

---

# > Da antropofagia aos cães sem plumas: uma história da arte à brasileira

**André Leal**

**Doutorando em Artes Visuais**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro**

## **Resumo >**

Traçamos aqui uma breve história da antropofagia cultural e sua repercussão na arte brasileira, entendendo-a como um modo de produção artística que antecipa atuações contemporâneas globais. A antropofagia seria um “produto de exportação” do Brasil para o mundo, como imaginado por Oswald de Andrade no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), algo reforçado nos movimentos neoconcreto e tropicalista dos anos de 1960 e 70, bem como na 24ª Bienal de São Paulo em 1998. Sob as complexidades da formulação de uma identidade nacional brasileira, apresentamos ainda a ideia recente dos “cães sem plumas” de Moacir dos Anjos, faceta menos ufanista da brasilidade, que dá lugar aos marginalizados que Hélio Oiticica havia trazido à cena artística dentro de sua posição ética em relação à sociedade brasileira.

## **Palavras-chave >**

Antropofagia; Arte contemporânea; Tropicalismo; Cães sem plumas.

## > Da antropofagia aos cães sem plumas: uma história da arte à brasileira

**André Leal**

 <http://orcid.org/0000-0002-0021-6616>

> [coxaleal@gmail.com](mailto:coxaleal@gmail.com)

**Doutorando em Artes Visuais  
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

### 1 Introdução

*O que importa: a criação de uma linguagem: o destino da modernidade do Brasil, pede a criação desta linguagem: as relações, deglutições, toda a fenomenologia deste processo (com inclusive, as outras linguagens internacionais), pede e exige (sob pena de se consumir num academismo conservador, não o faça) essa linguagem: o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo: o deboche ao 'sério': quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro?*

Hélio Oiticica, Brasil diarréia, 1970

*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. [...]*

*Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de José de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.*

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

Oswald de Andrade, Manifesto Antropófago, 1928

*O Brasil é um grilo de seis milhões de kilometros, talhado em Tordesilhas*

Oswald de Andrade, Schema ao Tristão de Athayde, 1928

A antropofagia marca a identidade cultural brasileira desde sua formulação por Oswald de Andrade e suas mobilizações no primeiro modernismo brasileiro. Ganhando força com o Tropicalismo na década de 1970, ela se tornou paradigma de modos de produção artística no país, mediando as imposições colonialistas de modelos europeus com as tradições locais relegadas, sejam elas as indígenas, negras ou populares de modo geral. Mais recentemente, a antropofagia emerge também como um modo de produção afim aos movimentos pós-coloniais de afirmação identitária e também à noção de subjetivações transitivas do capitalismo neoliberal.

Entendemos antropofagia cultural como um modo crítico de incorporação dos diferentes repertórios estrangeiros e nacionais na produção artística brasileira que tem origem nas formulações do primeiro modernismo brasileiro da década de 1920, tendo sido expresso por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* de 1928. Podemos considerar esse momento inaugural dos debates modernistas no país como parte de um duplo movimento. Tratava-se, por um lado, de abrir caminho para as expressões estéticas modernistas europeias na produção artística brasileira como forma de ruptura com os cânones acadêmicos então vigentes e, por outro, da abertura para expressões da cultura popular brasileira, em particular a indígena e negra (MARTINS, 2008, p. 379). Essa segunda característica da “vanguarda” brasileira pode ser considerada como a mais contraditória, já que seu uso se dava tematicamente ou como representação, sem se aproximar das populações produtoras de cultura ativas no presente. Como afirma María Iñigo Clavo (2020, p. 50), a “incorporação do ‘outro’” acabou sendo substituída por suas representações, substituindo assim a presença ativa da alteridade por sua imagem deslocada de sua existência na sociedade nacional. E isso é algo já está presente na própria produção de Oswald de Andrade, como veremos no presente artigo.

Ao longo do texto tais noções serão apresentadas e problematizadas, buscando trazer à tona essas contradições e também outras interpretações que a antropofagia cultural ganhou ao longo de quase um século de formulação nos termos dessa vanguarda brasileira. Me alinho aqui também à ideia formulada por diversos autores de que a antropofagia pode de fato ser considerada como a fórmula de atuação dessa vanguarda brasileira, apropriando-se dos movimentos artísticos europeus de maneira crítica e seletiva de acordo com os interesses estéticos e políticos particulares dos artistas (ver: NUNES, 2004; DUARTE, 2012). Tal movimento foi sendo atualizado ao longo do século 20 em momentos que serão por nós abordados, chegando aos dias de hoje como um modo “decolonial” de produção cultural. É importante frisarmos também que a noção de uma incorporação crítica de produções outras não é exclusiva da cultura brasileira, tendo emergido na própria Europa no começo do século 20 e elaborado por autores latinoamericanos posteriormente (ver: NUNES, 2004; MOSQUERA, 2006). Como afirma Nunes (2004, p. 322) “a imagem antropofágica [...] estava no ar”, dentro de um sistema de ideias das vanguardas artísticas e da produção intelectual europeia. Do mesmo modo, a “vanguarda” paulistana da década de 1920 é repleta de contradições, posto que diretamente ligada às elites cafeicultoras que inclusive patrocinaram a Semana de Arte Moderna de 1922 e fomentaram os debates que consolidaram o modernismo em São Paulo naquele momento (ver: SCHWARZ, 1987; WALDMAN, 2010).

No “segundo tempo” do modernismo brasileiro (WALDMAN, 2010, p. 76) há uma orientação da antropofagia como formulação da identidade nacional, que reforça sua

imagem como uma brasilidade “solar”, alegre, e sem contradições, algo que não condiz com nossa realidade. Isso se dá principalmente na recepção da produção de artistas brasileiros como Tarsila do Amaral e Hélio Oiticica, por exemplo, no exterior, que reforçam essa imagem acrítica de um país tropical que tampouco condiz com a produção mais ampla desses artistas (FIALHO, 2005, p. 701). Trata-se, portanto, de uma dupla simplificação: da antropofagia como modo de conformação de uma identidade nacional sem contradições e da produção artística nacional como representação dessa mesma identidade domesticada.

Se a antropofagia cultural de Oswald, apesar de suas contradições de origem, propunha um “ufanismo crítico” (SCHWARZ, 1987, p. 13), seu “triunfo atual, na larga escala da mídia, tem a ver com a sua integração ao discurso da modernização conservadora”, como afirma Schwarz (1987, p. 12). Desse modo, iremos analisar a formulação da ideia de antropofagia cultural nos modernismos brasileiros e também algumas de suas implicações no presente, trazendo a discussão de uma faceta menos “solar” da identidade nacional – ou seja, recuperando esse “ufanismo crítico” – como formulada pelo curador Moacir dos Anjos em sua pesquisa estética “cães sem plumas”, reunindo artistas como Berna Reale, Cildo Meireles, Paulo Nazareth, Claudia Andujar entre outros. Essa pesquisa vem sendo desenvolvida por dos Anjos ao longo dos últimos anos e já foi apresentada em museus e galerias de arte comerciais como Fundação Joaquim Nabuco e Galeria Nara Roesler. É preciso ressaltar que tal pesquisa não está livre das contradições de um circuito artístico hegemônico que também transforma as diferenças em imagens a serem difundidas comercialmente.

Para chegar até os dias de hoje, iremos traçar ainda alguns momentos de mobilização da ideia de antropofagia cultural na história da arte brasileira do século XX, partindo de sua apresentação por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago*, passando pelo neoconcretismo e tropicalismo das décadas de 1960 e 1970, chegando à 24ª Bienal de Artes de São Paulo, organizada por Paulo Herkenhoff e que teve a antropofagia como “tema” central, consolidando-a como “produto de exportação” do Brasil para o mundo. Em uma história da arte cheia de contradições, apagamentos e lacunas, os “cães sem plumas” trazem à cena artística os marginalizados da representação usual da cultura brasileira. Marginalizados esses que já estavam presentes na prática e na teoria de Hélio Oiticica, mas são sistematicamente excluídos na circulação contemporânea do artista.

