

# ANTROPOFAGIA E CANIBALISMO NA BIENAL DE SÃO PAULO

**Prof. Me. NELSON RODRIGUES DA SILVA\***

## RESUMO

Este artigo tem como foco e problemática central o tema da XXIV Bienal de São Paulo: a Antropofagia. Edição organizada em 1998, ano que o Manifesto Antropófago completava 70 anos. Esta escolha justifica-se, por um lado, pela importância, permanência e atualidade da Antropofagia na história da cultura no Brasil e por outro, por estarmos diante de uma inovação no processo curatorial da Fundação Bienal de São Paulo, que pela primeira vez organiza uma exposição, a partir de questões específicas da cultura brasileira integrada numa discussão com a arte ocidental. Assim este estudo centra-se no debate sobre a antropofagia como estratégia de formulação de uma arte caracterizada pela brasilidade e o seu diálogo com as vanguardas artísticas internacionais nas primeiras décadas do século XX. Explicita e sistematiza, a partir da análise de textos do catálogo do Núcleo histórico, os conceitos de Antropofagia e Canibalismo explorados nas exposições do Dadaísmo e Surrealismo; e verifica possíveis diálogos entre estes conceitos e o Manifesto Antropófago e finaliza com uma reflexão onde se delimita as questões e relações pensadas entre Antropofagia, Dadaísmo e Surrealismo. A base teórica para a análise do discurso e conceitos dos curadores da XXIV Bienal é o dialogismo, ou o princípio dialógico, pensado e desenvolvido por Mikhail Bakhtin, em fins da década de 20, e ampliado e renomeado como "intertextualidade" por Júlia Kristeva 40 anos mais tarde.

Palavras-chave: Antropofagia. Canibalismo. Dadaísmo. Surrealismo. Curadoria.

## Introdução

A Antropofagia - vertente do modernismo, caracterizada por uma atitude crítica e contestadora com forte apelo rebelde - própria de seu criador, Oswald de Andrade, e sua criativa vontade de transgredir com uma postura de permanente revolta e oposição às normas, fossem literárias, políticas ou sociais - marca uma das presenças mais polêmicas de nossa literatura e um dos momentos mais criativos de nossa arte e cultura.

Momento este que não se esgota em seu período histórico. Ao contrário, perpassa por várias linguagens e, com seu espírito irreverente, gerou uma frondosa arvore de seguidores atravessando o tempo na direção do presente, na medida em que artistas como Hélio Oiticica nos Parangolés e na instalação Tropicália (1967), Tom Zé, Caetano Veloso e Gilberto Gil com o Tropicalismo, Zé Celso no teatro, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, foram capazes de reencontrar possibilidades de antropofagia para o momento específico em que viveram. Mais

---

\* <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4739630H0>

recentemente, os próprios tropicalistas estão sendo deglutidos por grupos musicais como o Manguê-Beat, de Chico Science.

É este o sentido da afirmação de Haroldo de Campos: “[...] da poesia de Oswald, parte uma linha de dicção enxuta e geometrizada, que passa pelo Drummond da primeira fase, informa a engenharia poética de João Cabral de Melo Neto e anuncia a poesia concreta” (CAMPOS, 1977, p. 13).

Posição corroborada pelo depoimento de Benedito Nunes (1998, p. 25) à revista *Bravo*, em maio de 1998, quando afirma que o "*Manifesto Antropófago*": “[...] representa, ainda nos dias de hoje, além de significativo documento das tensões dialéticas do movimento modernista, uma peça-chave da obra particular de Oswald”.

E ampliada por Jorge Schwartz (1980, p. 97) quando sustenta que: “A idéia de antropofagia em Oswald de Andrade destaca-se por ser um dos projetos artísticos mais originais da América Latina durante os anos 20. Ela tem por base estabelecer uma relação crítica com a cultura brasileira através de sua história, artes, política, economia e até culinária”.

Isto apesar da “campanha sistemática de silêncio contra Oswald” - como defende Haroldo de Campos (1977, p. 9) - denunciada pelo próprio Oswald (1972, p.37)<sup>1</sup> - “[...] que resultou na minimização, senão na voluntária obliteração, da importância da bagagem literária oswaldiana [...]” e, praticamente, quarenta anos ausente da maior parte das antologias da nossa literatura.

