase *Pau-Brasil*.

Cendrars escreveu diversos textos e poesias inspiradas nas terras brasileiras, viajou diversas vezes ao país, convidado pelo amigo Paulo Prado. Oswald de Andrade chamava seu amigo francês de poeta-cubista por acreditar que seus poemas eram feitos da mesma maneira que os artistas cubistas pintavam quadros, destruindo os elementos para construir em seguida.⁹

O Manifesto da Poesia Pau-Brasil foi publicado no Rio de Janeiro pelo *Correio da Manhã*, quinze dias depois do Carnaval de 1924, e foi dedicado ao amigo francês. Já o livro de Poesias Pau Brasil foi publicado, em 1925, pela editora *Au Sans Pareil*, em Paris por influência de Blaise Cendrars. O prefácio é de Paulo Prado e a ilustração de Tarsila do Amaral.

Inaugura-se com o Manifesto o primitivo nativo. É o próprio Oswald de Andrade quem esclarece a influência da cultura africana nas vanguardas européias:

Vi nas exposições, nas conferências, nos círculos de artistas e intelectuais, o que era a Arte Moderna. Um incrível destroçamento das boas maneiras do “branco, adulto e civilizado”. O primitivo tremulava nos tapetes mágicos de Picasso, em Rouault, em Chirico que majestosamente criava o surrealismo. A estatuária negra do Benin figurava nas vitrinas da Rue La Boetie. Os ateliers eram trincheiras revolucionárias. Os grandes artistas novos falavam das cátedras do College de France. A mecânica de Léger, a geometria que do cubismo passava ao abstracionismo, revelavam também as artes do primitivo, que nada tem nem de paisagista nem de agricultor. A onda tomou conta do mundo atual, deste grande mundo do século XX que ainda se debate nas tenazes da reação por não ter levado às últimas conseqüências a certeza de sua alma primitiva. (BRITO, 1972, p.67)

⁹ Em 1972, Carlos Augusto Calil fez um filme sobre o poeta e seu amor pelo Brasil, que foi transformado no livro “Etc..., etc... (Um Livro 100% Brasileiro)”, de Blaise Cendrars. Nele, podemos ler sobre sua paixão pelo país: “(...) - Senhor Presidente, amo o seu país. Sou louco por ele. Apaixonado. E eu adoro o povinho da sua terra que dança, canta, faz música, é angelical”. (CENDRARS, 1976, p. 77)

O lançamento do Manifesto Pau-Brasil e do Livro de poesias de mesmo nome causa um grande impacto nos meios intelectuais do país. Muitos escritores e críticos consagrados amigos ou não do escritor, rapidamente recorrem à imprensa para defender ou contestar as idéias ali contidas.

Em 1925, Tristão de Athayde escreve um texto crítico sobre a poesia Pau-Brasil em *O Jornal*, intitulado “Literatura Suicida”, lamentando que Oswald estivesse sob a influência do *dadaísmo*, condenado pelo crítico como uma das formas negativas do espírito europeu. Oswald lê esse artigo em Paris, fornecido pelo amigo Paulo Prado e responde a ele, escrevendo:

É incontestável. Eu marotamente arranjo a minha originalidade nos “últimos” manifestos da Vanguarda européia. E admira que chegando ao Brasil no Andes a 4 de maio e dando o meu artigo ao O Jornal, em junho, não tivesse a presença de espírito de aproveitar a verdadeira novidade do momento – a que se chama de supra-realismo – quando, por exemplo, uma variante de sucesso desse nacionalismo, o arrealismo, em vez de copiar de lingüinha de fora, num estafamento de simulações criadoras os cacos vencidos de Dada e do Expressionismo, a fim de fazer propaganda da já invencível Poesia Pau- Brasil. Para vir você, marechal Fontoura das letras pátrias, meter-me definitivamente na ilha dos plagiários. (BOAVENTURA, 1990, p. 29.)

No mesmo momento, ainda em resposta ao artigo de Tristão de Athayde, Oswald argumentou que Pau-Brasil são os primeiros cronistas e os santeiros de Minas e da Bahia.

O escritor Mário de Andrade faz algumas restrições ao livro, mas declara ser este o mais completo e mais divertido dos livros de Oswald de Andrade: “Aceito o nome de Pau Brasil e me sinto muito bem nele. A humanidade carece de rótulos pra compreender as coisas... Pau Brasil é rótulo condescendente e vago, significando para nós iluminadamente a precisão da nacionalidade.” (ANDRADE, M., 1995, p.113)

Paulo Prado foi o maior defensor do projeto Pau Brasil e Boaventura revela que Oswald pretendia dedicar-lhe essa obra, mas como Blaise Cendrars patrocinou o livro, ganhou a homenagem.

A crítica Aracy Amaral considera Manifesto Pau-Brasil o segundo estágio do movimento modernista e acredita que a partir dele surgiria o nacional como objetivo.

(AMARAL, A., 1976, p.219) A análise crítica dos manifestos de Oswald, elaborado por Benedito Nunes, concorda e enfatiza que o Manifesto Pau-Brasil inaugurou o primitivismo nativo e introduziu uma apreciação da realidade sócio-cultural brasileira.

Oswald comenta sobre o Manifesto em uma de suas entrevistas coletadas por Maria Eugenia Boaventura em *Os Dentes do Dragão*:

Chamei Pau- Brasil à tendência mais vigorosamente esboçada nos últimos anos de aproveitar os elementos desprezados da poesia nacional. Há dois anos publiquei, sobre essa tendência um manifesto. Persisto nas mesmas idéias. É a expressão que traduz, com toda propriedade, a poesia brasileira, inspirada nos motivos existentes em nosso país. (BOAVENTURA, 1990, p.37)

Pau-Brasil começa pela História do Brasil, colocando os índios nos primeiros poemas, passa para os poemas da Colonização, introduzindo o negro, a mulata, o escravo e o branco dono da terra, aponta Maria Augusta Fonseca. Os poemas são curtos, sem pontuação, alternando linguagem colonial com a fala caipira.

Segundo Silva Brito nos poemas do Pau-Brasil, Oswald já manuseia os cronistas nacionais e estrangeiros extraindo composições dos textos de Gandavo, Claude d'Abbeville, Frei Vicente do Salvador e de Pero Vaz de Caminha, antecipando os estudos sociológicos brasileiros.

Benedito Nunes enfatiza também, a utilização dos cronistas em seus textos e acredita que essas imagens, essas sugestões isoladas dos textos originais, dão-lhes leituras autônomas configurando a essência da poesia de pau-brasil. Segundo Nunes, o lado doutor é o idealismo da camada ilustrada representando o estilo importado da vida intelectual e da cultura literária e artística – estilo imitativo comum ao jurista e ao gramático brasileiro.

O bacharelismo, o gabinetismo e o academismo, as frases feitas da sabedoria nacional, a mania de citações, tudo isso serviria de matéria à poesia pau-brasil, que decompõe, humoristicamente, o arcabouço intelectual da sociedade brasileira, para retomar, através dele ou contra ele, no amálgama primitivo por esse arcabouço recalcado, a originalidade nativa e para fazer desta o ingrediente de uma arte nacional exportável. (NUNES, 1990, p.12)

O Manifesto Antropófago

Em 11 de janeiro de 1928, aniversário de 38 anos de Oswald, o escritor se reuniu com Tarsila do Amaral e o amigo Raul Bopp para comemorar a data em um restaurante no Brás, em São Paulo. Oswald ganha um quadro de presente pintado por Tarsila. Era o famoso Abapuru, que ainda não tinha nome. Eles olharam para a pintura e disseram que parecia um homem sugando a terra, um homem que come a terra, com os pés enormes plantados no chão. Foram então até o dicionário da língua tupi e viram o que significavam os termos: *aba*, o homem, e *poru*, que come, surgindo daí Abapuru. As associações não pararam por aí. Como o prato pedido foi pernas de rãs, os amigos começaram a brincar a respeito, articularam aí um movimento em torno da Antropofagia. Esta é a versão mais difundida da criação da Antropofagia.¹⁰

Tarsila do Amaral, muitos anos depois, enfatiza esta versão:

O movimento antropofágico de 1928 teve sua origem numa tela minha que se chamou Abapuru, antropófago: uma figura solitária monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado repousando num joelho, a mão sustentando o peso-pena da cabecinha minúscula. Em frente, um cactus explodindo numa flor absurda. Essa tela foi esboçada a 11 de janeiro de 1928. Oswald de Andrade e Raul Bopp – o criador do afamado poema Cobra Norato – chocados ambos diante do Abapuru, contemplaram-no longamente. Imaginativos, sentiram que dali poderia surgir um grande movimento intelectual. (AMARAL, T., XXXX, p.XX)

As idéias do movimento são geradas na *Revista de Antropofagia*, dirigida por Antonio de Alcântara Machado e Raul Bopp. Em seu primeiro número, encontra-se o Manifesto

¹⁰ Raul Bopp (BOPP, 1977, p.40.), porém, revela outras particularidades daquele momento histórico:

Quando entre aplausos, chegou o prato com a esperada iguaria, Oswald levantou-se, começou a fazer o elogio da rã, explicando, com uma alta percentagem de burla, a doutrina da evolução das espécies. Citou autores imaginários, os ovistas holandeses, a teoria dos homúnculos, para provar que a linha da evolução biológica do homem, na sua longa fase pré-andróide, passava pela rã – essa mesma rã que estávamos saboreando entre goles de um Chabli gelado.

Tarsila interveio:

- Com esse argumento, chega-se teoricamente à conclusão de que estamos sendo agora uns ... quase - antropófagos.

Bopp acrescenta que a tese se amplia, dando lugar a um divertido jogo de idéias, Hans Staden e outros estudiosos da antropofagia foram citados. Só alguns dias mais tarde, o mesmo grupo do restaurante reuniu-se no palacete do casal para o batismo do quadro de Tarsila.

Antropófago, escrito por Oswald e datado como “Piratininga, Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”. Durante a primeira fase da revista, Oswald permaneceu na Europa, colaborando pouco. Quando retornou ao país, decidiu levar à frente a segunda fase da revista, sem poder contar com a colaboração dos antigos colegas devido a desentendimentos. Ele refez então, a revista no *Diário de S. Paulo*. Fizeram parte dessa segunda fase, os jornalistas Oswaldo Costa e Clóvis Gusmão, Raul Bopp e Geraldo Ferraz que colaborou na parte gráfica e na diagramação. Em entrevista concedida a Frederico Branco, publicada em 1953, Oswald explicou que a revista não foi uma e sim duas. A primeira surgiu com um caráter eclético que desagradou parte do grupo e, quanto a segunda, o escritor esclarece:

Foi aí que resolvemos tomar de assalto o suplemento do Diário de São Paulo, jornal dirigido então pelo Rubens do Amaral. E à inteira revelia da direção do órgão, que ignorava completamente nossas atividades “subversivas”, conseguimos fazer à luz uns oito números (...). (BOAVENTURA, 1990, p.213)

Figura 7 - Revista de Antropofagia. Edição fac - similar

Oswald revela em entrevista a Osório Nunes, em 1942, que as raízes estéticas da Antropofagia estavam em Pau-Brasil, naquela “poesia de exportação contra a poesia de importação” que fora seu apelo em 1922. Em outra entrevista de 1944 ele aponta que a Antropofagia foi considerada o primeiro movimento anti-imperialista (BOAVENTURA, 1990, p.87).

Mário Pedrosa considera que Oswald desgarrou-se do tronco modernista inicial e, tendo Tarsila como principal intérprete penetra mais a fundo no Brasil, para atualizá-lo, mas conservando suas raízes, as rudezas nativas, a sua selvageria. E afirma que:

O brasileiro tem que assimilar as conquistas da cultura e da civilização, pois tais são as contingências do tempo, mas que ao menos isso se faça à bruta, ferozmente. O selvagem, o brasileiro, pode elevar-se à cultura, desde que conserve as qualidades bárbaras das origens bugres e africana. Ela digere a civilização como, segundo a lenda, os selvícolas comeram o Bispo Sardinha numa praia deserta do Brasil cabralino. (PEDROSA, 1998, p. 149.)

Mário Silva Brito concorda que a Antropofagia prega o retorno ao primitivo, porém, ao primitivo em estado de pureza, sem compromissos com a ordem social estabelecida:

É uma volta ao primitivismo antes de suas ligações com a sociedade e cultura ocidental européia.
(...) valoriza o homem natural e foi inspirada no capítulo “De Canibalis” dos Ensaios de Montaigne. (BRITO, 1972, p.75)

O ensaio de Montaigne foi traduzido por Sérgio Milliet e, circulava entre os modernistas brasileiros junto com os relatos produzidos pelos cronistas que retrataram o Brasil nos séculos XVI e XVII. O contato direto ou indireto com esses textos na época do Modernismo, fez reviver os primeiros séculos do Brasil colônia. Os modernistas buscavam na História a estrutura para encontrar a verdadeira identidade nacional.

O envolvimento com o primitivismo tem suas raízes na própria confrontação do europeu com os chamados povos primitivos e é consequência do colonialismo. As antropologias inglesas e francesas, de acordo com Vera Chalmers, procuram estudar a mentalidade do primitivo como oposta à do civilizado, analisada por Freud e por Marx; a preocupação com o primitivo é o debate intelectual do momento.

Oswald defende a influência de Montaigne em seu manifesto, em entrevista dada em 1954:

O Ocidente nos mandou com o messianismo todas as ilusões que escravizam. Montaigne, no seu grande capítulo dos *Essais*, onde exalta “*Les Canibales*”, foi o primeiro que viu o caminho novo, o dado pela revolta e pelo estoicismo do índio. Não se trata da contrafação cristã de Rousseau, que é uma deformação. Evidentemente o que eu quero não é o retorno à taba e, sim, ao primitivismo tecnizado. A técnica está se incumbindo, aliás, de nos levar a mais de uma concepção primitivista, como seja a conquista do ócio, o matriarcado etc. (BOAVENTURA. 1990 p. 230)

Montaigne questionou em seus *Ensaio*s em 1580, a sociedade européia e a colonização da América, ao considerar os canibais brasileiros, menos cruéis com seus inimigos do que os “civilizados” europeus, ou ao escrever sobre as diferenças entre os meios de transporte e as formas de violência na Europa e na América.