Nossa hipótese de trabalho, portanto, é de que uma abordagem crítica da antropofagia, como modo de incorporação das diferenças nos sistemas hegemônicos, nos serve, como farol para modos de produção que estabelecem diálogos sul-sul e devolvem ao norte global seus sistemas produtivos já devidamente deglutidos por aqueles que vivem abaixo da linha do Equador, mesmo que mantidos em lugar subalterno em sua

circulação nas culturas hegemônicas, como é o caso da recepção de Hélio Oiticica nos Estados Unidos, por exemplo. Mas é preciso, porém, mobilizar a antropofagia junto a outros debates contemporâneos que incorporam as contradições presentes na formação da identidade de um país tão amplo e diverso como o Brasil, marcado por suas desigualdades e pela exploração colonial.

## 2 Antropofagia e “identidade” brasileira: milhões de pontos de vista

O Brasil é um ponto de vista. Um não, milhões, ou talvez até mesmo 200 milhões apenas dentro do país, sem falar nas imagens de exportação que circulam mundo afora. “Há um Brasil. Há muitos Brasis. Há dois Brasis. [...] *Um ‘Brasil’* acaba sendo um ponto de vista, do qual se olha o mundo” (HERKENHOFF, 2001, p. 359; grifo do autor). Claro que há uma “imagem-Brasil” elaborada pela construção de um estado-nação que precisa manter unida a imensa região geográfica que o mundo conhece por Brasil. Mas essas imagens de indígenas correndo nus pelas matas com seus cocares exuberantes e de morenas com roupas mínimas desfilando pela orla de Ipanema pouco aderem à realidade. Uma realidade na qual indígenas são ameaçados por garimpeiros, em que a Amazônia e o Pantanal ardem sob o olhar cúmplice de um governo que finge não ser sua a responsabilidade de proteger o meio ambiente e seus povos originários.

O Brasil é um país plural, um ponto de encontro das mais variadas populações mundiais ao longo de sua formação, mas no qual prevalece a ficção de uma branquitude que harmoniosamente conviveria com os povos subalternos. Novamente, a realidade violenta dessas populações desmente em uma breve mirada a ideia de uma síntese racial que, por tanto tempo, dominou as ideologias nacionais (ver: SOUZA, Jessé, 2000). A construção de uma identidade unificadora desta porção de mundo tão vasta como o “Brasil” é algo que já tem seus séculos de história e remonta, de maneira mais sistemática, aos momentos posteriores à independência nacional em 1822 e aos movimentos de “embranquecimento” da população após a abolição da escravatura em 1888.

Ainda no século XIX, artistas ligados ao romantismo buscavam forjar essa feição homogênea para uma nação que procurava se modernizar e se expor ao mundo como tal. João Pacheco de Oliveira (2016) nos lembra, porém, que em paralelo à construção da temática indianista no romantismo literário e logo a seguir pictórico, o governo nacional promovia as “guerras justas” contra os “índios bravos” dos sertões brasileiros. E não por acaso que nasce por aqui uma primeira teoria decolonial, “muito *avant la lettre*” (CASTRO, 2018, p. 9), trazendo para a frente de batalha cultural a mais abnegada das tradições indígenas e colocando-a como ponta de lança da modernidade tupiniquim: a antropofagia dos povos ameríndios transformada na antropofagia cultural pela pena de Oswald de Andrade.

“Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”, escreveu o poeta em seu *Manifesto Antropófago* de 1928 (ANDRADE, 1972, p. 18). Novamente os índios Kaingang estavam sendo massacrados às portas da cidade de São Paulo, e uma imagem idílica de país era forjada pela elite cultural da provinciana cidade de Piratininga, que naquele momento tomava a frente da produção industrial do “Brasil” (ver: D’ANGELIS, 2020, s./p.). De todo modo, Oswald engendra, mais do que uma imagem, um modo de se pensar o país plural, que então cumpria um século de independência, forjando uma “poesia de exportação”, deglutindo o que dos europeus era válido aproveitar, mesclado com as mazelas das condições precárias de um Brasil sempre em formação. Como afirma Caetano Veloso (1997, p. 247),

[...] nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação” (VELOSO, 1997, p. 247).

Assim foi engendrado esse modo de produção cultural e identitária que seria tão caro aos desdobramentos culturais da chamada pós-modernidade. Como afirma Viveiros de Castro (2018, p. 9) “o ‘modernismo antropofágico é absolutamente anti-‘modernista’ e sobretudo pós-modernista”, se abrindo a essa postura decolonial *avant la lettre* que vimos acima. Mas a antropofagia tardou em fixar-se no imaginário nacional como modo de se pensar o Brasil, talvez justamente pelo fato de não propor uma solução para a identidade nacional, mas sim uma ideia de um “devir” permanente, de uma negociação constante das diferenças que as teorias pós-coloniais da década de 1970 em diante teriam como princípio basilar para uma modernidade “pós-moderna” no mundo fragmentário do neoliberalismo. Como afirma Suely Rolnik, a antropofagia aparece como um termo médio entre as representações de “alta” e “baixa” cultura, tão caras ao pensamento racionalista da modernidade. Um termo no qual “borra-se a fronteira discriminatória que os separa, promovendo uma contaminação geral não só entre erudito e popular, nacional e internacional, mas também entre arcaico e moderno, rural e urbano, artesanal e tecnológico”. Deste modo forja-se “um ‘em casa’ que encarna toda a heterogeneidade dinâmica da consistência sensível de que é feita a subjetividade de qualquer brasileiro, a qual se cria e recria como efeito de uma mestiçagem infinita – nada a ver com identidade” (ROLNIK, 1998, p. 129-130).

Marcio Goldman nos apresenta também a ideia de uma ‘contramestiçagem’, que uniria rasgos identitários indígenas e ameríndios, passando ao largo da identidade nacional europeia engendrada no seio do poder nacional. Sem tampouco buscar purezas nessas construções identitárias, daria-se uma abertura “para o elemento de indeterminação que qualquer processo de mistura comporta” (GOLDMAN, 2015, p. 654). Assim, podemos olhar diretamente para as populações afroindígenas que são bloqueadas

pelo mito de uma nação “europeia” nos trópicos e que tantas vidas já custou. Como afirma Darcy Ribeiro (apud ROLNIK, 1998, p. 131),

[...] a colonização no Brasil se fez como esforço persistente de implantar aqui uma europeidade adaptada nesses trópicos e encarnada nessas mestiçagens. Mas esbarrou, sempre, com a resistência birrenta da natureza e com os caprichos da história, que nos fez a nós mesmos, apesar daqueles desígnios, tal qual somos, tão opostos a branquitudes e civilidades, tão interiorizadamente deseuropeus como desíndios e desafros (RIBEIRO apud ROLNIK, 1998, p. 131).

Paulo Herkenhoff (1998, p. 366) também afirma que a antropofagia coloca para o Brasil a noção de uma “arte de negociações”, consagrando “uma formação étnica, de negociação de valores culturais entre distintos grupos nativos, europeus e africanos”. Mas, para tanto, é necessário realizar as conexões entre heterogêneos enquanto heterogêneos e as relações das diferenças enquanto diferenças, como na heterogênese de Guattari da qual nos fala Goldman (2016, p. 649). Ou seja, no presente caso, incorporar e mobilizar as diferenças vivas na sociedade brasileira e não sua imagem ou representação esvaziada dos sentidos vitais que as constituem. Assim, conseguiríamos de algum modo negociar as identidades que nos atravessam enquanto “brasileiros” e permanecer em constante estado de atenção para fugir de “nosso maior inimigo”: “o moralismo quatrocentão (de origem branca, cristã-portuguesa) – brasil paternal – o cultivo dos ‘bons hábitos’ – a super autoconsciência – a prisão de ventre ‘nacional’” (OITICICA, 2006, p. 279). Quem nos lembra disso é Hélio Oiticica, que mobilizou a antropofagia em sua produção da década de 1960 e acabou se tornando nas últimas décadas um produto de exportação para o norte global. Para superar esse esvaziamento político de sua produção na incorporação pelos circuitos artísticos hegemônicos devemos ter presente que é preciso ‘consumir o consumo’, como Oiticica preconiza (1973, p. 1-2).