Os interessados neste silenciamento e em “minimizar perante as novas gerações a importância de [...] uma obra fundamental, poligráfica, instigadora de caminhos e de idéias em todos os campos para os quais o seu autor se voltou”, forjaram “então a lenda de que Oswald teria sido um dissipador de talento em descaminhos panfletários, um agitador sem maiores conseqüências, um ‘piadista’ menos sério”. (CAMPOS, 1977, p. 9).

Antonio Cândido (1970, p. 74) explica a elaboração desse Oswald “lendário e anedótico”: “[...] manifesta o que o mundo burguês de uma cidade provinciana enxergava de perigoso e negativo para os seus valores artísticos e sociais. Ele escandalizava pelo fato de existir, porque sua personalidade excepcionalmente poderosa atulhava o meio com a simples presença”.

---

<sup>1</sup> “Criou-se então a fábula de que eu só fazia piada e irreverência, e uma cortina de silêncio tentou encobrir a ação pioneira que dera o Pau-Brasil, donde, no depoimento atual de Vinicius de Moraes, saíram todos os elementos da moderna poesia brasileira. Foi propositadamente esquecida a prosa renovada de 22, para a qual eu contribuí com a experiência das Memórias Sentimentais de João Miramar”.

No entanto, pode-se afirmar que Oswald de Andrade deixou uma obra identificada com os objetivos da revolução estética que sacudiu o nosso país em 1922, extremamente relevante, cada vez mais atual e que “[...] apesar do rompimento violento com cânones do passado esta obra envolve também, desde o primeiro instante, um sentido nitidamente construtivo, de fundação de novas bases de uma literatura e uma arte brasileira verdadeiramente afinada com a sensibilidade do tempo” (CÂNDIDO, 1970, p. 8).

Cabe acrescentar ainda o caráter de vanguarda desta obra - considerada um “divisor - de - águas” - quando se traça a história de nossa prosa moderna e a mais radicalizada do modernismo brasileiro – devido ao que os críticos convencionaram chamar de “técnica cinematográfica”, isto é, “[...] um modo especial de escrever um texto como num filme, as palavras tentam captar a simultaneidade do real através da montagem e superposição de fragmentos desse real e da ênfase em aspectos visuais, plásticos e dinâmicos das cenas que narram e descrevem” (CÂNDIDO, 1970, p. 98).

Com outras palavras, o texto é organizado em fragmentos dispostos alternadamente; com mistura de estilos tradicionalmente inconciliáveis (prosa, poesia, teatro, propaganda, etc.), o humor está sempre presente e a dimensão satírica e a exploração de situações grotescas impregna toda a obra como crítica à sociedade. “Daí a importância que tem para o poeta, o *ready made* lingüístico: a frase pré-moldada do repertório coloquial ou da prateleira literária, dos rituais quotidianos, dos anúncios, da cultura codificada em almanaques”, como afirma Haroldo de Campos (1975, p. 29).

Desta forma, Oswald de Andrade contribuiu para mudar os padrões da inteligência brasileira na década de 20, sobretudo a partir do Manifesto da poesia pau-brasil e do Manifesto antropófago. Neste, em particular, valendo-se da psicanálise e dos modernos significados de “totem” e “tabu” tomados à antropologia cultural, ele pede aos intelectuais que “deglutam” os nossos mitos, assim como os índios caetés fizeram com o Bispo Sardinha.

A Antropofagia, como questão central para a XXIV Bienal, é a resposta dada à pergunta formulada na busca de uma visão não-eurocêntrica para a materialização do discurso curatorial: “Qual o momento denso na história da arte no Brasil?”. Segundo Herkenhoff, na história cultural brasileira este momento “denso” e privilegiado surge com os modernistas e o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade. Momento em que se discute a formação plástica e cultural do país.