Em entrevista para o jornal *Estado de Minas*, no ano do lançamento do Manifesto, Oswald afirma que:

Sob um tom de paradoxo e violência, a antropofagia poderá quem sabe se dar à própria Europa a solução do caminho ansioso em que ela se debate. Note você como a Europa procura se primitivizar. Aí estão todos os grandes movimentos para prová-lo. Pois como aqui não se pode tomar a sério o Sr. bem o Sr. Jacques Maritain não significa coisa nenhuma. Leia-se ou Freud ou Berson ou conué ou Keyserling ou Spengler ou Bertrand Russell, examine-se quaisquer tendências coletivistas – Dada, Futurismo, Surrealismo, Expressionismo -, e salta aos olhos uma ávida repugnância por toda a milésima idolatria de ordem religiosa intelectual e moral que a guerra começou a estorvar. (BOAVENTURA, 1990, p.41)

A obra “O Mundo que nasce” do filósofo alemão, Hermann Keyserling, tornou-se leitura obrigatória de Oswald e dos modernistas antropófagos que segundo Boaventura, adaptaram muito bem a teoria do bárbaro civilizado.

O crítico Antonio Candido, em seu livro de estudos sobre as correlações entre literatura e sociedade, considera que o modernismo brasileiro inaugurou um novo momento na dialética do universal e do particular. Ele defende que na nossa cultura há uma ambigüidade fundamental: “a de sermos um povo latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas”. (CANDIDO, 1976, p.119)

E essa ambigüidade era geralmente resolvida pela idealização, fazendo com que o índio fosse europeizado nas virtudes e costumes, a mestiçagem ignorada e a paisagem amaneirada. Com o Modernismo, essas supostas deficiências são reinterpretadas como superioridades. Ele ressalta que:

O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem. (CANDIDO, 1976, p.120)

Assim, neste período de definição das estéticas modernas, não se ignoraram os papéis da arte primitiva, do folclore e da etnografia.

Na conferência comemorativa de 30 anos da Semana de Arte Moderna, Mário Pedrosa enfatiza essa concepção, do movimento modernista no Brasil, entrando no país pelos fundos e defende que:

O primitivismo foi a porta pela qual os modernistas penetraram no Brasil e a sua carta de naturalização brasileira. A vitória das artes arcaicas históricas e proto-históricas e a dos novos primitivos contemporâneos facilitaram a descoberta do Brasil pelos modernistas. Foi sob a sua influência que nasceram, logo após a semana, os movimentos do “Pau-Brasil” e do “Antropofagismo”. (PEDROSA, 1998, p.144)

Pedrosa considera também, que os modernistas brasileiros não precisavam ir como os europeus, “às latitudes exóticas da África e da Oceania para revigorar as forças em fontes mais puras e vitalizadas de certas culturas primitivas” era só se virarem para dentro do país.

É o próprio Oswald quem nos explica a Antropofagia:

Por quê? Porque nós somos, antes de tudo, antropófagos...Sim, porque nós da América – nós, o autóctone: o aborígene – rodeamos o cerimonial antropófago de ritos religiosos. Comer um ser igual para o índio não significava odiá-lo. Ao contrário: o bugre sempre comeu aquele que lhe parecia superior. Aquele, dono de qualquer dom sobrenatural, sobre-humano que o fazia aproximar-se dos pajés. De resto, isto é profundamente humano: o homem sabe o que deve comer. (BOAVENTURA, 1990, p.43)

Em *Oswald Canibal*, Benedito Nunes reforça o caminho seguido por Oswald em suas andanças por Paris, e descreve esse longo percurso de influências sofridas pelo poeta do Pau-Brasil. Ele identifica os veios principais da antropofagia com o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo e reforça a enorme diferença da Paris nos idos anos de sua primeira viagem e a

Paris dos anos 1923. A Paris do Dadaísmo, sobre o qual choviam panfletos e revistas, publicações provocadoras como: *Le Cog*, *Cannibale*, *Proverbe*, 391 e outras. A principal discussão em *Oswald Canibal* é se Oswald teve contato direto ou não com o *Manifeste Cannibale* de Picabia, e se este contato transformou seu Manifesto Antropófago em um mero plágio das idéias de Picabia. O autor discorda dessa interpretação feita por Heitor Martins, segundo a qual a antropofagia de 1928 se reduz às matrizes do canibalismo europeu. Nunes destaca que:

Como bem percebeu Heitor Martins, a imagem do canibal estava no ar. Por isso, quem se aventura a estabelecer os antecedentes literários privilegiados que ela teve, será obrigado a recuar de autor a autor, indefinidamente. Essa imagem, que a nenhum autor pertenceu, fez parte de repertório comum a todos, e a todos serviu de acordo com as intenções específicas de cada qual. (NUNES, 1979, p.15)

Há toda uma temática do canibalismo na literatura européia da década de 1920, reforça Nunes. E admite que Oswald aproxima-se dessa fonte de que todos bebiam retirando dela, sobretudo o primitivismo. Primitivismo que para o poeta,

(...) nos capacitaria a encontrar nas descobertas e formulações artísticas do estrangeiro aquele misto de ingenuidade e de pureza, de rebeldia e de elaboração mística, que formavam o depósito psicológico e ético da cultura brasileira. (NUNES, 1979, p.25)

Ao comentar sobre a originalidade em arte, Valéry afirma que: “(...) plagiador é aquele que digeriu mal a substância dos outros: vomitando pedaços reconhecíveis daquilo que havia ingerido”. (BITARÃES Netto, 2004, p.29)

O canibal invadia museus, ateliês e lojas de curiosidades e havia passado ao Dicionário Filosófico de Voltaire, salienta Nunes. *Totem e Tabu*, de Freud foi publicado em 1912 e associa o parricídio ao canibalismo. Nietzsche já falara na má consciência burguesa, e, portanto, o canibalismo transforma-se no signo de uma síndrome ancestral ou semáfora da condição humana, nas palavras de Oswald. No campo das imagens é possível encontrar, por exemplo, representações de canibais em cartões postais e vistas estereoscópicas produzidos em série para consumo de massa.

Figura 8 - Vista estereoscópica publicada pela Key Stone View Company, integrante da série South Sea Island. Legenda: “One kind of water craft in which the New Guinea Cannibal paddles to Nelghboring Islang”. (s.d., início do século XX).

Do ponto de vista teórico, um dos problemas que se apresenta é a dupla denominação aplicada ao ato de devoração da carne humana: antropofagia e canibalismo. Segundo Maria Cândida Ferreira de Almeida (ALMEIDA, M.C.F., 2011, p.03), alguns autores trabalham com uma distinção entre estas palavras. O canibalismo estaria ligado ao ato de se alimentar de carne humana, enquanto a antropofagia faria a ligação entre o ato e um ritual. Ela explica que é mais comum encontrarmos a antropofagia como a devoração da carne humana e o canibalismo associado ao índio, como um ato de barbárie. Mas segundo o antropólogo Marshall Sahlins, o canibalismo tem uma forte dimensão simbólica mesmo quando se concretiza na vida real. Ferreira conclui que Oswald reverteu essa ordem, ao se apresentar como antropófago, propondo a antropofagia como gesto relacional próprio da cultura brasileira.

Portanto, os modernistas foram buscar na Europa o novo e encontraram a própria tradição, como Paulo Prado escreveu: “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy- umbigo do mundo- descobriu, deslumbrado, a sua própria terra”. (BRITO, 1972, p.67)

Oswald em *O Caminho Percorrido*, conferência pronunciada em Belo Horizonte, em 1944, reafirma essa idéia: “Se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens a Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo. O primitivismo nativo era o nosso único achado de 22”. (OSWALD, O., 1995, p.18)

O silêncio sobre Oswald de Andrade

A historiografia mais conhecida do movimento modernista, principalmente aquela que discute os antecedentes da Semana de Arte Moderna, estabelece a imagem de Oswald como o mentor e propagador do movimento. Contudo, alguns autores que se debruçaram sobre o assunto, anularam a sua importância e liderança principalmente durante a década de 1940. O escritor Mário de Andrade passou a ocupar este espaço junto à intelectualidade brasileira, substituindo Oswald de Andrade. Haroldo de Campos esclarece este equívoco no prefácio para o relançamento do livro “Memórias Sentimentais de João Miramar”, como podemos constatar a seguir: “Houve mesmo, durante muito tempo – e com reflexos até nossos dias - uma campanha sistemática de silêncio contra Oswald, que resultou na minimização, senão na voluntária obliteração, da importância da bagagem literária de Oswald”. (OSWALD, O. 1972 p.xiv)

Haroldo assinala também a contribuição decisiva de Mário da Silva Brito para a reavaliação do papel fundamental de Oswald para o modernismo brasileiro.

Na conferência *O Caminho Percorrido*, pronunciada em Belo Horizonte em 1943, Oswald de Andrade fez um levantamento do percurso crítico de sua própria atuação na cultura brasileira. Segundo Lúcia Helena, nesta palestra, ele procurou realçar o seu papel de ponta de lança do modernismo, já que a partir da década de 1940, tinha perdido espaço na intelectualidade brasileira. Em *Um Caminho Percorrido* (MORAES, 1995, p.18) a escritora

faz um levantamento analítico dos percalços vividos pelo poeta. E é ela quem destaca o trecho escrito por ele, que exemplifica o que aconteceu:

Quando, depois de uma fase brilhante em que realizei os salões do modernismo e mantive contato com a Paris de Cocteau e Picasso, quando num dia só de débâcle do café, em 29, perdi tudo – os que se sentavam à minha mesa iniciaram uma tenaz campanha de desmoralização contra meus dias. Fecharam então num cochicho beijado o diz-que-diz que havia de isolar minha perseguida pobreza nas prisões e nas fugas. Criou-se então a fábula de que eu só fazia piada e irreverência, e uma cortina de silêncio tentou encobrir a ação que dera o Pau-brasil, donde no depoimento atual de Vinícius de Moraes, saíram todos os elementos da moderna poesia brasileira... (MORAES, 1995, p.18)

Lúcia Helena enfatiza, também, que esse espaço perdido por Oswald, foi ocupado por Mário de Andrade, e que este assumiria o papel de mentor, pesquisador e crítico reconhecido. (MORAES, 1995 p.18)

Até mesmo Antonio Candido contribuiu nesta década de decadência, para difamação de Oswald, escrevendo que ele seria o “inventor do sarcasmo pelo sarcasmo”. Porém, em *Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade* publicado em *Vários Escritos*, Cândido se desculpa por seus artigos anteriores, denominando-os de agressivos e atribuindo-os a uma condescendência juvenil.

Maria Eugênia Boaventura reuniu várias entrevistas de Oswald, de 1924 até a data de sua morte, e localiza a fase de ostracismo do autor, entre o final da década de 1940 e início dos anos 1950. Nestes longos anos, seus artigos eram recusados pelos jornais mais importantes, não tinha fãs e distribuía autógrafos somente aos “pregos e aos bancos”, como o próprio Oswald lembrou. Nos artigos escritos para os jornais de 1930 a 1940, prevalecia a discussão sobre política, as fofocas em torno da política nacional, sua ligação com o Partido Comunista, seu posterior afastamento, e seus ressentimentos a respeito. Décio Pignatari menciona o papel de Oswald como denunciador do ambíguo discurso das elites na Revolução de 1932 e os obstáculos diversos que estas lhes causaram. (REVISTA USP, 2001/2, p.15)

Consideramos que dentre vários motivos para essa anulação, seu encaminhamento para a extrema esquerda iniciando uma fase de militância política na década de 1930,

contribuiu fortemente. Durante esse período, Oswald lançou no cenário jornalístico nacional o *O Homem do Povo* criado e dirigido por ele e sua companheira Patrícia Galvão. Neste momento, 1931, eles estão filiados ao Partido Comunista, defendem os ideais do comunismo, a crítica social, política e religiosa como tema desse periódico. Circula de março a abril de 1931, com grande formato, mas com apenas seis páginas em cada número. Este jornal era diferente dos outros que Oswald havia criado ou colaborado, como: *O Pirralho*, *Papel e tinta* e a própria *Revista de Antropofagia*. De acordo com Maria de Lourdes Eleutério possuía páginas de “(...) pura conflagração: crítica à Igreja, ao Estado, aos governos, à família e aos costumes, ao colonialismo cultural”. (ELEUTÉRIO, 2009, p.66)

Podemos citar como exemplo, o número 2, de 28 de março de 1931, no qual é lançado o 1º concurso, com votação feita pelos leitores, para escolher o maior bandido vivo do Brasil. Incluindo entre os mais votados estão alguns importantes políticos da época – como Dr. Arthur Bernardes -, industriais e também o secretário da segurança pública, ao lado de Lampião e Meneghetti. Augusto de Campos considera *O Homem do Povo* um prolongamento da segunda dentição antropofágica, apesar de classificá-lo como mais pobre de idéias e desgastado. (CAMPOS, A. 2009, p.59) A circulação deste periódico foi proibida pela polícia devido aos graves incidentes com os estudantes da faculdade de direito de São Francisco. Oswald havia classificado a faculdade como um cancro, que estaria minando o Estado de São Paulo, foi agredido e quase linchado em plena Praça da Sé. (CAMPOS, 2009, p.56)

Oswald de Andrade morreu em 1954 sem recuperar seu prestígio. Assinalamos essas polêmicas em torno de Oswald de Andrade misturando sua personalidade excêntrica, ousada e anárquica, e sua vida particular, comprometeram sua obra e diminuíram seu valor para a historiografia do modernismo brasileiro.