Mas seguimos representados por araras que voam sob o sol dos trópicos pelas lentes dos grupos midiáticos e esquecemos das sombras que nos atravessam e fazem parte da mesma marcha em direção a um futuro que nunca chega. Mesmo Oiticica, por exemplo, em sua hipervalorização mundial das últimas décadas, é diluído para ser exportado, e suas propostas mais radicais e “subterrâneas” são borradas da “História da Arte”, restando apenas o tropicalismo alegre e participativo que o artista forjou justamente como antídoto à folclorização do Brasil. Como afirma Michael Asbury (2012, p. 145), a recepção internacional de Oiticica é problemática, especialmente na relação do artista com os moradores das favelas que ele frequentava no Rio de Janeiro.

O que para Oiticica havia partido de um desejo de transpor as divisões sociais, criadas entre outros fatores pelo legado da escravidão, tem sido transformado em uma celebração de um ramo específico do modernismo que mistura acriticamente samba com rock’n’roll e o barraco da favela com Mondrian e Malevich (ASBURY, 2012, p. 145).

Ou então, pior ainda, como nos lembra Ana Letícia Fialho (2005, p. 702), sua produção é reduzida “a um simples arremedo de Warhol”, como na exposição *Helio Oiticica*:

*Quase-Cinemas*, realizada no New Museum de Nova Iorque em 2002. Segundo o crítico de artes do New York Times, Michael Kimmelman (*apud* FIALHO, 2005, p. 703), “até parece que Oiticica quis ter sido um Warhol brasileiro, ter criado sua própria *Factory*, ter feito suas próprias versões dos filmes de Warhol, ter se imergido em todo o universo warholiano da cultura underground”. Isso demonstra não só um olhar colonizador para a obra do artista brasileiro – querendo reduzi-lo às influências mais fáceis e visíveis da produção estadunidense –, como um profundo desconhecimento de suas próprias preocupações registradas em diversos escritos produzidos quando viveu em Nova Iorque na década de 1970.

O estado de alerta constante é o que molda uma possível subjetividade brasileira, nos termos propostos por Rolnik: não identidades fixas, mas justamente identidades transitivas em constante negociação com os outros, para não cairmos na “convivência” (ecos do homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda) da qual nos fala Oiticica (2006, p. 277). “A convivência (doença típica brasileira) para consumir a maior parte das ideias – ideias? frágeis e perecíveis, aspirações ou ideias? Assumir uma posição crítica: a aspirina ou a cura?”. Mas para as doenças tropicais não há cura, apenas repouso e hidratação nas redes que balançam ao cair da tarde; e como afirma Herkenhoff (1998, p. 364), “faz-se, no Brasil, uma arte que fere e cura”.

Sempre nessa corda bamba, a produção cultural brasileira segue tentando se descobrir e a antropofagia serviu para os concretos e tropicalistas do final da década de 1960 como modo de produção que realiza uma transição de “uma certa visualidade identificável para um processo”, como afirma Asbury (2012, p. 142). Desse modo, devolve seus frutos para o norte global, já inserida em modos “cosmopolitas” de produção cultural. E, ainda de acordo com Asbury, apesar de os artistas não estarem mais interessados em mostrar seus passaportes, suas produções remetem aos circuitos nos quais são engendradas. Assim, quando Hélio Oiticica e Cildo Meireles buscam se descolar da identidade brasileira ao irem para a exposição *Information* em Nova Iorque em 1970, eles estão antecipando esse modo que então estava se consolidando. Como afirma Paulo Herkenhoff (2001, p. 359), Hélio Oiticica e Cildo Meireles buscaram se descolar da representação do Brasil na mostra do MoMA, afirmando, respectivamente: “eu não estou aqui representando o Brasil” e “eu não estou aqui, nessa exposição, para defender nem uma carreira nem uma nacionalidade”.

Temos que lembrar também que as precariedades políticas e culturais do Brasil ainda eram muito mais acentuadas do que hoje em dia: o país vivia sob a ditadura militar e o Rio de Janeiro, por exemplo, tinha apenas dois museus na época. É com a “segunda onda” antropófaga das décadas de 1960 e 1970 que o experimentalismo da arte brasileira se coloca como essa fórmula ética de negociações de identidades e forja uma “tradição em trânsito” da qual nos fala Fernando Cocchiarale (2006, p. 505). Em um país



“condenado ao moderno”, mas que salta direto ao “pós-moderno” antes mesmo dos países europeus, tal ideia estabelece as bases para essa contínua reformulação de seus processos e experiências (ver: PEDROSA, M., 2004a; PEDROSA, M., 2006).

É também nessa trilha que a produção brasileira se alça à condição cosmopolita, ao dialogar diretamente com as produções dos países centrais, devolvendo suas formulações já decantadas e deglutidas pelos monstros ao sul do equador.

A retomada que Oiticica faz da antropofagia em seu texto de apresentação da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, clamando por uma ‘superantropofagia’, realiza a ligação entre esses dois momentos de ruptura na cultura brasileira. Para Cocchiarale (2006, p. 505), o artista traça “uma genealogia preocupada, antes de tudo, com a caracterização de uma atitude brasileira de vanguarda e não com o estabelecimento de características plástico-formais típicas de nossa arte”, movimento que podemos considerar como passagem das características formais do modernismo brasileiro para processos e modos de produção que caracterizam a produção artística contemporânea. Cocchiarale (2006, p. 505) segue afirmando que

[...] as profundas afinidades entre a lógica antropófaga e a do experimentalismo neoconcreto legitimaram a aproximação proposta por Oiticica: ambas privilegiavam o processo (tempo) como a garantia de uma expressão genuína, preservada dos ruídos externos de normas avalizadas pela “verdade” de princípios estéticos cujo contexto pertencia a outros sistemas teóricos ou culturais. Tanto a Antropofagia quanto o Experimentalismo atribuíam ao processo, à sua dinâmica própria, interna, o papel fundamental de ultrapassar e subverter limites, na invenção de alternativas estético-criativas grupais e individuais, simultaneamente comprometidas com questões da arte universal (COCCHIARALE, 2006, p. 505).

Mais uma vez, a superantropofagia brasileira devolve aos colonizadores fórmulas que muito tempo depois serão recuperadas como sendo parte dos processos pós-coloniais, quando da exaustão das fórmulas estabelecidas no norte e da “invasão” das questões identitárias na cena global que os obriga a desviar de seus cânones para dar voz a outras experiências de vida – entre elas as “terceiro mundistas”, mesmo que capturadas em suas essências, como vimos em relação à recepção da produção de Oiticica na cena internacional. O próprio artista também destaca a importância desse deslizamento entre ética e estética que permeia sua produção, mas que ao mesmo tempo é um dos “produtos de exportação” que o experimentalismo brasileiro tem a oferecer ao mundo. Para Oiticica (2006, p. 280; grifos do autor),

[...] não existe “arte experimental”, mas o *experimental*, que não só assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos e valores vigentes; é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a *convi-conivência* (OITICICA, 2006, p. 280).