Esta edição da Bienal de São Paulo, a última do milênio, foi organizada e estruturada em torno de quatro segmentos:

(1) "Núcleo histórico", com 116 artistas e estruturado em torno de três eixos: Cor, corpo e movimento;

(2) "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros", com 57 artistas de sete regiões do mundo - África, América Latina, Ásia, Canadá - Estados Unidos, Europa, Oceania, Oriente Médio - selecionados por nove curadores, a maioria da própria região, mas conhecidos internacionalmente e com trânsito em instituições fora de seu país, principalmente norte-americanas; com uma única exceção, o brasileiro Ivo Mesquita, responsável pelo Canadá - Estados Unidos.

(3) "Representações Nacionais", o segmento tradicional da Bienal, com 53 países, e

(4) o segmento "Arte Contemporânea Brasileira", a novidade desta Bienal, com obras selecionadas e organizadas em duas direções: "*Um e Outro*", com um viés "psicanalítico, subjetivo, embora não livre de implicações sociais e políticas", e "*Um entre Outros*", centrada numa arte envolvida com questões do abandono social.

Compreendendo o conceito de Antropofagia como um conceito aberto e dinâmico que abriga múltiplos aspectos, a curadoria propõe uma série de histórias de canibalismos articulando várias exposições coletivas e individuais.

A partir desta escolha a curadoria retrocedeu até o século XVI e atravessou cinco séculos para demonstrar a teoria de que o Brasil construiu sua cultura digerindo culturas alheias e adequando-as à nossa tradição. Algo semelhante aos processos digestivos, em que um organismo assimila um elemento estranho, e transforma e aproveita dele o que interessa, sem perder suas próprias características.

A antropofagia pode ser discutida com noções de canibalismo, a maneira como isso toca o pensamento ocidental. O canibalismo pertence muito mais à história do pensamento ocidental, à vivência desse fantasma, do que à história dos tupinambás. E também não é um único canibalismo, porque o canibalismo mesmo quando real, é uma prática simbólica, com um desenho dado por cada sociedade. A questão aponta para a história do processo colonial, mas também para a iconologia, para a psicanálise, para a filosofia, para o nascimento da linguagem e para seu uso como metáfora de questões políticas (HERKENHOFF, 1998, p. 45-46).

Para definir o conceito de Antropofagia e canibalismo e orientar os curadores, Paulo Herkenhoff (1998, contracapa) criou um modelo e incorporou em uma lista, com o nome de "165, entre 1000, formas de antropofagia e canibalismo", todas as "interpretações, metáforas, conceitos, concepções e aforismos sobre o assunto que foram encontrados em leitura, idéias ouvidas ou enviadas". (HERKENHOFF, 1998a, contracapa). Ultrapassando o campo

específico das artes plásticas para dialogar com um conjunto de disciplinas ou campos da cultura, já anunciados no “*Manifesto Antropófago*”, como história, filosofia, psicanálise, antropologia, religião, política, lingüística e literatura.

Desta forma, a XXIV Bienal de São Paulo, a última do milênio, realizada sob a direção curatorial de Paulo Herkenhoff e do curador-adjunto Adriano Pedrosa, e mais o trabalho de 70 curadores, entre especialistas internacionais e pesquisadores brasileiros, ao escolher como tema a Antropofagia, sinaliza para uma visão não-eurocêntrica e aponta para um redirecionamento dos objetivos e do papel desempenhado até então pelas várias edições anteriores da Bienal.

A base teórica para a análise do discurso e conceitos dos curadores da XXIV Bienal é o dialogismo, ou o princípio dialógico, pensado e desenvolvido por Mikhail Bakhtin, em fins da década de 20, e ampliado e renomeado como "intertextualidade" por Júlia Kristeva 40 anos mais tarde, conforme a interpretação de Diana Luz Pessoa de Barros.

Para esta pesquisa tomou-se como referência o diálogo entre discursos caracterizado por Barros (2001, p. 33-34) com três aspectos: primeiro, “as relações do discurso com a enunciação, com o contexto sócio-histórico ou com o ‘outro’, são, para Bakhtin, relações entre discursos-enunciados. Por essa razão Todorov, a partir da sugestão de Kristeva, prefere usar o termo intertextualidade para os ‘diálogos entre discursos’ e dialogismo para os diálogos entre interlocutores”. O segundo aspecto é o dialogismo,

Define o texto como um ‘tecido de muitas vozes’, ou de muitos textos ou discursos, que se entrecruzam, se completam, respondem umas às outras ou polemizam entre si no interior do texto. Ou seja, deve-se distinguir o dialogismo interno ao discurso, que o define como tal e em que se reproduzem os diálogos com outros discursos, das relações que se podem estabelecer externamente entre os textos (BARROS, 2001, p. 34).