Alguns movimentos artísticos brasileiros das décadas de 1960, porém, aproveitaram seu gênio criador e inventivo como influência direta. A poesia concreta de Augusto e Haroldo

de Campos e Décio Pignatari é um exemplo dessa assumida influência. Na música popular brasileira temos o movimento tropicalista com Gilberto Gil, Caetano Veloso e Torquato Neto. No teatro, entre 1967 e 1968, Oswald aparece de forma polêmica e conturbada através da encenação de *O rei da vela*, no Teatro Oficina de José Celso Martinez. Ultimamente Oswald vem ganhando destaque no cenário nacional e, sua obra tem sido revista através de publicações, exposições e comemorações. Apontaremos agora, alguns exemplos dessa retomada de Oswald de Andrade a partir da década de 1990.

Por ocasião do centenário de Oswald de Andrade em 1990, no Rio de Janeiro, vários escritores foram convidados para comemoração. Estas palestras e seminários foram transcritos e reunidos no livro *Oswald Plural*, publicado em 1995. Destacamos, também, que 1998, ano da inauguração da 24^a Bienal de São Paulo, foi o aniversário de setenta anos do Manifesto Antropófago.

Após a 24^a Bienal, várias outras publicações sobre o Manifesto Antropófago e Oswald de Andrade surgiram pelo Brasil. Destacamos o lançamento em finais de 2009, da exposição e publicação Pagu/Oswald/Segall, no Museu Lasar Segall. O ponto de partida da mostra foi a relação entre o poeta e Pagú, com farta documentação de cartas, desenhos e retratos e seu relacionamento posterior com Maria Antonieta d'Alkmin. Por ocasião da mostra, foi lançada uma nova edição fac-similar do jornal *O Homem do Povo*.

Mais recentemente, em julho de 2011, aconteceu a 9^a Festa Literária Internacional de Paraty que homenageou o escritor Oswald de Andrade. O crítico literário Antonio Candido foi o principal palestrante. Em outubro, foi relançado o livro “Antropofagia Hoje?”, organizado por Jorge Ruffinelli e João Cezar de Castro Rocha, em versão ampliada, cuja primeira versão havia sido publicada em 1999. O Museu da Língua Brasileira prestou homenagem ao poeta e escritor com a exposição “Oswald de Andrade: o culpado de tudo”, aberta desde outubro de

2011 até o início das comemorações dos 90 anos da Semana de Arte Moderna. O curador desta mostra foi José Miguel Wisnik.

Figura 9 – “Oswald de Andrade: o culpado de tudo”. Exposição realizada no Museu da Língua Portuguesa. Fotografia da autora.

Acreditamos que essa tendência de recuperar os escritos de Oswald de Andrade, reavaliar sua obra e sua importância no cenário nacional continuará nos próximos anos, revertendo assim, o silêncio sobre ele. Alguns estudiosos defendem a atualidade de seus escritos, creditando ao Oswald de Andrade um posicionamento político-social condizente com as tensões multiculturais da pós-modernidade.

O Núcleo Histórico da 24^a Bienal de São Paulo e suas imbricações com o Manifesto Antropófago

Este item pretende destacar as propostas curatoriais e as obras que consideramos relevantes do Núcleo Histórico na 24^a Bienal por sua aproximação direta com o Manifesto Antropófago e seu autor. Deixaremos de lado, contudo, as curadorias que se relacionaram com o canibalismo, e ou, criaram relações forçadas com a antropofagia. Endossamos a crítica feita pela historiadora Annateresa Fabris (FABRIS, 1998, p.XX) ao enfatizar que toda cultura

é feita de empréstimos e adaptações por parte de outra cultura. Com isso, consideramos que algumas salas dentro do núcleo histórico banalizaram a atitude antropofágica de Oswald de Andrade, transformando “influências” em antropofagia.

A Antropofagia entendida, aqui, como a incorporação dos valores do outro para construir e articular os seus próprios, isto é, os da cultura brasileira. Faremos, assim, um recorte evitando, o que consideramos como simples influências. Lembramos que esta foi uma das críticas mais constante entre os críticos e historiadores brasileiros.

A primeira sala que destacamos foi a denominada Albert Eckhout e séculos XVI-XVIII que teve como curadores Ana Maria Beluzzo e Jean-François Chougnat.

No artigo *Trans-posições* (FUNDAÇÃO, 1998b, p.68), Beluzzo reconstrói as relações dos modernistas em início do século XX com o pensamento selvagem. A autora aponta a revista de Picabia, a destruição do Dada, de André Breton e as conexões possíveis com a obra de Oswald de Andrade. Ela acredita que Oswald apropria-se para re-significar passando o paradigma oposto àquele que está na origem.

Paulo Herkenhoff (MARCELINA, 2008, p.30) declara que toda a montagem do Pavilhão do Ibirapuera conspirou para a justaposição da revista Cannibale (1920) e a revista Antropofágica (1928). Este é um dos grandes trunfos do Núcleo Histórico, aproximar as duas obras, agregando a eles, os relatos de viagem, que circulavam por toda a Europa e entre os modernistas brasileiros naquele momento.

A importância de apresentar o Manifesto, especificamente, é defendida por Benedito Nunes da seguinte maneira: Nenhuma exposição do conteúdo do Manifesto Antropófago, que é o avesso do discurso lógico, pode compensar a falta das imagens e dos trocadilhos que nos dá o seu texto, cheio de intuições penetrantes. (NUNES, 1990, p.6)

Como dissemos anteriormente, ao analisar o Manifesto Antropófago, o contato direto ou indireto com os relatos de viagem na época do Modernismo, fez reviver os primeiros séculos do Brasil colônia e são citados no Manifesto.

A história do alemão Hans Staden preso e ameaçado de morte e de devoração pelos tupinambás inaugura os relatos sobre o Brasil, às tribos indígenas e o canibalismo.

Figura 10 - Núcleo Histórico: sala Albert Eckhout e séculos XVI e XVIII. Acervo Histórico Wanda Svevo. Fotografia de Gal Oppido. Vitrine com os livros de: Montaigne, Hans Staden, Jean de Lery e Andre Thevenet.

Beluzzo acredita que a visualização das figuras indígenas pode ser mais bem observada comparando o relato de Hans Staden com o de Jean de Léry e o projeto de Theodore de Bry que divulga novas versões das viagens dos dois. Ela defende que o projeto gráfico de *Grands voyages* de Theodore de Bry publicado na Antuérpia, é o momento em que “o argumento visual toma proeminência e conquista autonomia com relação ao texto, do qual se desgarra”. (FUNDAÇÃO, 1998b, p.69)

O curador Paulo Herkenhoff incluiu o seguinte material etnográfico no Núcleo Histórico: as primeiras edições de Staden, Léry e Thevet, duas cópias de Theodore de Bry e uma das oito cópias da primeira edição dos Ensaio de Montaigne. Segundo Nunes, Oswald de Andrade tirou do capítulo XXXI dos *Essais* a própria idéia da vida primitiva.

Figura 11 - Theodore de Bry. America tertia parsFrankfurt, 1592.

Beluzzo considera que “Theodore de Bry confere teor dramático à narrativa visual sobre o canibalismo. Acentua o caráter demoníaco da mutilação, carrega o tema de aspectos aterrorizantes”. (FUNDAÇÃO, 1998b, p.69)

A imagem de canibalismo ocasionou um forte impacto no inconsciente europeu, influenciando e contaminando a imaginação religiosa. A curadora destaca essa relação do sofrimento do corpo com o cerimonial católico da via-crúcis de Cristo e a associação com o pecado.

Além dos relatos de viagem dos conquistadores do século XVI, o núcleo histórico apresentou também várias alegorias produzidas entre os séculos XVI e XVII. Desde as alegorias quinhentistas portuguesas sobre o inferno com a imagem do índio como demônio, até as alegorias sobre a terra americana desconhecida e misteriosa.

Figura 12 – O inferno. Anônimo. Primeira metade do século XVI, óleo sobre tela. Coleção Museu Nacional.

Da obra *Inferno*, no qual o índio aparece inscrito no universo da religião cristã, a curadora entende que “A imagem do demônio, personificada no índio brasileiro é uma operação simbólica condizente com o projeto missionário colonizador”. (FUNDAÇÃO, 1998b, p.71)

Essas referências teóricas e artísticas acrescidas das obras de Albert Eckhout contextualizaram o imaginário contido no Manifesto de Oswald de Andrade. Paulo Herkenhoff (FUNDAÇÃO, 1998b, p.27) considera Albert Eckhout o primeiro anotador da iconografia do processo da sociedade plural brasileira, os quatro retratos de mulheres pintados por ele, interpreta os múltiplos encontros étnicos nacionais.

Figura 13 - Núcleo Histórico: sala Albert Eckhout e séculos XVI e XVIII. Fotografia de Gal Oppido.

A sala século XIX teve curadoria de Régis Michel e discutiu o Totem e o Tabu de Freud. Paulo Herkenhoff esclarece que

Régis Michel direciona a mostra para as questões de totem e tabu, a transgressão e devoração de filhos pelos pais e vice-versa. Amplia o espectro para incluir Desprez, Füsseli, Blake ou Munch. Sua análise indica a geração das bases da teoria psicanalítica de Freud. (FUNDAÇÃO, 1998b, p.28)

Totem e Tabu, de Freud foi publicado em 1912, e associa o parricídio ao canibalismo. Oswald, segundo Benedito Nunes, generaliza a antropologia ritual de Freud.

Fazem parte deste contexto de devoração, obras de Francisco Goya, desenhos e esculturas de Auguste Rodin, Gustave Moreau e Theodore Gericault. Estas obras e suas interpretações estão relacionadas ao canibalismo, portanto não serão aprofundadas neste tópico.

A obra de Tarsila do Amaral apareceu em duas salas diferentes dentro do Núcleo Histórico. Na sala “A cor do modernismo brasileiro” com curadoria de Paulo Herkenhoff, dividiu o espaço com: Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Emiliano di Cavalcanti, Guinard, Goeldi e Ismael Neri. Mas é na sala com curadoria de Sonia Salzstein que pudemos apreciar sua obra mais famosa e deflagradora da Antropofagia, o Abapuru. A curadora destaca a obra “A negra” e seus estudos feitos em Paris, em 1923, como precursora das idéias antropofágicas. Defende inclusive que,

Em face desse corpo-a-corpo com a dinâmica da cópia e do modelo, dinâmica que o “Manifesto Antropófago” não tematizaria senão alguns anos mais tarde, parece-me injusto tomar a obra de Tarsila para ilustrar algo da plataforma antropofágica. (FUNDAÇÃO, 1998b, p.357)

Figura 14 – Tarsila do Amaral. Abapuru.

Consideramos de fundamental importância também, para pontuar as influências da Antropofagia na arte brasileira, a obra dos artistas ligados ao neoconcretismo: Hélio Oiticica e Lygia Clark. Salzstein argumenta que apesar de não encontrarmos nos textos mais conhecidos desses dois artistas, menção direta a poética da antropofagia, não podemos negar esta presença. A obra de Hélio Oiticica esteve presente na sala denominada de Monocromos que teve curadoria de Paulo Herkenhoff e assistência de Valéria Piccoli. E também, foi muito bem representado, em uma sala especial denominada “Corpo-cor em Hélio Oiticica” com curadoria de César Oiticica Filho, Luciano Figueiredo e Paulo Herkenhoff. Esta sala apresentou grande diversidade de obras como: bólides, parangolés, relevos neoconcretos e fotografias. Inaugurando, talvez, o status de artista brasileiro consagrado internacionalmente, lembramos que na XXVI Bienal sua obra ganhou destaque, alcançou a centralidade da mostra.

Figura 15 – Hélio Oiticica. Tropicália, Penetráveis PN² PN³ 1967. Instalação.

Capítulo 3. 24^a Bienal de São Paulo: Antropofagia ou multiculturalismo?

Este capítulo pretende refletir sobre uma questão surgida no decorrer desta pesquisa de mestrado, isto é, qual era a vocação da 24^a Bienal de São Paulo, a antropofagia ou o multiculturalismo? Como vimos no capítulo anterior, a 24^a Bienal de São Paulo articulou a história recente brasileira, a Antropofagia de Oswald de Andrade em seu eixo conceitual, aprofundando e contextualizando o tema principalmente no Núcleo Histórico. Contudo, não devemos restringir nosso olhar apenas ao eixo histórico com suas histórias de canibalismo e antropofagia. Olhando atentamente para o segmento Representações Nacionais, somos levados a defender que os artistas escolhidos e suas obras contemporâneas estão inseridos no contexto do multiculturalismo. A fim de elucidar este posicionamento, abordaremos primeiramente em linhas gerais o que é o multiculturalismo, e como este fenômeno ultrapassa a especificidade do contexto norte-americano e propõe um sério desafio às sociedades contemporâneas. Na sequência citaremos duas exposições internacionais anteriores a 24^a Bienal que tiveram uma proposta marcadamente multicultural e que possivelmente a influenciaram. Por fim, serão analisados os segmentos **Representações Nacionais** e **Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros** e suas imbricações com o multiculturalismo.

O multiculturalismo na década de 1990

A história do multiculturalismo aqui traçada baseia-se principalmente em dois livros: *Crítica da imagem eurocêntrica* de Ella Shoat e Robert Stam e *Multiculturalismo* de Andrea Semprini. Os autores têm maneiras distintas de tratar o tema, contudo defendem a mesma raiz histórica para o seu desenvolvimento nos Estados Unidos. Os norte-americanos percorrem a

trajetória do multiculturalismo de uma maneira transdisciplinar, com foco sobre o papel do discurso na formação das práticas colonialistas, discorre sobre seu reflexo em todas as histórias do resto do mundo não europeu. Já o autor italiano faz um levantamento histórico da colonização norte-americana, e discorre sobre as diferentes levas de imigração formadoras de sua complexa sociedade atual múltipla e conflituosa. Para ele, é neste contexto de grupos heterogêneos com forte mobilidade social que a diferença se torna a questão central, ponto-chave do multiculturalismo. O autor considera-o também, um sintoma da crise mundial e a questão central das reflexões sobre o fim da modernidade. O livro de Stuart Hall, *A identidade cultural na Pós-modernidade* forneceu complemento importante para estruturar a pesquisa, ao apontar as mudanças identitárias no mundo pós-moderno.