É a lição da antropofagia oswaldiana que novamente irá reverberar nas questões “universais” da arte como destruidora de comportamentos e fundadora de uma ética de negociação entre diferentes, mesmo que sempre correndo o risco de ser capturada

pelas forças sociais hegemônicas. Mas é também esse deslizamento que transfere a ideia de uma arte de “caráter nacional” para uma que tem origem em um processo tipicamente brasileiro e terceiro-mundista. A passagem da ética para a estética é parte fundamental na produção de Oiticica, desde sua relação com os passistas da Mangueira e seus *Parangolés* como esse “dispositivo relacional”, até seu *B33 Bólido-Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo* (1966), em homenagem ao bandido assassinado brutalmente pela primeira milícia policial que se formou no país, a *Scuderie Le Coq* (ver: LEAL, 2015, p. 99). Como afirma Herkenhoff (1998, p. 364), “na arte brasileira encontra-se uma marca ética que aponta para uma ideia de cidadania e, sobretudo, para uma noção de alteridade e resposta à crise social permanente do país (e menos para uma noção de arte engajada)”. Ou seja, não há a necessidade de se fazer uma arte engajada propriamente, já que todas essas passagens entre ética, estética e identidade nacional, já trazem em seu bojo a ideia das faltas que constituem o espaço social brasileiro e persistem até os dias de hoje.

### 3 A Antropofagia como estratégia cultural na 24ª Bienal de São Paulo

Saltemos algumas décadas para chegarmos a outro momento decisivo na “história antropófaga” da arte brasileira. Em 1998, Paulo Herkenhoff foi o responsável pela organização da 24ª Bienal de Artes de São Paulo, essa interface entre o Brasil e o mundo – um vetor de “contato antropofágico” que marca a história da arte brasileira desde sua primeira edição em 1951. Tomando como tema geral para a mostra a ideia oswaldiana de antropofagia, Herkenhoff fez daquela edição da Bienal a primeira que se propôs a pensar historicamente a “identidade artística brasileira” e sua relação com as produções internacionais. O curador enfatizava, também, os diálogos sul-sul que passam ao largo dos países hegemônicos, ou pelo menos ensaiava um diálogo entre iguais, como diz o título do próprio texto de Herkenhoff no catálogo da exposição – *Ensaio de diálogo* (HERKENHOFF, PEDROSA, A., 1998).

Se os artistas da década de 1970 haviam utilizado a antropofagia como um modo de produção artística, Herkenhoff agora a utiliza não como um guarda-chuva curatorial como chegou a ser acusado, mas como meio de reformular a própria história da arte a partir do sul global. Segundo Mirtes Martins de Oliveira (2015, p. 180), a recepção crítica internacional dessa edição da Bienal conseguiu compreender e contribuir “para a disseminação da antropofagia como uma categoria hermenêutica para além do Brasil”. Deste modo, Herkenhoff conseguiu dar visibilidade internacional à antropofagia, tornando-a o verdadeiro produto de exportação, como queria Oswald de Andrade em 1924.

De fato, a antropofagia caiu como uma luva no momento em que a exposição foi realizada, já que no final da década de 1990 o multiculturalismo neoliberal emergia com força total e servia à Europa e aos Estados Unidos como essa conquista de outros mercados e narrativas frente ao esgotamento de seus próprios mecanismos narrativos hegemônicos. A pesquisadora Annateresa Fabris fez contundente crítica à 24ª Bienal, contestando a possibilidade do *Manifesto Antropófago* ser essa ferramenta curatorial proposta por Herkenhoff. Para ela, houve uma banalização do conceito de antropofagia ao ser imposto sobre as vastas relações dialógicas entre culturas diferentes e por seu potencial alinhamento com a crítica ao eurocentrismo, justamente uma operação que estava em curso nas instituições culturais do norte global (FABRIS apud OLIVEIRA, M. M., 2015, p. 185).

Já o filósofo da arte estadunidense Arthur Danto (apud OLIVEIRA, M. M., 2015, p. 187), mesmo sem ter visitado a Bienal de Herkenhoff, afirmou que a exposição “cumpru seu papel como mediadora de uma discussão mais ampla sobre as transformações da cultura contemporânea”. Para Mirtes Martins de Oliveira (2015, p. 187), isso seria justamente “o que Herkenhoff considerava uma das mais importantes tarefas curatoriais, a produção de ‘saltos epistemológicos que afetam o conhecimento e o pensamento sobre a arte’”. A fala de Danto, porém, demonstra e afirma essa relação “extrativista” dos legitimadores da cultura no norte global ao colocar a antropofagia como essa resposta às transformações da cultura “global” na década de 1990.

Lisette Lagnado nos fala algo similar a Mirtes Martins em relação ao papel que Herkenhoff chama para si na curadoria da mostra. Segundo ela (LAGNADO, 2015, p. 57), Herkenhoff tinha uma concepção “mais ou menos modernista de que uma exposição artística significa construção de cidadania, na qual a educação tem um papel fundamental e o curador é um agente desse processo”. Assim, estamos de volta à antropofagia como processo de mediação e conformação cultural, e não como “vanguarda” prescritiva de formas e valores plásticos, como as vanguardas modernistas. Os processos culturais em um país que vive “à míngua” como o Brasil devem necessariamente passar pela construção de cidadania, algo que une essa visão curatorial de Herkenhoff com a passagem da antropofagia e do experimentalismo para a afirmação de uma posição ética, como vimos acima.

As Bienais de São Paulo eram até então tradicionalmente divididas em três eixos principais: as representações nacionais enviadas por diversos países com pouca influência da curadoria geral, as salas especiais que tinham por objetivo trazer grandes produções históricas, principalmente modernistas – caso da *Guernica* de Picasso e das obras de Alexander Calder nas duas primeiras edições, em 1951 e 1953 –, e uma seção dedicada à exibição de obras brasileiras contemporâneas, que depois de 1981 se tornou a ponta de lança do projeto curatorial como um todo. Somente em 1981, com Walter Zanini

à frente, é que a Bienal passou a ter um curador-geral que propunha um tema a unificar a exposição (ver: FUNDAÇÃO BIENAL, 2020). O primeiro gesto de Herkenhoff foi contaminar de algum modo essas seções estanques, mesmo que ainda tenha mantido pouca influência nas salas das representações nacionais, modelo que só seria rompido na 27ª BSP, organizada por Lisette Lagnado em 2006.

As salas especiais da 24ª BSP foram organizadas como “núcleo histórico” dividido em diferentes seções, cada qual organizada por diferentes curadores convidados. Com o subtítulo “Antropofagia e Histórias de Canibalismos”, essa parte da exposição mesclava obras de diferentes períodos históricos, do século XVI chegando até obras contemporâneas – e esse era o centro irradiador da mostra. Nesse sentido, o “núcleo histórico” aponta para uma revisão não apenas da história da arte, mas da própria disciplina em si, como indica Lagnado, ao se perguntar qual seria a consequência dessa combinação entre obras de diferentes períodos. “Seria a 24ª Bienal meramente um estágio que precede um futuro já anunciado – um futuro que mira a pura contemporaneidade?” (LAGNADO, 2015, p. 11).

É curiosa essa pergunta partir justamente da curadora da 27ª Bienal, que rompeu definitivamente com o modelo das representações nacionais e do núcleo histórico como ponto central da exposição, lançando a Bienal de São Paulo nesse presente de pura contemporaneidade do qual ela nos fala. Lagnado (2015, p. 18; grifos da autora) afirma ainda que

[...] um dos objetivos principais deste elemento central do projeto da exposição de 1998 era desconstruir as relações hierárquicas entre gêneros, datas, técnicas e localizações (sistemas de classificação que são vistos como legatários de um conceito Iluminista do mundo) e trazer os elementos do passado para um *aqui e agora* (LAGNADO, 2015, p. 18).