E por último o terceiro aspecto: o caráter ideológico dos discursos. “Se nos discursos falam diversas vozes que mostram a compreensão que cada classe ou segmento de classe tem do mundo, em um dado momento histórico, os discursos são, por definição, ideológicos, marcados por coerções sociais” (BARROS, 2001, p. 34).

Desta forma conclui afirmando que “com essa concepção somos levados a examinar duas outras questões: a do caráter dialógico da língua em relação ao dialogismo dos discursos e a do mascaramento (ocultamento) ou não do dialogismo dos textos” (BARROS, 2001, p. 34).

Quanto a esta questão, Barros distingue dialogismo de polifonia: “reservando dialogismo para o princípio dialógico constitutivo da linguagem e de todo discurso e empregando a palavra polifonia para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes” (BARROS, 2001, p. 36). Que é distinto dos textos monofônicos.

Nos textos polifônicos, os diálogos entre discursos mostram-se, deixam-se ver ou entrever; nos textos monofônicos eles se ocultam sob a aparência de um discurso único, de uma única voz. Monofonia e polifonia são, portanto, efeitos de sentido, decorrentes de procedimentos discursivos, de discursos por definição e constituição dialógicos. Nos textos polifônicos escutam-se várias vozes, nos monofônicos uma apenas, pois as demais são abafadas (BARROS, 2001, p. 36).

E conclui afirmando que a monofonia e a polifonia distinguem os dois grandes tipos de discursos:

Nos discursos autoritários abafam-se as vozes, escondem-se os diálogos e o discurso se faz discurso da verdade única, absolutamente incontestável. A única forma de contestar tais discursos é recuperar externamente a polêmica escondida, os confrontos sociais, ou seja, contrapor ao discurso autoritário outro discurso, responder a ele, com ele dialogar, polemizar. O discurso poético, por sua vez, é aquele que expõe, que mostra ou que deixa escutar o dialogismo que o constitui, a heterologia discursiva, as vozes contraditórias dos conflitos sociais (BARROS, 2001, p. 36-37).

Ressaltando ainda que considera poético todo discurso - pintura, poesia, prosa, dança - que apresenta as características de polifonia mencionadas. Júlia Kristeva, ao entender qualquer texto como um "mosaico de citações" concebe também o texto como "absorção e transformação de um outro texto" e denomina como "intertextualidade" a transposição de um ou vários sistemas de signos noutro sistema de signos, estendendo a noção de dialogismo também aos sistemas simbólicos não-verbais.

Tudo isto repercutiu no âmbito da crítica literária: em vez de influências e fontes, procura-se descobrir diálogos com textos, ou fragmentos de textos, ou imagens, alusões, nos textos. Surge o problema das fronteiras: a partir de que ponto poder-se-ia falar da presença de um texto no outro; que gradações intertextuais considerar? Intertextualidade "implícita", genética, oriunda do uso de um gênero literário, ou intencional, explícita, na forma de paródia, citação, etc. Como se daria o engaste/inserção do texto alheio/emprestado em outro texto? De forma motivada ou arbitrária? De forma harmoniosa ou desintegradora? Que efeitos formais e semânticos? Que tratamentos de normalização teriam sofrido diferentes materiais para sua

inserção no novo conjunto textual, considerando-se a condição verbal e de linearidade da escrita na materialidade da página? Daí, um novo modo de leitura. Propósito desta pesquisa quanto aos textos dos curadores das exposições do Dadaísmo e Surrealismo.