Importante ressaltar que discutiremos com maior evidência o multiculturalismo nos Estados Unidos, já que este assunto encontra-se com maior disponibilidade na bibliografia, e, na Europa é considerado como um fenômeno tipicamente norte-americano, segundo Semprini.

O universalismo nasce com o Iluminismo e postula a existência de valores, julgamentos morais, escolhas comportamentais que tem valor absoluto e deveria aplicar-se a todos os homens.

Semprini destaca que contrariamente a esta suposta idéia de igualdade e justiça, foi amparado no universalismo que aconteceram as manifestações mais violentas da história ligadas à escravidão ao genocídio, o colonialismo e à segregação:

O universalismo não é assim somente um engodo, mas uma impostura e uma violência. Ele pode ser realizado somente eliminando-se a diferença, reduzindo ao silêncio as vozes discordantes e transformando em obrigação universal o que é somente um ponto de vista particular. (1999, p.93)

O autor conclui que este projeto de modernidade foi colocado em xeque pelas reivindicações multiculturais, cujo ponto-chave é a diferença.

A formação das sociedades americanas tanto as da América do Norte como as da América Latina guardam certas semelhanças, isto é, têm como alicerce a violência da conquista. Esta palavra foi substituída oficialmente por “descobrimento” pelo governo espanhol em 1556. Sabemos que os países americanos eram habitados por populações indígenas há milhares de anos que foram massacradas até quase sua eliminação. É este momento do discurso colonialista, a partir de 1492, que serve de base para a discussão do multiculturalismo nos dois livros acima citados. Shohat e Stam consideram que as viagens de descobrimento inauguraram a modernidade e catalisaram uma nova era de expansão colonial europeia culminando na dominação do globo. Os motivos para essa dominação são condensados por eles em três fatores: a cobiça pelas riquezas oriundas do Novo Mundo, a vantagem dos novos mercados nas Américas e a dominação das populações nativas das Américas e da África.

Os autores desenvolvem um longo debate sobre as conquistas de Colombo e acreditam que sua história é crucial para o eurocentrismo pelo fato dele desempenhar um papel seminal no processo do colonialismo e porque versões idealizadas de sua história serviram para disseminar o paradigma colonial. As omissões históricas que cercam a figura de Colombo são revistas pelos autores, que apontam e incluem: a Inquisição, seu envolvimento com o tráfico de escravos, os massacres dos povos nativos e as rebeliões contra os europeus. Como podemos ler:

Colombo não apenas inaugurou o tráfico de escravos através do Atlântico (ao contrário) ao levar seis índios acorrentados de volta à Espanha em sua segunda viagem, como também foi responsável pela morte de aproximadamente 50 mil pessoas. Vinte e um anos após sua chegada, 8 milhões de pessoas haviam sido mortas por novas doenças, pela violência ou pelo desespero. (SHOAT & STAM, 2006, p.104)

Shohat e Stam lembram que o processo colonial deu um salto enorme com as viagens de descobrimento e a escravidão, mas atingiu seu apogeu com o Imperialismo da virada do século XIX, no período entre 1870 a 1914. Tratado como a sedimentação do colonialismo, o

Imperialismo é o processo por meio do qual os países europeus (Inglaterra e França principalmente) atingiram posição de hegemonia econômica, militar, política e cultural na maior parte da Ásia, África e Américas. Esta conquista de territórios, também conhecida como neocolonialismo, estava ligada à necessidade de matérias-primas essenciais para a industrialização, tais como carvão, ferro e petróleo; produtos alimentícios, normalmente carentes na Europa; à busca por novos mercados consumidores e à exportação expansionista de capital, assim como, a uma política de intervenção do Primeiro Mundo nas nações recém-emancipadas.

Comparado ao colonialismo do século XVI o neocolonialismo ou Imperialismo do século XIX consistia numa forma diferente de dominação. O foco do neocolonialismo era explorar as terras descobertas para obtenção de matérias-primas para a industrialização e seu principal objetivo era repartir o mundo entre as grandes potências capitalistas, ampliando e integrando os mercados mundiais. A justificativa utilizada para o neocolonialismo por seus protagonistas era a de levar o progresso da ciência e da tecnologia ao mundo, enquanto que a do colonialismo era a divulgação do cristianismo.

Semprini inicia a discussão do multiculturalismo nos Estados Unidos pela apresentação de suas raízes históricas, classificando sua colonização em cinco aspectos principais: a presença das populações nativas e autóctones; o tráfico maciço de escravos da África ocidental; a presença, entre os primeiros colonos, de grupos religiosos; a base anglo-saxônica e o papel da imigração no povoamento do país. O autor destrincha, então, as injustiças impostas pela população branca européia aos povos nativos e aos negros durante a escravidão. Enfatiza o massacre físico imposto aos índios, a política sistemática de assimilação forçada e de desenraizamento cultural, acrescido no caso dos negros de desenraizamento geográfico e familiar, proibição de práticas rituais de culto, entre outras, ocasionando o problema identitário das minorias indígenas e negra. Iniciavam-se assim, os

problemas com as questões relativas às políticas sociais e a diversidade cultural étnica e religiosa, isto é, com o multiculturalismo, que naquele momento estava longe de ser nomeado como tal.

Depois desta formação inicial, os Estados Unidos passaram por outros fluxos de imigração relevantes. Em meados do século XIX, após a Guerra da Secessão, com o desenvolvimento da economia e o fim da escravidão surgiu a urgente necessidade de mão-de-obra e de colonos. A política de imigração abriu-se, então, às populações de religião não protestante (católicos, judeus) e aos países da Europa meridional e oriental. Este processo migratório sofreu uma estagnação justificada pela Grande Depressão de 1929 e a Segunda Guerra Mundial. Quando a guerra terminou as imigrações recomeçaram modificando mais uma vez, o cenário étnico norte-americano. No pós-guerra o país se torna a grande potência mundial que se manterá dominante até a recente crise dos anos 2010.

Stuart Hall destaca as migrações posteriores, que aconteceram a partir de 1970/80, e seus desdobramentos na sociedade norte-americana. Segundo ele, são essas contínuas e enormes migrações legais e ilegais, a partir de vários países pobres da América Latina e da bacia caribenha bem como de refugiados políticos do Sudeste da Ásia e do Extremo Oriente, que provocam a diversificação de nacionalidades e culturas e, levam a novas modificações étnicas. Enquanto a porcentagem de negros se mantém, os grupos asiáticos e hispânicos registram taxas de aumento significativas.

Em 1980, um em cada cinco americanos tinha origem afro-americana, asiático americana ou indígena. Em 1990, essa estatística era de um em cada quatro. Em muitas cidades grandes (incluindo Los Angeles, São Francisco, Nova York, Chicago e Miami), os brancos são agora uma minoria. (Hall, 2000, p.82)

Destacamos os inúmeros fluxos migratórios, por acharmos que são relevantes no entendimento do peso das mudanças socioculturais e na crise do espaço público que levaram às políticas multiculturais atuais. Concordamos com Semprini quando ele aponta o

surgimento do multiculturalismo como indicador de uma crise. O caldeirão de raças dividiu o mesmo espaço público, lutando por um lugar na monocultura branca.

As imigrações tornam-se importantes após a II Guerra Mundial também nos países europeus. De acordo com Stuart Hall, a contrapartida do imperialismo aconteceu naquele momento. As metrópoles tentaram se livrar de suas colônias sem maiores consequências:

Mas a interdependência global agora atua em ambos os sentidos. O movimento para fora tem uma correspondência num enorme movimento de pessoas da periferia para o centro, num dos períodos mais longos e sustentados de migração “não planejada” da história recente. (Hall, 2000, p.81)

Além desse processo migratório a sociedade norte-americana, principalmente, e a dos países europeus – encabeçados pela França - passaram por diferentes movimentos sociais nos anos 60, que contribuíram para afirmar o multiculturalismo recente. O movimento pelos direitos civis com o objetivo principal de pôr fim a segregação racial nos Estados Unidos, através de Martin Luther King e Nelson Mandela, foi um deles. Junto ao movimento negro, ocorreu o movimento feminista, as revoltas estudantis, os movimentos de contracultura, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado com o emblemático ano de 1968. Todos esses movimentos questionaram, modificaram e descentralizaram a identidade fixa e estável do sujeito do Iluminismo, levando às identidades fragmentadas, inacabadas do sujeito pós-moderno, aponta Hall.

Semprini assinala que o universalismo que era freqüentemente um disfarce de uma monocultura branca e européia, teve que ceder espaço às reivindicações de reconhecimento radicais na pós-modernidade que:

(...) sofrendo tensões pelas pressões exercidas nos limites do espaço público; fragilizado enfim pelas mudanças ocorridas no coração mesmo deste espaço, o projeto da modernidade dificilmente poderá dar uma resposta coerente ao impasse multicultural se não for profundamente reformulado. (SEMPRINI, 1999, p.160)

O historiador da arte Hans Belting reforça esses argumentos quando escreve sobre o fim da história da arte. Ele reafirma que a história da arte foi sempre história da arte européia, hegemônica e universal e começou a ser contestada como tal, primeiramente pelos Estados

Unidos, que depois da II Guerra Mundial dominaram o cenário artístico. Este protesto, segundo o autor, partiu justamente das feministas que reclamaram a sua participação numa história da arte em que queriam reconhecer a própria identidade. Atualmente, segundo ele, os temas regionais também forçaram a uma revisão da história da arte. E previne que:

De resto, a disputa em torno da “verdadeira” história da arte é decidida em todas as exposições em que devemos “descobrir” o que não encontramos nas histórias da arte escritas. São exposições promovidas por grupos sociais particulares ou que reagem a eles, isto é, especulam sobre este público. (BELTING, 2006, p.96)

Entramos assim, nas questões específicas das exposições. Todas essas transformações sociais modificaram e ampliaram esse espaço. Trataremos mais especificamente da entrada dos objetos não ocidentais, concebidos como objetos rituais das culturas primitivas consideradas no espaço do museu. Esses objetos encontrados em terras longínquas e levados para Europa durante o Imperialismo foram amplamente comercializados e protagonizaram uma mudança radical na mão dos modernistas. Consideramos importante percorrer o trajeto feito por estes artefatos até chegar às mega-exposições espalhadas pelo mundo, entre elas a Bienal de São Paulo, foco desta pesquisa. Verificamos que eles foram e continuam sendo protagonistas de debates e polêmicas surgidas desde seu confisco até as exposições contemporâneas.

Antes de iniciarmos este trajeto faremos uma pequena pausa para inserir uma importante observação sobre o uso dos termos: primitivo, primitivismo e tribal. Eles sofreram mudanças no seu uso e sentido durante os últimos anos. Segundo Gill Perry, o termo primitivo foi usado para distinguir as sociedades européias e suas culturas das outras consideradas menos civilizadas. Ele observa que até meados do século XIX, primitivo era usado para objetos vindos da cultura italiana e flamenga dos séculos XIV e XV e, que depois seu uso foi ampliado. A partir do século XX, passou a referir-se às antigas culturas egípcias, persa, peruana, japonesa e a arte chamada tribal da África e da Oceania. Para Perry, primitivismo é usado para referir-se aos discursos sobre o primitivo. Thomas Mc Evilly

defende que primitivismo é a qualidade de alguns trabalhos de arte moderna, e não a qualidade dos trabalhos primitivos. Gill Perry aponta também que:

No final do século XX, o termo “primitivo” foi descrito como eurocentrista, como revelador de uma visão centrada no Ocidente, de uma cultura estrangeira (por isso eu uso o termo entre aspas). Argumentou-se que pelo simples fato de usarmos a palavra “primitivo”, em vez de uma que dê uma designação geográfica da cultura em questão (como “africana”, “egípcia”, “polinésia”), estamos definindo essa cultura como diferente da nossa, como “primitiva” segundo nossa noção ocidental do que é civilizado. (PERRY, 1998, p.5)

Primeiramente, precisamos enfatizar que as conquistas coloniais e imperialistas operaram amplas e profundas mudanças no modo do europeu ver o mundo. Na época das descobertas ultramarinas, os primeiros objetos trazidos pelos europeus eram fragmentos da cultura material dos povos e da natureza que encontravam em suas viagens. Esses fragmentos tiveram um papel importante para aqueles que não podiam viajar, proporcionando um pequeno contato com aquelas realidades distante. E foram denominadas maravilhas, ou curiosidades e integrados em coleções dispostas nos gabinetes de curiosidades do século XVI ao XVIII, de acordo com o antropólogo português José Fernandes Dias. Alguns curiosos e estudiosos tornaram-se grandes colecionadores desses objetos que mais tarde tornaram-se parte dos acervos dos primeiros museus científicos e etnográficos, reforçando assim, a representação da superioridade da civilização ocidental sobre suas conquistas coloniais. Fernandes esclarece que os objetos de curiosidade passam a ser considerados objetos de conhecimento, separando-se as coleções entre museus de arte e antiguidade, e museus de história natural. (DIAS, 2001, p.108)

No final do século XIX, as exposições universais eram responsáveis por expor os povos colonizados, tratados como bárbaros e primitivos. Uma série de exposições tanto nos Estados Unidos como na Europa, aconteceram naquele período, transformando os povos colonizados em objetos de experiência, muitas vezes de maneira sádica.

Africanos e asiáticos foram exibidos como figuras humanas aparentadas com espécies animais específicas; tomavam-se ao pé da letra desse modo, as expressões “nativo” e “animal” – em si mesmas subjogadoras, colonialistas e elípticas-, sendo

que a própria exibição de pessoas enjauladas já sugeria que se tratava de indivíduos aquém do patamar humano. (SHOAT & STAM, 2006, p.156)

Lembramos que este tipo de exposição no qual seres humanos se tornavam objetos de estudo, e eram explorados como atração já acontecia no século XVI, durante as viagens de descobrimento, citadas anteriormente. Acreditava-se que estas etnias viviam sem história, paralisados no tempo, em uma existência mítica. E muitos estudiosos acreditam ser esta, uma boa tática para convencer o público da necessidade de salvá-los da barbárie, oferecendo-lhes a nossa civilização e acesso ao nosso progresso.