E assim o *TaCaPe* (1986-97) de Tunga, que se apoiava na mesma parede de um quadro de Eckhout do século XVI representando as populações indígenas amazônicas, e as *T.E.* (trouxas ensanguentadas, 1969) de Artur Barrio, que estavam ao lado das pinturas de Francis Bacon. Essa “estratégia de contaminação” foi bastante criticada na época, tendo a curadoria sido acusada de associações formalistas ou que os objetos expostos estavam sendo descontextualizados pelo discurso curatorial. No entanto, tais contaminações ampliavam as implicações de cada obra e as mantinham enquanto objetos artísticos participantes desse “puro presente” que tudo devora e atualiza, lembrando também o Atlas Mnemosyne do historiador da arte alemão Aby Warburg (LAGNADO, 2015, p. 18). Como afirmam Herkenhoff e Adriano Pedrosa (apud LAGNADO, 2015, p. 20), um dos curadores adjuntos, “a contaminação do contemporâneo pelo histórico ou vice-versa nos permite agir de outro modo. Para esta Bienal [...] nós nunca quisemos (e de fato não fizemos) expor peças etnográficas que haviam sido removidas de uma

cultura viva” (HERKENHOFF; PEDROSA, A. apud LAGNADO, p. 20).<sup>1</sup> Herkenhoff (apud LAGNADO, 2015, p. 24) coloca também que:

[...] havia uma intenção política de fazer história ao dar ao público o melhor da arte brasileira, como Oswald de Andrade tinha sugerido. [...] tomando a antropofagia como um processo de negociação por um lado, e uma estratégia para produções autônomas por outro. [Kazimir] Malevich era um excêntrico trabalhando na Rússia no período soviético durante o impulso revolucionário inicial. Para mim isto é produzir história – história no sentido de desenvolver um discurso sobre um processo social (LAGNADO, 2015, p. 24).

Fica clara, portanto, a intenção curatorial de Herkenhoff em transformar o “programa antropófago” proposto por Andrade em 1928 em uma verdadeira tática cultural capaz de ressignificar a história da arte desde um ponto de vista local, mas sem perder de vista as conexões globais que a antropofagia possibilita e que tal programa historiográfico exige. O projeto educativo e as publicações que acompanharam a exposição – não simples catálogos como nas edições anteriores, mas pesquisas aprofundadas e produções artísticas desligadas da exposição principal que ampliam conceitual e temporalmente a exposição – também servem ao propósito curatorial de construção de cidadania como mencionado anteriormente (ver: LAGNADO, 2015, pp. 52-55).

Ainda em relação às implicações sociais do projeto curatorial, outra contaminação importante a ser observada, apesar de estarem distantes espacialmente, foi entre a obra *Tiradentes esquartejado* (1893) de Pedro Américo, exposta no núcleo histórico, e a instalação *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho (estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)* (1998) de Adriana Varejão, apresentada na seção *Um e/entre Outro/s* da 24ª BSP, dedicada à arte contemporânea brasileira. Se o primeiro serviu para a curadoria como “uma espécie de provisão simbólica de uma sociedade emergindo do colonialismo, apelando a uma metáfora arguta da colonização como um processo de canibalização” (HERKENHOFF apud LAGNADO, 2015, p. 16), a segunda amplia tais significados, atualizando-os no presente. Na obra de Varejão, o corpo de Tiradentes é ainda mais fragmentado e seus pedaços se “refletem” mutuamente, invertendo assim “o processo do estúdio do espelho” lacaniano, ao apresentar “o corpo, mais uma vez, em pedaços, esta imagem fragmentada que, segundo Lacan, sobreviverá à vida adulta apenas em sonhos e fantasias” (PEDROSA, A., 2013, p. 154). Se “a nossa independência ainda não foi proclamada” e “é preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte”, como afirma Oswald (ANDRADE, 1972, p. 19) no *Manifesto Antropófago*, a curadoria da 24ª BSP atualizava essa temática no final do século XX.

Para Lagnado (2015, p. 15), “a importância crítica” da exposição “foi ampliada pela constatação de que o legado ideológico da era colonial ainda não havia desaparecido e que

<sup>1</sup> Quando curador do Museu de Arte do Rio (MAR), no entanto, Paulo Herkenhoff passou a abusar desse seu método curatorial, unindo objetos utilitários a obras de arte, em exposições como *Rio setecentista*, em um ambiente que descontextualizava os elementos expostos em uma cacofonia não muito facilmente digerível pelo público, inclusive pela falta de muitas legendas e de explicação da curadoria para justificar tais aproximações.

ele continuava a exercer uma influência sub-reptícia nas relações sociais”. É importante destacarmos também que Varejão se dirige diretamente a questões da colonização em sua produção, como na utilização dos azulejos portugueses e na temática da miscigenação presente em muitos de seus trabalhos. Assim, a artista também une as implicações brasileiras às do resto da América Latina, em especial nesse trabalho da 24ª Bienal, já que a disposição dos espelhos utilizados na elaboração das pinturas foi inspirada na capela de Tlacolula no México, como indica Adriano Pedrosa (2013, p. 154).

Isso nos leva também para o papel central que foi dado pela curadoria à “representação nacional” dos países caribenhos e da América Central, “um evento único na história da Fundação Bienal”, como afirma Lagnado (2015, p. 51). Para organizar essa parte da mostra, a curadora Virginia Pérez-Ratton foi convidada a “viajar pelos países da região para coordenar as decisões curatoriais na escolha dos artistas que iriam representar os países, tendo por objetivo uma participação conjunta que seguia certos parâmetros conceituais” (LAGNADO, 2015, p. 51). E, “longe de ficarem em um gueto [no espaço expositivo], este conjunto se tornou a soma articulada da produção simbólica da região” (LANDMAN apud LAGNADO, p. 51), que, como afirma Mosquera, compartilha diversos traços étnogenéticos com o Brasil<sup>2</sup>.

#### 4 Momento ético: a Antropofagia e os ‘cães sem plumas’

Se Mosquera (2015, p. 158) utiliza a metáfora do *ajiacó*<sup>3</sup> de Fernando Ortiz para definir a cultura caribenha de modo geral, precisamos estar atentos aos “ossos, cartilagens e grãos duros que nunca se dissolvem completamente”, mas que também contribuem com sua substância no caldo síntese da sopa. Mosquera frisa ainda que o “caldo síntese” da sopa etnogenética caribenha não é uma fórmula idílica para resolver as contradições da formação cultural e étnica desses países que ele reúne sob o título de “caribenho”.

Mais uma vez estamos próximos da antropofagia enquanto fórmula cultural que pressupõe não uma síntese, mas algo como uma dialética infinita e devires de subjetivação

---

2 Gerardo Mosquera afirma que o termo caribenho “na prática vai além do meramente geográfico e refere-se a áreas muito mais ao sul e tão distantes quanto o Oceano Pacífico, como um modo de destacar a presença de características marcantes de origem africana em várias culturas da região. Nesse sentido, ‘caribenho’ torna-se a referência para uma etnocultura geral que inclui vários grupos africanos”, que também têm presença marcante no Brasil. Ele afirma, ainda, que “a antropologia recentemente começou a usar o adjetivo ‘caribenho’ para categorizar uma experiência contrária à narrativa monocultural” (MOSQUERA, 2015, p. 158).