Para a análise destes textos e o estudo da polissemia da palavra Antropofagia, utilizou-se metodologia que pode ser encontrada na introdução do texto *Imprensa e ideologia em São Paulo (1822-1842)*, do professor Arnaldo Daraya Contier, (1979, p.15-28), que consistiu basicamente na elaboração de duas tabelas: a primeira sistematizou as teses, antíteses e diálogos presentes no texto; e a segunda, elaborada a partir da primeira, sistematizou as palavras-chave: Canibalismo e Antropofagia.

Com cinquenta anos e definitivamente consolidada no Brasil e no exterior, nos meses de março a junho de 2002, a Fundação Bienal de São Paulo realizou a sua XXV edição. Pode-se afirmar que a Bienal Internacional de São Paulo é um dos maiores eventos artísticos do mundo, o terceiro em importância, estando atrás apenas da Bienal de Veneza – a mais antiga mostra deste gênero - e da vanguardista Documenta de Kassel; envolve patrocínio milionário, público massivo e, sem dúvida nenhuma, é o maior evento das artes plásticas no Brasil.

No entanto, apesar do consenso sobre a sua importância no fomento, divulgação e internacionalização da arte brasileira, possui um legado ainda a ser definitivamente estudado e refletido. Assim, esta pesquisa pretende contribuir neste sentido, juntando-se aos poucos trabalhos acadêmicos que se debruçaram sobre este importante evento. A própria Fundação Bienal, que possui um arquivo histórico - Arquivo "Wanda Svevo" – somente iniciou a organização e informatização das informações sobre si mesmo recentemente

Como parte das comemorações dos 50 anos, a Fundação Bienal lançou o livro: - *Bienal 50 anos 1951-2001* -, atualizando a última compilação da história das Bienais, da crítica de arte Leonor Amarante: *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*, publicado em 1989.

Ainda no bojo das comemorações dos 50 anos da Bienal, a *Revista USP* publicou, em sua edição nº 52, um dossiê contemplando tanto as artes plásticas quanto o design, a arquitetura e o aspecto institucional da Bienal. Em treze textos apresenta um painel multifacetado e profundo de opiniões sobre o que significou para o país – e vem significando – este acontecimento bianual do mundo das artes.

Levantamento inicial indica que, além destes dois livros, duas teses de doutorado e três dissertações de mestrado compõem a pesquisa sobre este infinito manancial de estudo e pesquisa, ainda por ser bem explorado. Nenhum destes textos discutem a problemática deste artigo.

O livro recém lançado pela Fundação Bienal e o da Leonor Amarante possuem um caráter histórico e retrospectivo. Como o próprio título anuncia, também tem caráter histórico e retrospectivo a tese de doutorado *L'art moderne au Brésil dans les années 50 e 60: historique de la Biennale de S. Paulo, 1951-1991*, de Silvia Miranda Meira, defendida na Université de Paris IV, Sorbonne, em 1992.

A tese de doutorado *A Bienal de São Paulo: forma histórica e produção cultural*, de Rita de Cássia Alves Oliveira, defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 2001, como a autora explicita no resumo, tem por objetivo a análise da Bienal de São Paulo a partir principalmente do referencial teórico construído pelos autores dos “cultural studies” ingleses – Raymond Williams, entre outros. Na introdução a autora esclarece que o eixo principal de sua pesquisa é, por um lado, buscar “[...] a relação entre cultura contemporânea e sociedade, suas formas culturais, instituições e práticas culturais”, e, por outro “[...] entender a Bienal de São Paulo como uma produção cultural fundamentada em práticas sociais; fruto de uma prática cultural formatada dentro de um processo histórico, envolvendo as relações entre produtores culturais e a sociedade geral através das instituições reconhecíveis e dos meios materiais de produção cultural”. [OLIVEIRA, 2001 resumo]

A dissertação *A instalação e a XXI Bienal Internacional de São Paulo*, de Joedy Luciana Barros Marins, defendida em 1998, na Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, faz um sucinto histórico da origem da instalação como manifestação artística e analisa onze obras da XXI Bienal.

A dissertação *A Bienal POP*, de Liliana H.T. Mendes de Oliveira, defendida na UNICAMP em 1993, analisa a Pop Art através da representação dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal de São Paulo.