Figura 16 – Vista estereoscópica publicada pela Key Stone View Company. Legenda: “Indiana at Home, Atlanta Exposition, Georgia”. (1895).

Na análise de sua longa pesquisa sobre o cinema e fotografia, Shohat e Stam esclarecem o importante papel delas, que, naquele momento, foram essenciais para dar credibilidade à antropologia munindo-a da evidência visual: “(...) o cinema deu prosseguimento ao projeto dos museus de reunir objetos arqueológicos, etnográficos, botânicos e zoológicos tridimensionais na metrópole”. (SHOAT & STAM, 2006, p.152)

Exemplares destas mídias revelam a preocupação em mostrar as realidades não europeias, analisando-as segundo seus próprios pontos de vista etnocêntricos e eurocêntricos

buscando de certa forma, decifrar as outras culturas. Os autores observam também, que a fotografia naquele momento tornou-se uma importante ferramenta de exploração:

Ao invés de se confinar ao espaço local europeu, a câmera iniciou a “exploração” de novos territórios geográficos, etnográficos e arqueológicos. Ela visitou “maravilhas” naturais e humanas (o Nilo, o Taj Mahal) e descobriu civilizações que estavam enterradas (as escavações na Núbia), imbuindo cada paisagem com o frescor do olhar perplexo da nova tecnologia. (SHOAT & STAM, 2006, p.152)

As fotografias que registravam o Outro também eram colecionadas e expostas em álbuns pelos colecionadores, nos gabinetes de curiosidades. O outro transformado pelos fotógrafos profissionais em tema do exótico foi objeto de exploração comercial e de retorno fácil, certo e rápido, segundo Sandra Koutsoukos. Eram comuns retratos de cientistas, naturalistas ou antropólogos junto ao objeto de sua pesquisa; o intuito principal era o de mostrar, mais uma vez, o contraste entre o civilizado e o primitivo. (KOUTSOUKOS, 2010, s/n)

Figura 17 – Oficiais Britânicos com bronzes e marfins confiscados durante expedição em Benin, 1897.

No início do século XX, ocorre uma transformação radical operada pelos artistas de vanguarda. Eles visitavam as exposições Universais e os museus etnográficos, como o Museu do Homem, por exemplo, buscando nos mundos distantes e colonizados, a arte primitiva

como uma saída para o desalento cultural e o esgotamento da arte ocidental. Alguns artistas colecionavam objetos tribais que serviam de inspiração para suas obras. O caso mais conhecido e estudado é o de Pablo Picasso que modificou a história da arte com suas obras cubistas, influenciado pelas máscaras africanas que colecionava. Tornou os objetos rituais parte inseparável da história ocidental da arte. Dito de outra maneira, os artistas modernistas deram aos artefatos tribais que se espalhavam pelos mercados de rua, a qualidade de arte. Das ruas, esses objetos foram parar em seus ateliês, organizados em coleções particulares. Consequentemente, apesar das controvérsias e resistência de muitos, esses artefatos foram sendo transferidos para os museus de arte.

Figura 18 – Picasso em seu estúdio em Bateau-Lavoir, Paris, 1908.

A estratégia de exposição no modernismo, de acordo com Thomas McEvelley, supunha que o entorno neutro da galeria os libertaria de seu contexto. Somente os critérios estéticos e formais eram levados em consideração, eliminando-se as intenções originais de seus criadores. Assim, os critérios de qualidade ocidentais foram impostos aos objetos tribais, classificados agora como artísticos, e extirpados de seus contextos originais.

A reinterpretação desses objetos, longe das intenções originais de seus criadores, extirpando seus desígnios para integrá-los na intencionalidade de desígnio alheio, e fazendo o mesmo com seu gosto, representa uma violação perpétua da integridade da cultura estrangeira. (McEVILLEY, 2006, p.180)

Mary Staniszewski demonstra detalhadamente estas características de valorização formal em detrimento da contextualização dos artefatos nas exposições curadas tanto no Museu de Arte Primitiva, como também, no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York. Ela conta a história das exposições no MoMA e contribuiu imensamente para a nossa pesquisa sobre as duas exposições emblemáticas que discutiremos a seguir. Outros dois livros alicerçaram esta parte da pesquisa. O primeiro deles reúne diversos textos sobre o encontro entre os artistas e escritores ocidentais com a chamada arte Primitiva: *Primitivism and twentieth-century art* editado por Jack Flam. E *Picasso's collection of African & Oceanic art* escrito por Peter Stepan, que reconstrói a clássica coleção de arte primitiva de Picasso, tendo como escopo crítico a exposição do MoMA. Esclarecemos que estes livros constituem parte da enorme bibliografia lançada em consequência da polêmica exposição de William Rubin no MoMA, em 1984, apresentada a seguir.

Como discutimos anteriormente, uma série de acontecimentos no mundo, a partir de 1960, alterou profundamente as relações mundiais. A descolonização teve papel primordial neste sentido. Nos anos 1980, as questões multiculturais ganharam repercussão mundial. Os povos nativos colonizados começaram a se organizar e exigir os seus direitos. O antropólogo José Fernandes Dias destaca que os antigos primitivos, os indígenas norte-americanos, por exemplo, passam a ser ouvidos na arena internacional e nas nações. Ele cita a “Declaração de San José” de 1981, realizada pela UNESCO. Nela se proclamou a necessidade de deter o etnocídio e outros processos foram encaminhados para a ampliação e consolidação de esferas próprias da cultura nativa.

As exposições de arte internacionais, os curadores, os críticos e os historiadores, também, foram se abrindo para a inclusão dessas culturas e suas produções na pós-modernidade.

A partir do conceito de exposição pós-moderna, abordaremos a seguir, duas exposições, consideradas como iniciadoras do processo de repensar as relações entre cultura eurocêntrica, hegemônica e cultura das periferias, das margens.

O multiculturalismo como mote de algumas exposições internacionais da década de 1990

Trataremos neste item de duas exposições internacionais, anteriores a 24^a Bienal, que causaram muita polêmica, em meio aos críticos, antropólogos e historiadores. Sobretudo porque acreditamos que não passaram despercebidas do curador Paulo Herkenhoff. Lembramos aqui, que na Bienal de 1996, foi realizada a exposição *Universalis*, que se propôs a inovar, dividindo o espaço expositivo em sete regiões do mundo e contou com diferentes curadores para a seleção das obras. Na abertura do catálogo, lê-se que “Conscientes do fato de que o etnocentrismo euro-americano hoje está inteiramente questionado, oferecemos o mesmo espaço dos centros artísticos ditos hegemônicos a continentes antes ignorados pela crítica de arte”. (FERREIRA, 1996, p.16)

Importante observar que o curador dos segmentos África e Oceania era Jean-Hubert Martin responsável também pela mostra no *Centre Pompidou* em Paris, que trataremos em seguida. Neste mesmo catálogo, o curador Nelson Aguilar faz uma comparação entre as duas mostras, como podemos constatar no trecho a baixo:

Na 23^a Bienal Internacional de São Paulo, estamos próximos e distantes da mostra do Centre Pompidou. Próximos porque a bienal brasileira sempre se soube os Mágicos da Terra de ultramar, distantes por não conseguirmos ver a África do ponto de vista da antropologia visual, demasiado implicados que estamos. Do Brasil é mais fácil praticar antropologia da Escola de Paris ou estudar a atração de Matisse e Picasso pela arte negra ou a receptividade do jazz no universo cultural francês. (AGUILAR, 1996, p. 23)

As duas exposições escolhidas são: Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of Tribal and the Modern, realizada em 1984 no MoMA (NY) e Magiciens de la terre, organizada em 1989 no Pompidou em Paris.

Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of Tribal and the Modern.

A mostra no Museu de Arte Moderna, em Nova York, teve como curador William Rubin e Kurt Varnedoe. Teve também a colaboração do designer Charles Froom e Jerome Neuner como assistente de produção. Aconteceu de 19 de setembro de 1984 a 15 de janeiro de 1985.

Figura 19 – Propaganda da exposição: “Primitivism in 20th Century Art: Affinity of Tribal and the Modern”, realizada no MoMA de Nova York.

Foram expostos duzentos objetos tribais e cento e cinquenta trabalhos de arte moderna. Os objetos tribais eram oriundos da Oceania e da África, e foram expostos, lado a lado, com as obras dos artistas modernos consagrados, e apresentados como sua poderosa fonte de inspiração. A idéia principal, como o próprio nome diz, era mostrar as afinidades entre as formas das peças africanas e as obras dos mestres ocidentais modernos como Picasso,

Matisse, Gauguin, Giacometti e Brancusi. Rubin defende que pela primeira vez esses objetos tribais eram mostrados desta maneira, ao lado de obras modernas. Entretanto, em 1914, a galeria nova-iorquina 291 de Alfred Stieglitz, expôs aos norte-americanos, esculturas africanas. Estes objetos pertenciam a Paul Guillaume e vieram de Paris. Marius de Zaras, organizador da exposição, declarou que os objetos tribais foram mostrados unicamente sobre o ponto de vista da arte e, defendia-os como a raiz da arte moderna. O texto que deveria acompanhar a exposição enfatizava a influência direta da arte negra na compreensão da forma. Segundo Zaras (FLAM, 2003, p.70), a arte negra ensinava também, como ver e sentir o lado puramente expressivo e, abria os olhos dos modernistas para o mundo novo da sensação plástica.

Figura 20 – Propaganda (esquerda) e salão da exposição de escultura africana na Galeria 291, Nova York, 1914 (direita).

Thomas Mc Evilly argumenta em artigo para a revista *Art Fórum* que, desde a publicação do livro de Robert Goldwater sobre o primitivismo, em 1938, o público tomou conhecimento dessas influências. E observa que, a partir daí, os colecionadores de arte moderna começaram a comprar trabalhos de arte “primitiva” para expor junto às obras modernistas. Ele cita também algumas exposições anteriores a de Rubin, que utilizaram essa idéia.

Mary Staniszewski (1998, p.118) adverte sobre o texto colocado didaticamente na parede no hall de entrada da exposição Primitivism. Nele, lia-se que os artefatos etnográficos estavam sendo examinados não em termos de sua cultura e de seus significados, mas em relação a suas semelhanças. Para ela essas semelhanças eram fortuitas, e representavam realmente influências ao invés de afinidades sobre a arte moderna. (Staniszewski, 1998, p.118) Quanto a esta questão específica, Thomas McEvelley enfatizou que os organizadores da exposição, queriam apresentar o modernismo não como um ato de apropriação, mas de criação. Outra crítica desse autor está relacionada à maneira com que os objetos primitivos foram expostos: isolados em vitrines, embaixo de fortes luzes, sendo uma maneira de exorcizar os objetos tribais, tornando-os domesticados e inofensivos.

Staniszewski ressalta também, a maneira de expor os objetos: os artefatos etnográficos intercalados com os de arte moderna e, com frequência em uma mesma vitrine a mesma vitrine, impossibilitando sua contextualização. A autora acredita que a tendência universalizante do MoMA funcionou para domesticar e domar todos os artefatos como apreciação estética e assimilação cultural. E é essa justamente, a grande crítica que os antropólogos e críticos de arte fizeram à mostra. Eles apontaram a ênfase dada apenas nas afinidades formais, característica dos modernistas, deixando de lado mais uma vez todo o contexto e o significado das peças não ocidentais. Ana Almeida (ALMEIDA, A., 2008, s/n), porém, defende que esta mostra foi um passo importante para a consolidação do novo paradigma da inclusão, pois ao expor conjuntamente os objetos ocidentais e não ocidentais desmontou-se o mito da originalidade do artista ocidental moderno. Ela acredita, porém, que o tratamento diferenciado dado aos objetos pressupunha que apenas os ocidentais mereciam o conceito de arte. Para Almeida, enquanto as obras ocidentais estavam devidamente datadas e atribuídas a um autor, os não ocidentais eram apresentados por etnias e vagamente datados. Já para a crítica Leonor Amarante (AMARANTE, 2010, s/n) o resultado final foi além da

mera comparação, já que colocou em xeque o caráter político e moral das obras celebradas pelo mercado mundial.

Ainda em relação à exposição *Primitivism*, Jack Flam (2003, p.18) argumenta que o que estava em jogo era o próprio museu, pois, considerado até então como bastião do modernismo, passou a ser visto como um museu de nação imperial, do começo do século, com algum tipo de arrogância cultural. Ele acrescenta que muitos foram pegos de surpresa pela violência com que os críticos se articularam, contra a mostra, demonstrando claramente que alguma coisa tinha mudado, o que indicava uma transformação real nas atitudes culturais dos Estados Unidos. As críticas, escritas em forma de cartas, rechearam as colunas da *Art Forum*, trocadas entre Rubin, Varnedoe, Mc Evilly e Clifford.

Podemos concluir que embora, a mostra *Primitivism* tenha aberto suas portas em 1984, em plena pós-modernidade, manteve-se presa aos conceitos modernistas e suas preocupações formais. A mostra revelou também, uma vontade de manter as diferenças entre civilizado/bárbaro, arte e não arte, preceitos imperialistas, tentando reafirmar a hegemonia americana, branca e imperialista. Como mérito, apresentou um número significativo de trabalhos não europeus de qualidade tendo provocado os questionamentos aqui discutidos, e gerado um grande fluxo de publicações e outras exposições sobre o assunto, como a que iremos discutir a seguir.

Les Magiciens de La Terre

O curador Jean-Hubert Martin organizou a exposição *Les Magiciens de la Terre*, em 1989, alegando um intencional contraponto crítico às idéias de Willian Rubin na exposição do MoMA. Martin considerou que Rubin excluiu os primitivos da cena, como se eles fossem irracionais e dispensáveis.