3 O *ajiacó* é uma sopa típica cubana que o antropólogo Fernando Ortiz utiliza para caracterizar a cultura cubana. Mosquera afirma que seria possível “estender para todo o Caribe” essa fórmula. O *ajiacó* é “uma sopa feita com ingredientes muito variados cujo caldo, que fica no fundo da panela, representa uma nacionalidade integrada, o produto da síntese. Teríamos então que considerar quais ingredientes cada grupo acrescentou e, depois, a quem corresponde a maior colherada” (MOSQUERA, 2015, p. 158).

que partem de nossos constantes estados de crise e o experimentalismo que utilizamos para sobreviver a eles. Como vimos na “Bienal Antropofágica” de Herkenhoff, alguns desses grãos duros se fizeram presentes por meio, por exemplo, do passado colonial e escravocrata não resolvido do Brasil. Voltamos então ao “grande totem da arte brasileira” (HERKENHOFF, 1994, p. 10), a “Homenagem a Cara de Cavalo” de Hélio Oiticica. “Aqui está, e ficará! Contemplai seu silêncio heróico”, lemos na obra, tratando-se do “*momento ético*” do artista, uma afirmação da potência do ‘marginal’, “marginal a tudo nessa sociedade; o *marginal*” (OITICICA, 1968, p. 1; grifo do autor). Para Oiticica (1968, p. 3),

[...] o problema do marginal seria o estágio mais constantemente encontrado e primário, o da denúncia pelo comportamento cotidiano, o exemplo de que é necessária uma reforma social completa, até que surja algo, o dia em que não precise essa sociedade sacrificar tão cruelmente um Mineirinho, um Micuçu, um Cara de Cavalo. Aí, então seremos homens e antes de mais nada gente (OITICICA, 1968, p. 3).

Novamente, vislumbramos a importância da relação entre a experiência estética e cultural e a ética e forjadora de cidadania para a produção artística brasileira. Quem prestará sua homenagem ao outro “marginal” citado por Oiticica é Clarice Lispector, que, segundo Viveiros de Castro (2018, p. 7), junto com o próprio Oswald de Andrade e Guimarães Rosa, e depois de Machado de Assis, “são os verdadeiros autores de uma reflexão filosófica propriamente brasileira, os inventores de uma linguagem estética, metafísica e política original, capaz de trazer à luz as obscuras potências conceituais da(s) língua(s) que falamos em nosso país”<sup>4</sup>.

Na crônica *Mineirinho*, publicada na revista *Senhor* em junho de 1962, Lispector trata da morte do bandido brutalmente assassinado em circunstâncias controversas e da banalização da morte na sociedade brasileira que é latente até hoje. Mineirinho foi encontrado na estrada de Jacarepaguá “com três tiros nas costas, cinco no pescoço, dois no peito, um no braço esquerdo, outro na axila esquerda e o último na perna esquerda, que estava fraturada, dado à queima-roupa, como prova a calça chamuscada” (WEGUELIN, 1998, s./p.). A crônica de Lispector é uma lição de humanidade e mais ainda de alteridade, traduzindo o assassinato do bandido como um assassinato de um pouco de cada um de nós. Vale a pena a longa citação, ainda mais em tempos nos quais oitenta tiros disparados contra um carro de família pelo Exército são considerados “incidentes” pelas autoridades nacionais:

[...] há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. **O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro.** [...] Porque sei que ele é o meu erro. E

<sup>4</sup> Herkenhoff também afirma que “Lispector quase se inscreve naquela categoria de ‘explicadores do Brasil’”, junto com Sérgio Buarque de Holanda, Lévy-Strauss, Gilberto Freyre e Caetano Veloso (HERKENHOFF, 2001, p. 359).

de uma vida inteira, por Deus, o que se salva às vezes é apenas o erro, e eu sei que não nos salvaremos enquanto nosso erro não nos for precioso. Meu erro é meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem (LISPECTOR, 1962, s./p.; grifos nossos).

Se Caetano Veloso não soube ler Clarice com Oswald, como ele afirma em *Verdade Tropical* (VELOSO, 1997, p. 191-193), talvez seja porque seu programa antropofágico não o permitiu transcender, naquele momento de (re)descoberta de Oswald, a pura visualidade de um país tropical permeado de contradições sociais. Mais uma demonstração de que Herkenhoff conseguiu mobilizar a antropofagia como essa “estratégia cultural decolonizadora” que vimos acima. Herkenhoff (1994, p. 11) afirma que “assim como o Abaporu é irmão de Macunaíma, Tiradentes [de Cildo Meireles], Cara de Cavalinho e Mineirinho são filhos dos mesmos tempos”. De todo modo, Herkenhoff foi logo capturado pelas forças hegemônicas e passou a circular com desenvoltura em grandes centros de produção intelectual, tendo sido inclusive curador-adjunto do MoMA poucos anos após ter sido curador da 24ª BSP.

São com esses marginais então que nos levam aos “cães sem plumas” de Moacir dos Anjos, já que são eles que demonstram que a escravatura nunca foi de fato abolida no país, são a cartilagem da qual nos fala Ortíz que revira nosso estômago ao tragarmos a sopa cultural brasileira aparentemente homogênea. Nessa pesquisa curatorial, dos Anjos busca dar visibilidade aos “despossuídos” que habitam as margens da sociedade brasileira. As “comunidades que vivem à margem de quase tudo que outros já alcançaram no país, e para as quais somente existem interdições” (ANJOS, 2015, p. 167), como os indígenas, os loucos e presidiários, as crianças de rua, os sem-terra e os favelados. Para esses, o Estado brasileiro chega somente por meio da suspensão de seus direitos, e elas não são

[...] contabilizadas no cálculo produtivista que rege e mede o avanço econômico do Brasil. [...] No pior dos casos, como ocorre com tantas populações indígenas, essa despossessão é não somente absoluta, mas muitas vezes funcional e necessária ao modelo de desenvolvimento adotado no país (ANJOS, 2015, p. 168).

Nos tempos pré-golpe de 2016, quando Moacir dos Anjos começou sua pesquisa, a imagem internacional do Brasil era das mais positivas e a arte brasileira ganhou uma visibilidade e mercados que até então lhe eram restritos, apesar de continuar representando uma fração ínfima do mercado artístico internacional (ver: FIALHO, 2006). Mais uma vez, consolidou-se a tradicional visão de Brasil tropical onde as araras saem em revoada em meio às matas pujantes, sem levar em conta os extermínios que essas mesmas matas ocultam. E a produção artística brasileira seguiu reforçando esse estereótipo que tanto vende nos mercados do norte – já mencionamos a recepção enviesada de Oiticica nesses mercados.



Dos Anjos busca, então, as contrarrepresentações desse Brasil múltiplo e perverso, que produz os esquecimentos e, ao mesmo tempo, estereotipa as populações que massacra, como fala João Pacheco de Oliveira (2016). Se a história da arte brasileira é atravessada por faltas, como colocado por Rafael Cardoso (2012), são essas lacunas que a antropofagia pode ajudar a preencher. Pois as contradições múltiplas atravessam as diversas fases pelas quais a antropofagia foi mobilizada ao longo do século XX, desde Oswald e seu *Rei da Vela* (1933), encenado pela primeira vez pelo Teatro Oficina em 1967, passando por Hélio Oiticica e sua visão da diarreia brasileira e sua busca por uma fala que viesse dos subterrâneos da cultura nacional. É preciso, pois, espantar as araras que marcam nossa imagem internacional e escapar ao ufanismo que “vai mais facilmente para a badalação do óbvio sem risco do que para a descoberta de algo que mostre a realidade de nossa cara verdadeira” (MARTINEZ, 1979), para assim revirmos a lama que atravessa nossas existências enquanto “brasileiros” e trazer à tona os cães sem plumas que habitam os subterrâneos nacionais. Esse é o modo que dos Anjos aborda essa produção artística brasileira recente, que não iremos adentrar, mas sim tomar sua ideia de “cães sem plumas” como modo de ativação dessa outra imagem da brasilidade. Trata-se, portanto, de outros modos antropofágicos de dar visibilidade a esses seres magros e despossuídos que João Cabral de Melo Neto acompanha em seu poema.