Quanto ao Modernismo brasileiro, esta pesquisa pretende debruçar-se essencialmente sobre a vertente antropofágica do Modernismo no Brasil. Muito contribuiu o estudo de Maria Eugênia Boaventura *A Vanguarda Antropofágica*, que, através da análise da revista de *Antropofagia*, “privilegiou o seu projeto, sobretudo a linguagem”, com o objetivo de “reler as páginas da *Revista de Antropofagia*, selecionando textos que constituíssem um esboço das idéias teóricas do grupo, e, a partir daí, estudar os dois recursos de linguagem mais característicos: a colagem e a paródia” (BOAVENTURA, 1985, p. vii), bem como a leitura de Antonio Cândido, Haroldo de Campos, Jorge Schwartz e Benedito Nunes.

Como explicita a autora na apresentação de seu livro, no capítulo “A Vanguarda histórica” reúne e comenta ensaios publicados dispersamente em periódicos estrangeiros.



“Estes textos são tentativas de definição e análise da Vanguarda literária e poderão auxiliar bastante o pesquisador brasileiro, fornecendo-lhe parâmetros teórico-metodológicos”. (BOAVENTURA, 1985, p. vii). Estas teorias auxiliaram na discussão da semelhança entre a posição das várias correntes européias e a Antropofagia. Em sua análise Maria Eugênia Boaventura concluiu que: “[...] ficou evidente a importância da Vanguarda brasileira pela maneira de apresentar e discutir os problemas nacionais, chamando atenção para um novo modo de vida, para novos instrumentos literários e artísticos” (BOAVENTURA, 1985, p. vii).

Tese que permite um debate com as posições de Heitor Martins em “Canibais europeus e antropófago brasileiro”. Para este autor tudo que é antropofágico não passaria de imitação do canibalismo, marinetiano e dadaísta. Sua tática é comprovar a dependência formal e conceitual da antropofagia brasileira em relação ao dadaísmo francês para questionar o mérito da construção antropofágica oswaldiana como idéia revolucionária.

Munindo-se de dados relativos à viagem realizada por Oswald de Andrade a Paris em 1923, Martins pratica, sob pretexto de repor a verdade das fontes intelectuais da antropofagia, um trabalho de reconstrução do repertório de leituras realizadas por Oswald no período em que foi freqüentador da Livraria Au sans Pareil, de propriedade do editor e livreiro René Helsen (WERNECK, 1995, p. 41).

Entre outros textos, Oswald teria lido o “Manifeste Cannibale”, de Frans Picabia, e alguns números da revista *Cannibale*, dos dadaístas. Como esclarece o próprio Heitor Martins (1971, p. 12):

O interesse básico, ao pôr em dúvida a originalidade, nacionalidade e validade do movimento, não é o de negar sua importância, no restrito âmbito daqueles anos finais da década de 20. É antes de tudo a necessidade crítica de se chamar a atenção para a carência de uma postulação mais honesta e condizente com as intenções dos antropófagos.

A réplica a Heitor Martins é o conteúdo do ensaio “Antropofagia e vanguarda: acerca do canibalismo literário”, de Benedito Nunes. Neste texto o autor refuta a interpretação que denomina de “causalista” dos fatos biográficos. “Principalmente quando estão a serviço de tese, segundo a qual a antropofagia se reduz às matrizes do canibalismo europeu. Prefere conceber a história da literatura como processo intercomunicativo onde influências profícuas podem dar origem a um ‘sistema de confluências’” (WERNECK, 1995, p. 42).

Benedito Nunes (1979, p. 19) defende o pressuposto da não-propriedade da imagem do canibal. “A imagem do canibal seria, nas duas primeiras décadas do nosso século, ‘uma imagem no ar’, fazendo parte do repertório comum a todos os criadores ‘a todos tendo servido de acordo com as intenções específicas de cada um. E a receptividade às fontes européias não se constituiria em comportamento de ‘subserviência eufórica dos seguidores da moda’, mas viria acompanhada de um forte senso crítico, que rejeita, seleciona, assimila e transforma” (WERNECK, 1995, p. 42-43).