A mostra pretendia-se pós-moderna dando ao Outro, voz, nome e rosto. Les Magiciens de la Terre realizada no Centro Pompidou e na Grande Halle de La Villete, em Paris, expôs cinquenta artistas ocidentais e cinquenta artistas não - ocidentais, todos contemporâneos. O curador viajou pelo mundo para fazer a seleção dos artistas. No catálogo da exposição lêem-se a proposta de colocar de um lado artistas vindos do centro das artes, e do outro, artistas que não pertencem a estes centros, e sim à periferia. Verificamos também que, a escolha das obras não ocidentais esteve sempre ligada ao transcendental, experiência religiosa ou mágica, sendo de natureza arcaica com pretensões cerimoniais ou rituais.

Hans Belting considerou que o curador solucionou a questão do universal e do que é arte na cultura européia a partir do próprio título da exposição “*mágicos da terra*”, evitando assim, o conceito de arte para esses objetos dos Outros. E esta foi justamente a maior crítica feita à exposição francesa, o de folclorizar o não ocidental, buscando mais uma vez o exótico nas peças expostas. Thomas McEvelley (2006, p.182) achou positiva a estratégia expositiva utilizada por Martin por tentar conscientemente desdenhar das crenças modernistas em relação aos cânones universais. Contudo, aponta um problema na metodologia da seleção das obras, pois foi feita na sua maioria por indivíduos ocidentais. Comprovando assim, o olhar do ocidental na tentativa de exaltar o outro, optando pelo mágico, caindo mais uma vez em suas próprias armadilhas. Para ele, entretanto, a mostra ofereceu um ponto de vista que poderia vir a modificar o formato das grandes exposições internacionais que até então negligenciavam a arte de 80% da população mundial. E é realmente isto que vem ocorrendo desde então. Um dos principais desdobramentos desta exposição foi à ascensão de muitos dos artistas da margem, inseridos, hoje, em diferentes e importantes mostras internacionais.

Os artistas provenientes de etnias minoritárias, classificados segundo a ideologia do multiculturalismo norte-americano, ocupam um espaço diferenciado na pós-modernidade. O percurso aqui apresentado nos indica que, a questão do Outro, ou seja, do não ocidental,

aparece claramente nas exposições de arte a partir dos anos 1980 e conseqüentemente no mercado internacional de arte. Iremos apresentar a seguir, alguns exemplos dessa inserção multicultural na 24ª Bienal de São Paulo.

A 24ª Bienal de São Paulo no contexto do multiculturalismo

O levantamento que realizamos ao longo dessa pesquisa acerca das exposições citadas no item anterior permite-nos agora contextualizar a 24ª Bienal em relação ao debate sobre o Outro e inseri-la na discussão do multiculturalismo. Apesar da mostra ter sido aclamada como a Bienal da Antropofagia e, criticada por sua aproximação com um tema particular e datado da cultura brasileira, apontamos sua articulação com o multiculturalismo. Pretendemos abordar essas inclinações multiculturais através das obras apresentadas, tanto no segmento **Representações Nacionais** quanto no segmento **Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros**. Levantaremos também aspectos relevantes no projeto curatorial de Paulo Herkenhoff que problematizam essas questões.

Lembramos que a Antropofagia de Oswald de Andrade estava inserida na origem da modernidade brasileira, e, portanto, estruturada e alicerçada no pensamento universalista. Naquele momento, o objetivo era a unificação da identidade cultural e a representação de uma nação, o Brasil. Os artistas modernistas brasileiros em geral e Oswald de Andrade, em particular por meio do Manifesto Antropófago, buscavam a nossa própria tradição.

Já o multiculturalismo insere-se no processo de globalização da economia capitalista, trazendo com ele a expansão do mercado da arte. A globalização é entendida aqui como um processo de destruição de identidades tradicionais que cria novas relações nas comunidades locais. Stuart Hall assinala os efeitos da globalização:

Como conclusão provisória, parece então que a globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de

possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. (HALL, 2000, p. 87)

Essa expansão das fronteiras desafia a pretensa unidade cultural e nos coloca um novo desafio na pós-modernidade destacado por Canclini:

A pretensão de construir culturas nacionais e representá-las através de iconografias específicas é desafiada em nossos tempos pelos processos de transnacionalização econômica e simbólica. Arjun Appadurai agrupa esses processos em cinco tendências: a. os movimentos de populações imigrantes, turistas, refugiados, exilados e trabalhadores estrangeiros; b. os fluxos produzidos pelas tecnologias e pelas corporações transnacionais; c os intercâmbios das financeiras multinacionais; d. os repertórios de imagens e informações distribuídos por todo o planeta pelos jornais, revistas e canais de televisão; e. os modelos ideológicos representativos do que se pode chamar de modernidade ocidental: conceitos de democracia, liberdade, bem-estar e direitos humanos, que transcendem definições de identidades particulares. (CANCLINI, 1994, p. 158)

Nesse ponto cabe observar que o curador Paulo Herkenhoff refere-se à dificuldade de se escolher artistas que possam ser considerados como representantes nacionais no contexto da globalização:

Fundamentalmente, existe uma contradição básica para esta idéia de Representações Nacionais que o processo da arte contemporânea no mundo de globalizações e da conseqüente busca da diferença inserem: são as migrações de artistas por exílios, diásporas ou desejo de buscar o centro ou a periferia. Na experiência de individualidade, é difícil falar de um artista como representante nacional. (FUNDAÇÃO BIENAL, 1998c, p.28)

As obras apresentadas a seguir fizeram parte do segmento **Representações Nacionais** da 24^a Bienal de São Paulo e discutem as identidades múltiplas, resultantes das migrações do mundo globalizado.

A curadora da região América Central e Caribe, Virginia Pérez-Ratton considera que a história da região foi marcada pelo confronto de raças, e têm a maior parte da arte contemporânea desconhecida e ignorada. Escolhemos dois artistas para exemplificar nossos comentários: Albert Chong e Sandra Eleta.

A preocupação principal do jamaicano Albert Chong reside em sua herança, sua ascendência miscigenada, de africano com chinês, que é a matéria-prima de sua pesquisa artística. O passaporte é feito para localizar a origem dos viajantes e suas passagens de um país a outro. Canclini enfatiza o poder simbólico dos passaportes no mundo globalizado:

O passaporte, como uma síntese do impedimento de acesso, funciona como metáfora para homens e mulheres de uma era multicultural e, entre eles, os artistas, para quem 'seus lugares não estão em nenhuma cultura em particular, mas nos interstícios entre elas, em trânsito. (CANCLINI, 1994, p.162)

Figura 21. Albert Chong. Meu passaporte jamaicano. Fotografia (prata/gelatina) 71 x 96,5cm.

O trabalho apresentado pela artista Sandra Eletra foi realizado entre 1977 e 1981, e consistia em um ensaio fotográfico sobre os habitantes do porto de Portobello. Este local foi fundado no século XVI no lado caribenho do Panamá e era um antigo assentamento de férias do início da colônia e povoado por descendentes de escravos trazidos da África. O porto foi abandonado e vive hoje uma total decadência econômica.

Figura 22 – Sandra Eleta. Catalina, rainha dos Congos, 1977 fotografia (prata/gelatina).

A obra do angolano de origem portuguesa Fernando Alvim apresenta uma reflexão sobre a história do continente africano, sobre o africano fugindo das guerras impostas que redefinem seus territórios. Na obra apresentada na 24^a Bienal, ele discute as fronteiras impostas, a colonização, a fetichização do continente e a diáspora africana:

Termômetros culturais

Somewhere in Angola when we find two Chicken legs attached together with a String, we have to believe that it's a malignant fetish. To annihilate the malignancy, we have to urinate on it. (FUNDAÇÃO BIENAL, 1998c, p.154)

Figura 23 – Fernando Alvim. Termômetros culturais. Instalação.

O artista paraguaio Cecilio Thompson apresentou uma instalação com um presépio koyguá. Este presépio é um exemplo de entrelaçamento entre religião e paganismo. Ele mostra a assimilação e fusão da cultura colonial cristã com elementos pagãos e nativos. O artista nos explica como é esse presépio:

O presépio koyguá diferencia-se dos atuais presépios porque não utiliza luzes elétricas, nem Papai Noel, nem neve de plástico. É montado por homens (não por mulheres, como o “outro”, mais religioso). Os visitantes reúnem-se, tocam violão e tomam caña (aguardente de cana) para se alegrarem. Neste presépio entra de tudo: porquinho de barro de clubes de futebol, uniformes bordados de soldados ao saírem do quartel, calendários velhos etc. Também são pendurados chipás (pães de amido de mandioca, milho, queijo, ovo etc.). (FUNDAÇÃO BIENAL, 1998c, p.138)

Figura 24 – Cecilio Thompson. Presépio koyguá. Instalação.

O artista peruano Moico Yaker descende de uma família branca e judia, radicada numa província andina, e tem, assim, uma herança emocional de imigrante europeu. A instalação de Moico denominada “Casa Tomada”, apresentou diversas pequenas molduras de prata e nelas, ao contrário dos retratos esperados da burguesia, encontram-se o de seus serviçais. Os trabalhadores com os instrumentos de seu ofício, o garçom com o guardanapo no braço, o motorista com o carro que não é seu, a babá indígena da mãe do artista e depois dele próprio. Esta instalação de Yaker é segundo o curador Gustavo Buntinx:

(...) um angustiado testemunho pessoal e uma amorosa reparação simbólica: uma homenagem ao heroísmo da vida cotidiana daqueles que sobrevivem por meio do exercício de ofícios quase tão apagados quanto suas ignoradas presenças e seus semblantes enviesados. (FUNDAÇÃO BIENAL, 1998c, p.232)

Figura 25 – Moico Yaker. A sua, a minha e a nossa. Vista interior, 1997. Instalação.

Abdoulaye Konaté nasceu em Diré, Mali em 1953. Os temas centrais de seu trabalho têm sido as guerras, os direitos humanos e mais recentemente a AIDS, os assuntos ecológicos e como a globalização afeta os indivíduos da sociedade. A instalação *Homage to the Mande hunters* apresentada na Bienal simboliza a realidade dos mande e seu trabalho de manufatura do algodão. A curadora Awa Meite defende que o mundo imaterial também está presente nesta obra, ou seja, a magia e o ocultismo existente na África desconhecida.

A vestimenta dos caçadores inspira medo e respeito, e ao mesmo tempo permite que cada caçador seja identificado em ação. Em vista de sua elaboração, cor e composição, a vestimenta alcança uma comunicação e uma energia que é tanto espiritual quanto estética. (FUNDAÇÃO BIENAL, 1998c, p.50)

Figura 26 – Abdoulaye Konaté. Homenagem aos caçadores Mande.

Do segmento **Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros** os artistas que selecionei por representarem temas multiculturais são: Mark Adams, Geoff Lowe, Malick Sidibé, e Seydou Keita.

O fotógrafo neozelandês Mark Adams apresentou uma série de fotos sobre o ritual da tatuagem samoana, praticada por imigrantes na Nova Zelândia. As fotografias fazem parte da série *Tufuge Ta-tau* de 1978-86, e retrata o tradicional processo de *tatau* samoano. Segundo a curadora Louise Neri, Adams recupera a prática da tatuagem segundo uma interpretação própria, “(...) a partir de taxonomias descorporificadas do arquivo colonial para documentar

sua afirmação visceral de experiência individual e coletiva”. (FUNDAÇÃO BIENAL, 1998 d, p.50)

Figura 27 – Mark Adams. Su'a Pasina Sefo da série Tufuga Ta-Tatau, cibacromo 125 x 100 cm, 1982.

O trabalho do australiano Geoff Lowe escolhido para a mostra foi o quadro *Impersonation* de 1984. Nele vemos uma figura pintada com um dos pés levantados como uma cegonha, em uma das mãos um bumerangue e na outra uma lança. A curadora Neri esclarece ser esta a pose típica de um Aborígene Mítico. Contudo, ela assinala também que:

Ao reunir o mundo do atelier do artista e o mundo construído de múltiplas maneiras que habitamos, *Impersonation* esforça-se para tratar daquilo que é o não conhecer, neste caso apresentando, em nosso meio moderno, impressões contraditórias e freqüentemente estereotipadas – “os modelos que trazemos dentro de nós - dos mais antigos povos indígenas. (FUNDAÇÃO BIENAL, 1998d, p.40)

Figura 28. Geoff Lowe. Personificação. Tinta de polímero sintético sobre linho, 152 x 122 cm, 1984.

Malick Sidibé nasceu em Soloba, Mali em 1936. As fotografias das décadas de 1960/70, apresentadas na Bienal mostram as ruas de Bamako, a capital de Mali. As imagens descrevem o cotidiano africano, sua identidade, sua cultura. Seus retratados parecem estar orgulhosos de posar para a câmera. Sidibé vem ganhando fama internacional desde então. O conjunto de fotografias feitas neste período ganhou o prêmio Leão de Ouro da Bienal de Veneza em 2007 e o prêmio da Photoespaña de 2009.

Figura 29 – Malick Sibidé. Um Yéyé em posição. Fotografia C.A.A.C., 1963.

As fotografias em preto e branco de Seydou Keita fizeram parte do material de apoio educativo para o trabalho do professor de arte. As fotografias dos personagens de Keita são construídas a partir de poses planejadas, num ambiente de estúdio. Elas são elaboradas com a preocupação de articular os jogos de motivos que são encontrados nas roupas e nos tapetes que servem de fundo para os retratos.

Figura 30 – Seydou Keita. Sem título. Fotografia C.A.A.C., 1956-57.

Podemos observar que todos esses artistas, de diferentes regiões do mundo, seja do Caribe, de Angola ou da Austrália, estão vivendo o processo de globalização e, conseqüentemente, buscando as diferenças. Diferenças essas redescobertas no interior de suas próprias culturas e que são permanentemente produzidas e contestadas no mundo contemporâneo. Esses artistas vivem em trânsito, de uma cultura à outra, não representando mais um lugar específico e fixo. Esse trânsito se dá de várias formas, como nas migrações por exílios, por diásporas ou por convites feitos pelas organizações culturais nas chamadas residências artísticas.