Na 29ª Bienal de São Paulo, de 2010, cujo curador era o próprio Moacir dos Anjos junto com Agnaldo Farias, Nuno Ramos apresentou, no vão central do edifício projetado por Oscar Niemeyer, seu ‘anti-penetrável’ *Bandeira Branca*, provavelmente a obra mais polêmica e emblemática desta edição da mostra. Ali não haviam araras, mas sim urubus enjaulados voando em meio a estruturas de taipa de pilão negras que se erigiam ao alto do edifício modernista. A imagem de um Brasil que mistura samba com urubus, esses pássaros negros que comem carniça de bichos mortos, parece não condizer com aquela usual, a faceta “solar” de uma brasilidade repleta de araras, tendo levado à retirada dos urubus da exposição. A pixação ‘liberte os urubu’ [sic] realizada por Djan Ivson na obra de Ramos também reforça a exclusão de outras identidades do circuito artístico nacional, mesmo que os pixadores tenham desde então ganhado cada vez mais espaço em bienais e galerias comerciais (ver: LASSALA, GUERRA, 2012). Do mesmo modo ela destaca as próprias contradições da produção de Ramos em sua inserção nos circuitos artísticos hegemônicos.

Em outra instalação do começo da década de 1990, *111* (1992), Nuno Ramos se dirige diretamente aos “despossuídos” de Moacir dos Anjos, ao homenagear os presos massacrados pela Polícia Militar de São Paulo no presídio do Carandiru em 1992. A instalação inclusive foi remontada na 24ª BSP, trazendo à mostra os marginalizados da história do Brasil, como em um ritual funerário da Grécia Arcaica, na interpretação de

Alberto Tassinari (2001, p. 151), e também espelhando a “anestesia cívica” dada como resposta pela sociedade brasileira à chacina dos presos (TASSINARI, 2001, p. 150). Na instalação *Globo da morte de tudo* (2012) Ramos também demonstra o beco sem saída da cultura brasileira que é devorada pelos motoqueiros no globo da morte que destroem todos os elementos da alta e baixa cultura que convivem nas prateleiras adjacentes a eles. A autofagia da arte – e da sociedade – brasileira comparece mais uma vez na produção de Nuno Ramos, para ficarmos em alguns poucos exemplos dela, sem tampouco nos aprofundarmos nas contradições que a permeiam.

Para finalizar, um salto temporal se faz necessário aqui, para atentarmos também para o barroco brasileiro e seu papel de uma primeira produção antropófaga brasileira, deglutição realizada em terras tupiniquins por um “mulato” que ficou conhecido como Aleijadinho; marginalidade maior não havia naquela época em que negros não eram nem cidadãos. Ao mesmo tempo essa produção é “devolvida” à metrópole portuguesa, onde foi gestada, já deglutida e até mesmo melhorada, superando os desenvolvimentos do barroco português<sup>5</sup>. Mario Pedrosa indica como a Missão Francesa e o Neoclassicismo trazido pelos “nobres davidianos” que a compunham, viriam para “alterar o curso da nossa verdadeira tradição artística, que era a barroca, via Lisboa” (PEDROSA, M., 2004b, p. 84), ou seja, nossa “verdadeira tradição artística” era justamente uma forma europeia transplantada para o Brasil e aqui deglutida por nossos artesãos mestiços. Mas é curioso que o barroco atualmente exerça grande influência na produção artística brasileira, como no caso de Adriana Varejão, Tunga, Cildo Meireles e Nuno Ramos para ficarmos em apenas alguns poucos exemplos. Marta Lúcia Pereira Martins (2008, p. 384) afirma que a produção de artistas como Tunga e Cildo Meireles “digere parte de elementos formais, de temas e conceitos de obras que foram produzidas na confluência entre a revalorização de temáticas locais populares e barrocas, que se mesclaram com alguns dos propósitos surrealistas”.

Isto é algo que também se faz presente no próprio modernismo brasileiro em sua “primeira vaga antropofágica” oswaldiana, como nos fala Benedito Nunes. O autor traça a genealogia do movimento antropófago brasileiro em sua relação com as vanguardas europeias e afirma que “seus veios principais [...] são o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo” (NUNES, 2004, p. 317). Nunes também destaca o interesse dos modernistas pelo barroco mineiro. Quando Blaise Cendrars veio ao Brasil pela primeira vez em 1924, “o visitante estrangeiro e os dois poetas brasileiros [Mario e Oswald de Andrade]” partiram, “na companhia de Tarsila, D. Olívia Guedes Penteado, René Thiollier e Gofredo da Silva Telles, em busca do Aleijadinho e do barroco mineiro” (NUNES, 2004, p. 319).

Talvez essa aliança que apareça retrospectivamente se dê pelo fato de que, como nos

<sup>5</sup> É interessante notar que o barroco espanhol nas Américas também representa um caso único e até mesmo mais “híbrido” que o brasileiro, já que as populações nativas já tinham experiência na escultura com pedras e esse encontro entre tradições diferentes gerou formas barrocas com forte influência indígena.

diz Marta Lúcia Pereira Martins (2008, p. 384), tanto o barroco europeu quanto o surrealismo têm “uma capacidade de se apropriar das novas formas de seu tempo, utilizando-se de certa retórica popular, através da tentativa de entrar na cultura de massas, ao mesmo tempo em que incorpora alguns elementos desta mesma cultura”. Assim, temos a confluência entre o barroco brasileiro e o surrealismo que atravessa o século XX, ganhando nova força nas últimas décadas. E “quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro?” (OITICICA, 2006, p. 277). Há aqui também um indício da retomada de interesse pelo barroco no que concerne à ruptura com a tradição acadêmica no começo do século e um olhar para a antropofagia latente em sua adaptação ao solo tupiniquim no sentido colocado por Mario Pedrosa, que indicamos acima, de que a Missão Francesa teria interrompido seus desenvolvimentos.

## 5 Considerações finais

Se “a arte contemporânea brasileira é identificável mais pela maneira pela qual ela se refere a modos de fazer arte do que pela mera projeção do conteúdo”, como nos fala Mosquera (*apud* Asbury, 2012, p. 142), podemos dizer que a antropofagia como programa cultural se efetivou em sua passagem da linguagem local brasileira à “universal” da arte. Um modo de subjetivação antropofágica próximo àquele proposto por Suely Rolnik e que serve ainda de paradigma para os modos de subjetivação que o próprio neoliberalismo e a globalização disseminam pelo mundo, o que vai ao encontro da “caribenhização do mundo” da qual também nos fala Mosquera (2006, p. 100). A antropofagia como uma “estratégia cultural”, portanto, pode ser uma alternativa para estarmos sempre em estado de alerta frente às crises que o capitalismo globalizado nos impõe. Pudemos ver também as contradições presentes na ideia de antropofagia cultural desde sua formulação na década de 1920 e que segue presente em suas mobilizações e recuperações contemporâneas. De todo modo chegamos no século 21 à “vingança do jabuti”, do selvagem que habita as selvas a leste de Tordesilhas e do “bárbaro tecnizado” que por meio do Experimental Antropófago irá consumir o consumo e regurgitá-lo nos povos do norte.

Porque a selva se alastrará e crescerá até cobrir suas praias esterilizadas, suas terras desinfetadas, seus sexos ociosos, suas estradas, seus *earth-works*, *think-works*, *nihil-works*, *water-works*, *conceptual-works and so on*, o leste de Tordesilhas e todo e qualquer leste de qualquer região. A selva continuará se alastrando sobre o leste e sobre os omissos até que todos que esqueceram e desaprenderam como respirar oxigênio morram, infeccionados de saúde (MEIRELES, 2006, p. 253).