Nunes esclarece que, embora o nosso primitivismo modernista tenha correspondência com o primitivismo das vanguardas européias, não se trata de cópia nem de reedição da imaginação sem fio dos cubistas, ou da agressividade dadaísta. Tampouco se circunscreve à livre associação que constava do programa surrealista (aproveitando no campo da arte do conceito do inconsciente freudiano). O nosso primitivismo, passa por todas estas vertentes do primitivismo, mas vai incluir em seu horizonte as dimensões popular, etnográfica e folclórica da cultura brasileira (WERNECK, 1995, p. 43).

Conclusão semelhante a que chegou Maria Eugênia Boaventura quando afirma: “Ficou evidente a importância da Vanguarda brasileira pela maneira de apresentar e discutir os problemas nacionais, chamando atenção para um novo modo de vida, para novos instrumentos literários e artísticos” (BOAVENTURA, 1985, p. vii).

Em maio de 1928, em uma entrevista a *O Jornal*, do Rio de Janeiro Oswald de Andrade afirma que definir a antropofagia não é coisa fácil. Posteriormente, em 1950, na tese *A crise da filosofia messiânica*, proposta à Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP, Oswald é bem mais explícito e esclarecedor:

A antropofagia ritual é assinalada por Homero entre os gregos e, segundo a documentação do escritor argentino Blanco Villalta, foi encontrada na América entre os povos que haviam atingido elevada cultura: Astecas, Maias, Incas. Na expressão de Colombo, ‘comian los hombres’. Não o faziam porém por gula ou fome, tratava-se de um rito que, encontrado também em outras partes do globo, dá a idéia de exprimir um modo de pensar, uma visão do mundo que caracterizou certa fase primitiva de toda a humanidade. Considerada assim, como ‘*Weltanschauung*’, mal se presta à interpretação materialista e imoral que dela fizeram os jesuítas e colonizadores. Antes pertence como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo (ANDRADE, 1970, p. 77).

A antropofagia interessa a Oswald enquanto ritual, enquanto procedimento simbólico. “A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é o da transformação do tabu em

totem. Do valor oposto, ao valor favorável” (ANDRADE, 1970, p.77). Além disso, em Oswald, a antropofagia é a possibilidade de reinserção do índio na história e na cultura brasileira através de um movimento original.

Em vez de trazer o índio para dentro da história e da cultura da terra já ocidentalizada (como já havia sido feito à exaustão), Oswald propõe o inverso: ir até o índio, esse baixo começo sempre renegado, esquecido ou camuflado. Em vez de catequizá-lo, ocidentalizá-lo ou folclorizá-lo, aprender com ele, e daí propor a Revolução Caraíba, encontrar no matriarcado de Pindorama o contraponto desejado do patriarcado ocidental (CUNHA, 1995, p. 53-54).

Cabe ressaltar que, em Oswald, a antropofagia como procedimento significa a possibilidade de enfrentar de uma nova maneira a questão da cultura e da literatura do Brasil do início do século XX. A devoração - propugnada por Oswald - implica abrir-se para culturas e civilizações outras a partir de um lugar nosso, brasileiro. Penso ter sido este o motivo de Paulo Herkenhoff para a escolha do tema Antropofagia para a XXIV Bienal de São Paulo.

A antropofagia enquanto procedimento simbólico interessa a Oswald como possibilidade do diálogo modernista com a tradição da literatura e da cultura do país. Neste aspecto é importante assinalar que Oswald leu os relatos dos séculos XVI e XVII sobre as populações naturais da terra, encontrou o traço antropofágico, e dele se apropriou atribuindo-lhe um valor diametralmente oposto ao que lhe atribuiu Santa Rita Durão em o *Caramuru*. Para Oswald, a antropofagia é a diferença a ser ressaltada, reassimilada e afirmada, como valor não de traço de origem e sim de emergência de uma regra de dominação a ser invertida.

Para o estudo sobre o projeto curatorial na Fundação Bienal de São Paulo, a documentação pesquisada e utilizada restringe-se aos catálogos da XXIV Bienal Internacional de São Paulo. Especificamente foram analisados os textos de apresentação e/ou introdução assinados pelos curadores ou diretores artísticos responsáveis pela estruturação destas exposições.