Considerações finais

O presente trabalho procurou analisar os conceitos que embasaram o projeto curatorial da 24ª Bienal de São Paulo e situá-lo na história da Instituição. A pesquisa empreendida possibilitou evidenciar os fatos marcantes desde sua fundação, em 1951, até a última Bienal do século XX. Essa

abordagem procurou identificar as estratégias curatoriais da mostra de 1998, sua repercussão na mídia e seus reflexos posteriores.

Ao se debruçar sobre o material produzido pela mostra, observou-se que o curador Paulo Herkenhoff buscou pautar o conceito operacional da mostra pela “*espessura do olhar*”, na linha de *Jean-François-Lyotard*. Verificamos a dificuldade de identificar a utilização deste conceito nas diversas curadorias distribuídas na mostra, o que acabou por indicar tratar-se de um argumento confuso e sem sustentação. O parâmetro curatorial escolhido na constituição do Núcleo Histórico foi a Antropofagia e o canibalismo. Como estratégia de organização, a curadoria convidou os diversos curadores participantes a formular uma lista visando à definição desses dois conceitos. Esta lista com diferentes interpretações circulou entre os curadores convidados, levando alguns deles a optarem por selecionar as obras relacionando-as com o canibalismo, e outros a criarem relações com a Antropofagia. A pesquisa possibilitou evidenciar que algumas salas do Núcleo Histórico banalizaram a atitude antropofágica de Oswald de Andrade, transformando influência ou empréstimo feito por uma cultura à outra em Antropofagia.

Por outro lado devemos ressaltar que Paulo Herkenhoff e a equipe de curadores da 24ª Bienal de São Paulo, chamou atenção para um momento importante da história cultural brasileira, a Antropofagia. Sem dúvida, a mostra resultou na disseminação de uma literatura sobre a Antropofagia e o canibalismo entre os críticos e curadores internacionais. Colocou-se desta maneira, um tema não eurocêntrico no circuito das artes ocidentais, intenção esta, declarada desde o início. Consideramos que a escolha do Manifesto Antropófago confirmou-se acertada por dois motivos. Primeiro pela oportunidade de repensar um momento importante do modernismo brasileiro e segundo por resgatar o prestígio do escritor Oswald de Andrade, ao fazer de seu pensamento o fio condutor da mostra mais tradicional do país, e de maior visibilidade, a Bienal de São Paulo.

A pesquisa para esta dissertação evidenciou a dificuldade de transformar um documento histórico e datado, o Manifesto Antropófago, em argumento de uma mostra de arte contemporânea

internacional. Neste sentido, ao nos aprofundarmos na análise das curadorias e das obras escolhidas para compor os segmentos **Representações Nacionais** e **Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros** de arte contemporânea verificamos a inclinação destes não para a Antropofagia, e sim para a discussão do multiculturalismo.

Nesse sentido, o terceiro capítulo possibilitou evidenciar aspectos históricos do multiculturalismo na formação cultural dos Estados Unidos esclarecer e apontar as consequências advindas das mudanças ocorridas principalmente, com o fluxo de imigrações a partir dos anos 1980.

O multiculturalismo está inserido no processo de globalização da economia capitalista, que trouxe com ela a expansão do mercado da arte. A globalização foi entendida aqui como um processo de destruição de identidades tradicionais criando novas relações nas comunidades locais. Deste momento em diante, as identidades passam a ser descentralizadas e deixam de ser fechadas nas culturas nacionais, produzindo posições de identificação plurais e diversas.

Ao nos debruçarmos sobre os processos históricos do multiculturalismo, identificamos o caminho percorrido pelos objetos não ocidentais desde sua inserção nos museus de arte moderna até a contemporaneidade. Estes objetos tribais voltaram a ter uma posição de destaque a partir da exposição de Willian Rubin no MoMA de Nova Iorque, em 1984. A mostra “Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of Tribal and the Modern” ocasionou discussões inflamadas no mercado internacional de arte ao colocar esses objetos em situação inferior aos objetos ocidentais, utilizando estratégias modernas de reafirmação eurocêntrica. As polêmicas advindas desta exposição, em particular, comprovaram que o cenário mundial havia mudado. Em contrapartida, o curador Jean Hubert Martin, quatro anos depois, expôs em situação de igualdade objetos contemporâneos ocidentais e não ocidentais. A exposição “Le magiciens de la terre”, realizada no Centro Pompidou em Paris, faz com que o Outro passe a ser incluído no mercado de arte contemporânea. Com base no estudo dessas duas exposições, a pesquisa levantou a discussão sobre a alteridade e a inclusão do não ocidental no mercado hegemônico, campos de forças atuantes no momento da 24ª Bienal de São Paulo.

A pesquisa permitiu, assim, detectar os fatores que inseriram a mostra da Antropofagia na contrapartida multicultural, comprovando nosso argumento. Um desses fatores evidencia-se quando o curador Paulo Herkenhoff defende que seu projeto curatorial, estava oferecendo espaços iguais, tanto para os centros artísticos hegemônicos, quanto para os continentes antes ignorados pela crítica. Discurso idêntico a este foi sustentado pelo curador Jean Hubert Martin por ocasião da mostra em Paris. Cabe lembrar que Nelson Aguilar, curador da 23ª Bienal já havia proclamado a Bienal brasileira como os “Mágicos da terra de ultramar”, referência explícita a mostra francesa.

Outro aspecto detectado pela pesquisa, que evidencia a relação com a ideologia do multiculturalismo parte, de novo, de uma declaração do curador da mostra Herkenhoff. Externa sua preocupação em evitar a classificação multicultural de origem norte-americana para identificar as obras da América Latina. Nesse sentido, a pesquisa possibilitou identificar os possíveis motivos para esta recusa. De acordo com George Yúdice, a política multicultural nos Estados Unidos, ao contrário do que se espera, tem sido utilizada para salientar a diferença, situando os latino-americanos em um recanto subalterno do mercado de arte norte-americano.¹¹

Embora esta dissertação não tenha se proposto a aprofundar a discussão sobre os novos paradigmas no mercado de arte no contexto pós-moderno, a análise das estratégias expositivas internacionais nos propiciou algumas reflexões. Os estudos de Canclini nos possibilitaram a constatar as diferenças impostas aos artistas das periferias, como no caso latino-americano, no mercado de arte no contexto pós-colonial. Segundo este autor, ao artista europeu é permitido investigar outras culturas para enriquecer seus próprios trabalhos, porém ao artista da periferia, espera-se que trabalhe apenas na retaguarda, utilizando a tradição de seu local de origem. Se este artista não seguir esses critérios do mercado, consideram-no inautêntico, um imitador da arte europeia.

Nesse sentido, observamos que atenta às mudanças que estavam ocorrendo e que ainda estavam por vir, a 24ª Bienal de São Paulo, junto com as feiras de arte e bienais do mundo todo,

¹¹ YÚDICE George. In: Refazendo passaportes: o pensamento visual no debate sobre multiculturalismo.

contribuíram para inserção das minorias étnicas, classificadas na política multicultural. Entretanto, ela também reforçou, esses critérios e manteve a política da diferença. As obras que fizeram parte dos segmentos “Representações Nacionais” e “Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros” de arte contemporânea eram marcadamente obras que se encaixavam no intercâmbio multicultural e globalizado.

Podemos concluir que apesar da globalização ter promovido uma abertura das fronteiras, elas continuam existindo de um modo velado. A partir da descolonização do mundo contemporâneo e do multiculturalismo assistiu-se a um interesse cada vez maior pelos artistas das regiões periféricas e das minorias.

Nesse contexto, percebemos que em alguns aspectos, os escritos de Oswald de Andrade se mantêm atuais. Ao nos aprofundarmos nos dois manifestos assinalamos que a cultura indígena recebeu do autor o maior destaque, acompanhando o canibalismo, defendido pelos dadaístas. Entretanto, após a Segunda Guerra Mundial Oswald reviu a necessidade de reabilitar também o negro brasileiro e reafirmou a importância de nossa sociedade ter em sua formação essa mistura de raças.

A Alemanha racista, purista e recordista precisa ser educada pelo nosso mulato, pelo chinês, pelo índio mais atrasado do Peru ou do México, pelo africano do Sudão. E precisa ser misturada de uma vez para sempre. Precisa ser desfeita no melting-pot do futuro. Precisa mulatizar-se. (ANDRADE, O, 2004, p.122)

Talvez seja a partir desta revisão de Oswald de Andrade que possamos colocá-lo em posição de destaque e ao lado dos pensadores da contemporaneidade. Maria Cândida Ferreira de Almeida defende que a “dialética oswaldiana” desconstrói a ordem clássica de cunho evolutivo ao propor “um bárbaro tecnizado”. Ao reabilitar o primitivo no homem civilizado, Oswald desestruturou as oposições dicotômicas como civilizado/bárbaro, colonizador/colonizado. Para a autora, essa inversão é um avanço, esbarrando na complexidade apontada por Nestor Canclini e seu conceito de hibridização.

Um último fator para a inclusão das sociedades periféricas, no mercado mundial, no século XXI, é a drástica mudança econômica, que vem invertendo a pirâmide do poder. A grave crise norte-americana dos últimos anos e a atual crise europeia configuram a necessidade de o mundo rever a história da arte contada até agora, realocando as ditas sociedades primitivas no lugar que merecem.

Referências Bibliográficas

- AGUILAR, N. Universalis 96. In: 23. Bienal de São Paulo, Universalis. São Paulo, A Fundação, 1996, p.23.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era do museu à era da curadoria**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALMEIDA, Ana. A curadoria na Era da globalização. **Ideart – Revista de Teorias e Ciências da Arte**. Vol.4, 2008.
- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. **Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira**. São Paulo: Annablume, 2002.
- _____. “Só a antropofagia nos une”.
<<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/FerreiraAlmeida.rtf>.
- ALMEIDA, Paulo Mendes. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy A. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. **Artes Plásticas na semana de 22**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer: 1961 - 1981**. Apresentação Ana Maria de Moraes Belluzzo. São Paulo: Nobel, 1983.
- _____. **Del Modernismo a La Abstracción: 1910-1950**. Madrid: Taurus Ediciones, 1984.
- _____. **Textos do Trópico de Capricórnio: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo: 1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989.
- _____. Mergulho no primitivo para ousar na modernidade. *Revista Arte*. Edição 36, 2010.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1974.
- ANDRADE, Oswald de. **Ponta de Lança**. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. **Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- _____. **Um homem sem profissão – Sob as ordens de mamãe**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Ministério da Educação e Cultura, 1974.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BITARÃES Netto, Adriano. **Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico**. São Paulo: Annablume, 2004.
- BERZOCK, Kathleen B. (Ed.). **Representing Africa in America art museums: a century of collecting and display**. Seattle: University of Washington Press, 2011.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. **A vanguarda antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. (Org.). **22 por 22: A semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- _____. (Org.). **Os dentes do dragão – Entrevistas/Oswald de Andrade**. São Paulo: Editora Globo, 2009.

- _____. **O Salão e a Selva:** uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade. Campinas: UNICAMP, 1995.
- BOPP, Raul. **Vida e Morte da Antropofagia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro:** I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- _____. **As metamorfoses de Oswald de Andrade.** São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1972. Coleção Ensaio.
- _____. O alegre combate de Klaxon. **Edição fac-similar.** São Paulo: Martins/Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, 1972.
- CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22:** entre vaías e aplausos. São Paulo: Boitempo, 2002.
- CANCLINI, Néstor García. Refazendo passaportes: o pensamento visual no debate sobre multiculturalismo. **Revista Third Text,** Londres, n.28-29, vol.8, pp. 139-146, outono/inverno 1994.
- _____. **Consumidores e cidadãos:** conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- _____. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da Modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.
- _____. **Leitores, espectadores e internautas.** São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CAMPOS, Augusto de. Notícia impopular de O Homem do Povo. In: coleção completa e Fac-similar do jornal **O Homem do Povo.** São Paulo. Editora Globo, 2009.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade:** estudos e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- _____. **Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.
- _____. **Vários escritos.** Edição revista e aumentada. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- CENDRARS, Blaise. **Etc..., etc...:** (Um livro 100% brasileiro). São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CHALMERS, Vera M. **3 Linhas e 4 verdades:** o jornalismo de Oswald de Andrade. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.
- COSTA, Helouise. A polêmica opção pelo tempo presente. **Folha de São Paulo,** São Paulo, 21/03/2002, Ilustrada, Caderno sobre a Bienal.
- DIAS, José António B. Fernandes. Arte e Antropologia no século XX: Modos de relação. **Etnográfica,** Lisboa, Vol. V (1), pp. 103-129, 2001.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. O homem e a utopia. In: coleção completa e Fac-similar do jornal **O Homem do Povo.** São Paulo. Editora Globo, 2009.
- EULÁLIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars.** São Paulo: Quíron, 1978.
- FABRIS, Annateresa. O futurismo paulista. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. Bienal. **Folha de São Paulo,** São Paulo, 10/10/1998, Lux Jornal.
- FARIAS, Agnaldo (Ed.). **50 anos Bienal de São Paulo:** 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, 352p.