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. **Obras completas VI** – Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ANDRADE, Oswald de. Schema ao Tristão de Athayde. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, n. 5, p. 3, set. 1928.
- ANJOS, Moacir dos. Cães sem plumas: os despossuídos na arte contemporânea brasileira. **Lua Nova**, São Paulo, n. 96, pp. 163-175, dez. 2015.
- ASBURY, Michael. The Uroborus effect: Brazilian contemporary art as self-consuming. **Third Text**, Londres, v. 26, n. 1, pp. 141-147, jan. 2012.
- CARDOSO, Rafael. The Braziliannes of Brazilian art. **Third Text**, Londres, v. 26, n. 1, pp. 17-28, jan. 2012.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. O que temos nós com isso? In: Azevedo, Beatriz. **Antropofagia Palimpsesto selvagem**. São Paulo: SESI-SP, 2018. pp. 06-15.
- CLAVO, María Iñigo. Is it possible to decolonize the concept of cultural anthropophagy?. **DAT Journal**, v. 5, n. 3, pp. 47-51, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.29147/dat.v5i3.231>>. Acesso em: 25 nov. 2021.
- COCCHIARALE, Fernando. Da adversidade vivemos. In: FERREIRA, Glória (org.) **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. pp. 499-507.
- CORRÊA, José Celso Martinez. O Rei da Vela – Manifesto Oficina. **Arte em Revista 1** – Anos 60. São Paulo, Kairós, 1979. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/o-rei-da-vela-manifesto-oficina>>. Acesso em: 25 nov. 2021.
- D'ANGELIS, Wilmar R. São Paulo não seria nada, não fossem os índios. **Kamuri** [página de internet]. Disponível em: <<http://kamuri.org.br/kamuri/sao-paulo-nao-seria-nada-nao-fossem-os-indios/>>. Acesso em: 25 nov. 2021.
- DUARTE, Pedro. A vanguarda modernista brasileira. **Viso**: cadernos de estética aplicada, v. 6, n. 11, pp. 107-120, jan./jul. 2012. Disponível em: <<http://doi.org/10.22409/1981-4062/v11i/126>>. Acesso em: 25 nov. 2021.
- FIALHO, Ana Letícia. As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 20, n. 3, pp. 689-713, set./dez. 2005.
- FIALHO, Ana Letícia. **L'insertion internationale de l'art brésilien** – une analyse de la présence et de la visibilité de l'art brésilien dans les institutions et dans le marché. Tese (Doutorado em Ciências da arte e da linguagem) – École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2006.
- FUNDAÇÃO BIENAL (São Paulo). **16a Bienal de São Paulo**. Disponível em: <<http://bienal.org.br/exposicoes/2333>>. Acesso em: 25 nov. 2021.
- GOLDMAN, Marcio. “Quinhentos anos de contato”: por uma teoria etnográfica da (contra) mestiçagem. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, pp. 641-659, dez. 2015.
- HERKENHOFF, Paulo. Europa de Almuerzo: Receta para el Arte Brasileño. **Poliéster**, México, v. 2, n. 8, pp. 8-15, 1994.
- HERKENHOFF, Paulo. Brasil/Brasis. In: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001. pp. 359-370.
- HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (orgs.). **XXIV Bienal de São Paulo: representações**

**nacionais.** São Paulo: A Fundação, 1998.

LAGNADO, Lisette. Anthropophagy as cultural strategy: the 24th Bienal de São Paulo, 1998. In: LAGNADO, Lisette; LAFUENTE, Pablo (orgs.). **Exhibition Stories: Cultural Anthropophagy – the 24th Bienal de São Paulo 1998.** Londres: Afterall books, 2015. pp. 8-62.

LASSALA, Gustavo; GUERRA, Abilio. Cripta Djan Ivson, profissão pichador: pixar é crime num país onde roubar é arte. **Entrevista**, São Paulo, ano 13, n. 049.04, Vitruvius, mar. 2012. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/11.049/4281>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

LEAL, André. **Espaço-corpo, ambiente-experiência: Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark: genealogias do 'contemporâneo'**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

LISPECTOR, Clarice. Mineirinho. **Revista Senhor**, junho de 1962. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/site/noticia/conto-qmineirinho-clarice-lispector/>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

MARTINS, Marta Lucia Pereira. Resquícios antropofágicos na arte contemporânea brasileira. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 5, pp. 379-388, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.5965/1808312903052008379>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

MEIRELES, Cildo. Cruzeiro do Sul. In: Ferreira, Glória (org.) **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas.** Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 253.

MOSQUERA, Gerardo. Más allá de la antropofagia: notas sobre globalización y dinámica cultural. **Huellas**, Mendoza, n. 5, pp. 93-101, 2006. Disponível em: <<https://bdigital.uncu.edu.ar/1232>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

MOSQUERA, Gerardo. A África na Arte da América Latina. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 29, pp. 156-171, jun. 2015.

NUNES, Benedito. Antropofagia e vanguarda - acerca do canibalismo literário. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 7, pp. 316-327, dez. 2004.

OITICICA, Hélio. O herói anti-herói e o herói anônimo. In: **Programa Hélio Oiticica**, número de tomo 0131/68, 1968

OITICICA, Hélio. YOKO ONO. In: **Programa Hélio Oiticica**, número de tomo 0293/73. pp. 01-03

OITICICA, Hélio. Brasil diarréia. In: Ferreira, Glória (org.) **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas.** Rio de Janeiro: Funarte, 2006. pp. 277-280.

OLIVEIRA, João Pacheco de. As mortes do indígena no Império do Brasil: O indianismo, a formação da nacionalidade e seus esquecimentos. In: **O nascimento do brasil e outros ensaios: 'Pacificação', Regime Tutelar e Formação de Alteridades.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016. pp. 75-116.

OLIVEIRA, Mirtes Martins de. The Epistemological Leap of Anthropophagy After the 24th Bienal de São Paulo. In: LAGNADO, Lisette; LAFUENTE, Pablo (orgs.). **Exhibition Stories: Cultural Anthropophagy – the 24th Bienal de São Paulo 1998.** Londres: Afterall books, 2015. pp. 176-187.

PEDROSA, Adriano (org). **Adriana Varejão: histórias à margem.** São Paulo: MAM-SP, 2013.

PEDROSA, Mario. Reflexões em torno da nova capital. In: **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**; ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Edusp, 2004a. pp. 389-404.

PEDROSA, Mario. Da missão Francesa – seus obstáculos políticos. In: **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**; ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Edusp, 2004b. pp. 41-114.

PEDROSA, Mario. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: Ferreira, Glória (org.) **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. pp. 143-146.

ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (orgs.). **XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: Um e/entre Outro/s**. São Paulo: A Fundação, 1998. pp. 129-130.

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. pp. 11-28.

SOUZA, Jessé. Democracia racial e multiculturalismo: ambivalente singularidade cultural brasileira. **Estudos afro-asiáticos**, Rio de Janeiro, n. 38, pp. 135-155, dez. 2000.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

WALDMAN, Thaís. À “frente” da Semana de Arte Moderna: a presença de Graça Aranha e Paulo Prado. **Estudos Históricos**, v. 23, n. 45, pp. 71-94, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-21862010000100004>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

WEGUELIN, João Marcos (org.). Mineirinho. **O Rio de Janeiro através dos jornais**. São Paulo: Escola do Futuro da Universidade de São Paulo, 1998. Disponível em: <<http://www1.uol.com.br/rionosjornais/rj45.htm>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

## From Anthropophagy to the dogs without feathers: a Brazilian Art History

### Abstract >

We trace a brief history of cultural anthropophagy and its developments in Brazilian art, understanding it as a mode of artistic production that anticipates global contemporary practices. Anthropophagy would be an “export product” from Brazil to the world, as envisioned by Oswald de Andrade in the *Pau-Brasil Poetry Manifesto* (1924), which is reinforced in the Neoconcret and Tropicalist movements of the 1960’s and 70’s and in the 24<sup>th</sup> **São Paulo Biennale in 1998. Within the complexities of formulating a Brazilian national identity we also present the recent idea of ‘dogs without feathers’ from Moacir dos Anjos, a less ‘ufanist’ facet of Brazilianness, that gives way to the marginalized which Hélio Oiticica brought to the artistic scenario within his ethical position regarding Brazilian society.**

### Keywords >

Anthropophagy; Contemporary art; Tropicalism; Dogs without feathers.

*Recebido em 23 de setembro de 2020*

*Aprovado em 12 de maio de 2021*