- FERREIRA, E.C. Refletindo e inovando a maneira de mostrar a arte. In: 23. Bienal de São Paulo, **Universalis**, São Paulo, A Fundação, 1996, p.16.
- FLAM, Jack (Ed.). **Primitivism and 20th century art: a documentary history**. Berkeley: University of California Press, 2003.
- FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade: O homem que come**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- FREIRE, Maria Cristina Machado. **Olhar Passageiro: percepção e arte contemporânea na Bienal de São Paulo**. 1990. Dissertação de mestrado – Instituto de Psicologia - USP, São Paulo, 1990.
- FREIRE, Maria Cristina Machado. **Poéticas do Processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminura, 1999.
- FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo - Arte Contemporânea Brasileira – um e/entre outro/s: catálogo**. São Paulo, 1998. 219p. Curadores: Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa.
- _____. **XXIV Bienal de São Paulo - Núcleo Histórico - Antropofagia e Histórias do Canibalismo: catálogo**. São Paulo, 1998. 554p. Curadores: Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa.
- _____. **XXIV Bienal de São Paulo - Representações Nacionais: catálogo**. São Paulo, 1998. 299p. Curadores: Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa.
- _____. **XXIV Bienal de São Paulo - Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.: catálogo**. São Paulo, 1998. 331p. Curadores: Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa.
- GANDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da terra do Brasil: História da Província de Santa Cruz**. São Paulo: Hedra, 2008.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1992.
- _____. **Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: EDUSP. FAPESP, 2004.
- _____. (Org.). **Sérgio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural**. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial do Estado, 2004.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HERKENHOFF, Paulo. Bienal 1988: princípios e processos. **Revista Marcelina [antropofágica]**, São Paulo, n. 1, ano I, pp.20-36, 2008.
- HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. O curador carioca. **Revista Marcelina [antropofágica]**, São Paulo, n. 1, ano I, pp. 42-51, 2008.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Índios do Brasil pelas lentes de Marc Ferrez**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.
- LEIRNER, Sheila. **Arte e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- LIVRARIA Martins. **Klaxon: mensário de arte moderna**. [ed. fac-similar] São Paulo: Livraria Martins, 1972.

- McEVILLEY, Thomas. Abertura da cilada: a exposição pós-moderna e Magiciens de la Terre. **Artes & Ensaios**, Rio de Janeiro, n.13, ano XIII, pp.176-183, 2006. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ.
- MESQUITA, Ivo. Bienais Bienais Bienais Bienais Bienais Bienais. **Revista USP**, São Paulo, n. 52, p.73-77, dez/01-fev/02. Dossiê Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo.
- MEYRIC-HUGHES, Henry. A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização. In: BERTOLI, Mariza e STIGGER, Verônica (Orgs.). **Arte, crítica e mundialização**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2008.
- MOISES, Massaud. **História da literatura brasileira: Modernismo (1922-atualidade)**, v.3. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MONTAIGNE, Michel. **Ensaaios**. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- MORAES, Helenice Valias. (Org.) **Oswald Plural**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1995.
- MUSEU de arte moderna de São Paulo. **I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo: catálogo**. São Paulo, out-dez/1951.
- NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1972.
- _____. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica: Obras Completas de Oswald de Andrade**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/Globo, 1990.
- PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1975. Coleção Debates, v. 106.
- _____. Semana de Arte Moderna. In: **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. Organização Otília Arantes. São Paulo: EDUSP, 1998.
- PERRY, Gill. O primitivismo e o “Moderno”. In: HARRISON, C.; FRASCINA, F.; PERRY, G. **Primitivismo, cubismo, abstração**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- PICCHIA, Menotti Del. **O Homem e a Morte**. São Paulo: Nacional, 1929.
- PICNATARI, Décio. Bienal: a conquista da visualidade brasileira. **Revista USP**, São Paulo, n. 52, p.73-77, dez/01-fev/02. Dossiê Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo.
- POZZETTI, Ana Maria Bacic. **Bienais de São Paulo: ações curatoriais e educativas**. 2003. Dissertação de mestrado – Escola de Comunicações e Artes – USP, São Paulo, 2003.
- SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas e Cosmopolitismo na década de 20**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- SEMPRINI, Andréa. **Multiculturalismo**. Tradução de Laureano Pelegrin. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- SHOAT, Ella; STAM Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STANISZEWSKI, Mary Anne. **The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art**. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1998.
- STEPAN, Peter. **Picasso’s collection of african and oceanic art**. Munich: Prestel, 2006.

SUBIRATS, Eduardo. **A penúltima Visão do Paraíso**: ensaios sobre memória e globalização. São Paulo: Studio Nobel, 2001.

_____. Do Surrealismo à antropofagia. In: SCHWARTZ, Jorge (Org). **Da antropofagia a Brasília**: Brasil 1920-1950. In. São Paulo: FAAP: Cosac & Naif, 2002.

Anexo I – Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade.

Oswald de Andrade

Manifesto antropófago

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.

O que atrapalhava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil. Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade prelógica para o Sr. Levi Bruhl estudar.

Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade do ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Oú Villegaignon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo orecular.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de Senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipejú.

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Matias. Comi-o.

Só não há determinismo, onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

Contra as histórias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu:—É a mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios, e o tédio especulativo.

De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a pro-curiosa (sic).

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas o caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage como os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incrariado e a Criatura-ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor quotidiano e o *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados do catecismo—a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema—o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI:—Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud—a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

Oswald de Andrade

Em Piratininga

Ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha.

Originalmente publicado em *Revista de Antropofagia*, n.1, ano 1, maio de 1928, São Paulo.

Anexo II – Lista com as noventa e cinco idéias sobre antropofagia e o canibalismo

Fundação Bienal de São Paulo

**Noventa e cinco, entre mil, formas de antropofagia e canibalismo
(um pequeno exercício crítico, interpretativo, poético e especulativo)**

Ninety five, among a thousand, forms of *antropofagia* and cannibalism
(a small, critical, interpretative, poetic, and speculative exercise)

1. **Transformação do tabu em totem**
Transformation of taboo in totem
2. **Destruição**
Destruction
3. **Construção**
Construction
4. **Desconstrução**
Deconstruction
5. **Não-maniqueísmo/ambivalência**
Non-Manicheanism/ambivalence
6. **Fome**
Hunger
7. **Canibalismo - comer *carne* humana; isto é, o homem**
Cannibalism - to eat human *flesh/meat*; i.e., man
8. **Antropofagia - comer um outro *ser humano***
Anthropofagy - to eat an other *human being*
9. **"Defesa contra a consciência enlatada"**
"Defense against canned conscience"
10. **Exercício de identidade (e não apenas busca de identidade)**
Exercise of identity (and not merely a search for identity)
11. **Morte do outro político (Tiradentes)**
Death of the political other (Tiradentes)
12. **Hibridismo**
Hybridism
13. **Mestiçagem**
Miscegenation
14. **Brasilidade**
Brazilianness
15. **Guerra (para Dali, Magritte, Siqueiros, Toorop)**
War (for Dali, Magritte, Siqueiros, Toorop)
16. **Ditaduras (irracionalidade política/irracionalidade canibal)**
Dictatorships (political irrationality/cannibal irrationality)

Fundação Bienal de São Paulo

17. **Obscurantismo; metáfora: canibalização da luz**
Obscurantism; metaphor: cannibalization of light
18. **Genocídio**
Genocide
19. **Destruição de culturas**
Destruction of cultures
20. **Ausência de caráter/todos os caracteres (Macunaíma, o herói sem nenhum caráter)**
Absence of character/all characters (Macunaíma, the hero with no character)
21. **Canibalização da lógica do olhar**
Cannibalization of the logic of the gaze
22. **Canibalização da lógica da língua**
Cannibalization of the logic of the language/tongue
23. **Canibalização do objeto ou máquina no sistema produtivo**
Cannibalization of the object or machine in the system of production
24. **Consumo destrutivo**
Destructive consumption
25. **Autofagia, auto-consumo, auto-devoração, processo auto-destrutivo**
Autophagia, self-consumption, self-destructive process
26. **Canibalismo não programático (jangada da medusa, acidente aéreo nos Andes, etc.)**
Non-programmatic cannibalism (raft of the medusa, plane accident in the Andes, etc.)
27. **Encontros/choques de cultura/guerras antropológicas/guerras de signos**
Encounters/cultural shocks/anthropological wars/wars of signs
28. **Absorção cultural**
Cultural absorption
29. **Voracidade**
Voracity
30. **Economia canibal de autodevoração. "La mise en oeuvre du désir de vivre tout ce qui est dans le pouvoir de la pulsion de mort" (Fédida)**
Cannibalistic economy "La mise en oeuvre du désir de vivre tout ce qui est dans le pouvoir de la pulsion de mort" (Fédida)
31. **Apropriação**
Appropriation
32. **Metabolização da cultura**
Metabolizing of culture
33. **Manipulação ideológica da violência (ex. comunistas comendo criancinhas)**
Ideological manipulation of violence (example: communists eating children)
34. **Idéia de alimentação representada pelo corpo humano**
Idea of nourishment represented by the human body

Fundação Bienal de São Paulo

35. **Função monstrificadora do Outro**
Aberrational, monstrous function of the Other
36. **Catequese**
Catechism
37. **Eucaristia**
Eucharist
38. **Resolução da herança colonial**
Resolution of colonial heritage
39. **Diferencial da cultura brasileira (cf. Carelli e Galvão)**
Differential of Brazilian culture (cf. Carelli and Galvão)
40. **Ato sexual (= "comer")**
Sexual act (= "to eat")
41. **Polissemia**
Polysemy
42. **Mitologias (seres canibais)**
Mythologies (cannibal beings)
43. **Deuses canibais**
Cannibalistic gods
44. **Espíritos canibais**
Cannibalistic spirits
45. **Transferência do tabu**
Transference of taboo
46. **Escatologia**
Scatology
47. **Transgressão do tabu**
Transgression of taboo
48. **Transnacionalização**
Transnationalization
49. **Sabor (do corpo humano, da carne humana)**
Taste (of the human body, of the human flesh)
50. **Plágio (voluntariamente, como prática programática de canibalismo),
involuntariamente (também não é plágio)**
Plagiarism (voluntarily, as a programmatic practice of cannibalism), involuntarily (it is also not plagiarism)
51. **Pintura muralista mexicana: exploração de classes, opressão social**
Mexican muralist painting: class exploitation, social oppression
52. **Perspectivas canibais (canibalização do espaço)**
Cannibalistic perspectives (cannibalization of space)

Fundação Biunial de São Paulo

53. **Canibalismo como metáfora**
Cannibalism as a metaphor
54. **Formação de si com ou através do outro**
Formation of the self with or through the other
55. **Freud**
56. **Incesto canibal**
Cannibalistic incest
57. **Lévi Strauss, estruturalismo**
Lévi Strauss, structuralism
58. **Canibalismo extra-grupo**
Cannibalism outside the group
59. **Canibalismo intra-grupo**
Cannibalism within the group
60. **Visceralidade**
Viscerality
61. **Assassinato cultural**
Cultural assassination
62. **Interação cultural e discurso pós-colonial**
Cultural interaction and post-colonial discourse
63. **Metabolização como processo individual de absorção cultural, já que o corpo seria seu lugar de ocorrência (corpo/indivíduo, sujeito)**
Metabolism or metabolic function as an individual process of cultural absorption, since the body is the locus of coherence (body/individual, subject)
64. **Incorporação**
Incorporation
65. **Entropia (a ser confrontada com antropofagia)**
Entropy (to be confronted with *antropofagia*)
66. **Lygia Clark, "Canibalismo" (obra): "é a consciência da segunda boca, expressão antropofágica do ser que me transforma no grande ventre perdido invertendo a posição e a mãe é comida para preenché-lo."**
Lygia Clark, "Cannibalism" (the work): "it is the conscience of the second mouth, anthropofagic expression of the being which transforms me in the great lost womb, inverting the position and the mother is eaten to fulfill it."
67. **O desejo**
Desire
68. **Incorporação canibal do objeto (identificação)**
Cannibalistic incorporation of the object (identification)
69. **Troca simbólica**
Symbolic exchange

Fundação Bienal de São Paulo

70. **Superação do passado colonial (estratégias culturais)**
Overcoming of the colonial past (cultural strategies)
71. **Formação de uma nova cultura (através de outras)**
Formation of a new culture (through other ones)
72. **Telúrico (em Tarsila do Amaral)**
Telluric (in Tarsila do Amaral)
73. **Trans-historicidade**
Trans-historicity
74. **Auto-exotismo**
Self-exoticism
75. **Fantasmática canibalista**
Cannibalistic phantasmagoria
76. **Pulsões canibais**
Cannibalistic pulsions
77. **Modelo de incorporação alimentar**
Model of food incorporation
78. **Citacionismo**
Citationism
79. **Canibalismo melancólico**
Melancholic cannibalism
80. **O canibalismo concerne para além do modelo de incorporação alimentar uma lógica de filiação de identidade**
Cannibalism goes beyond a model of food incorporation in a logic of filiation of identity
81. **Angústia canibal de ser anulado pelo fascínio do objeto (Fédida: angústia da perda)**
Cannibalistic anguish of being annihilated by the fascination with the object (Fédida: anguish of loss)
82. **Lucro canibal**
Cannibalistic profit
83. **Canibalismo programático individual: serial killers**
Individual programmatic cannibalism: serial killers
84. **O corpo em pedaços (*le corps morcelé*)**
The body in pieces (*le corps morcelé*)
85. **Fusão amorosa e gozo/*jouissance***
Amorous fusion and *jouissance*
85. **Fusão amorosa e gozo/*jouissance***
Amorous fusion and *jouissance*
86. **Transhumano**
Transhuman

10th International Symposium on Cannibalism

87. **Maus nativos, l'anti-bon sauvage, le mauvais sauvage**
Bad natives, l'anti-bon sauvage, le mauvais sauvage
88. **Natureza canibal (epidemia, desastres, terremotos, etc.)**
Cannibalistic nature (epidemics, disasters, earthquakes, etc.)
89. **Máquinas canibais (morte no trânsito, acidentes de trabalhos, etc.)**
Cannibalistic machines (death in car accidents, in the work place etc.)
90. **Antropologia como prática canibal de conhecimento**
Anthropology as a cannibalistic practice of knowledge
91. **Aculturação**
Acculturation
92. **Fotografia como "roubo da alma"**
Photography as the "theft of the soul"
93. **Sobrevivência**
Survival
94. **Ponto limite das práticas sociais (onde está o ponto de desvio, de diferença?)**
Limit point of social practices (where is the point of deviation, of difference?)
95. **Iconoclastia cultural**
Cultural iconoclasm

Anexo III – Paulo Herkenhoff. Esquema organizacional da 24ª bienal de São Paulo,

Anexo IV – Proposta de reconstituição da distribuição espacial das obras apresentadas na 24ª Bienal de São Paulo

REPRESENTAÇÕES NACIONAIS

ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

ROTEIROS