As duas primeiras Bienais da década de 80 marcaram o início da atuação do curador. Como teórico este profissional está por trás de toda exposição de arte. É o primeiro responsável pelo conceito da mostra, é quem faz a seleção e organiza as obras, as imagens e textos que são expostos de acordo com os critérios e conceitos previamente definidos.

Nos últimos anos, no caso específico da Bienal de São Paulo, o curador geral é o responsável pela concepção da mostra e por sua organização e está apoiado por um curador

adjunto e por outros curadores para partes ou salas específicas da mostra, além de toda uma estrutura técnica, administrativa e educativa vinculada à fundação.

Assim, para estudarmos o projeto curatorial, é necessário questionar as bases teóricas e conceituais da curadoria. Podemos afirmar que cada exposição conta uma história, demonstra uma tese e as formas como os diversos elementos que compõem uma mostra são articulados estabelecendo diversos níveis de leituras e possibilidades de caminhos para a compreensão do conjunto do material exposto. Enfim, a curadoria propõe uma ligação das obras, um discurso que as amarre, um diálogo entre os artistas., o que nos obriga a pesquisar os catálogos.

Desta forma, no caso específico da XXIV edição da Bienal - objeto deste artigo -, a curadoria não elaborou catálogos, mas produziu livros ou catálogos/livros com o objetivo de que se revelassem como fontes de pesquisa e referência para os temas e conceitos explorados, e não apenas realizassem a compilação e a reprodução das obras expostas, como foi o procedimento das outras exposições até a XXII.

Neste sentido, para análise do conceito de antropofagia na versão utilizada na exposição, além dos textos introdutórios do curador chefe e do curador adjunto, foi utilizado o catálogo/livro do *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo*:

Para o estudo do conceito de Antropofagia em Oswald de Andrade, com o objetivo de fazer uma análise dos possíveis diálogos com os textos da curadoria, o núcleo da documentação restringiu-se ao "*Manifesto Antropófago*".

### **O Tema da Antropofagia na Bienal de São Paulo (XXIV, 1998) - Núcleo Histórico**

O "Núcleo Histórico" da XXIV Bienal fixou o eixo conceitual de toda a mostra, a partir de uma série de histórias de canibalismos que articulou várias exposições coletivas e individuais.

“Esta Bienal não poderia ser pensada como somatória de ‘salas especiais’, esparsas, mas compreende a necessidade efetiva de integração do conjunto de salas, núcleos, obras e artistas. Essa inovação gerou a concepção do conjunto como Núcleo Histórico. O desafio foi imenso e complexo porque à Bienal não caberia simplesmente receber exposições vindas prontas do exterior ou trazer blocos fechados de coleções públicas ou privadas. Cada peça foi escolhida individualmente para vir a São Paulo”.  
(LANDMANN,1998a, p.16)

Partindo de uma visão "não-eurocêntrica", o "Núcleo Histórico" discutiu a antropofagia e história de canibalismos na arte e na literatura do Brasil. Foram traçados e

considerados precedentes e paralelos históricos e contemporâneos à antropofagia do século XVI em diante levando-se em conta as múltiplas e relações entre canibalismo e cultura.

Armou-se assim uma teia em que ocupando o centro, estava a obra *Abaporu* de Tarsila do Amaral. De onde partiam linhagens e desmembramentos com ao objetivo de rever a história de 500 anos, fundamental para compreender a produção contemporânea de arte. O curador-chefe explica que, ao lado de Oswald de Andrade, com o *Manifesto Antropófago*, em 1928, Tarsila iniciou uma série de pinturas com temas e questões próprios da cultura brasileira com uma forte discussão de problemas pictóricos.

Neste segmento a cor e a antropofagia questão, especialmente tratada, na exposição de Van Gogh e Gauguin. Para a curadoria tratava-se de um exemplo paralelo aos brasileiros Tarsila, Volpi, Hélio Oiticica e Cildo Meireles, com uma diferença: as obras de Van Gogh e Gauguin foram produzidas a partir de olhares em zonas mais temperadas do globo. Com os brasileiros a cor busca nova temperatura em outras latitudes, indo além da prática e da história da arte eurocêntricas. Por outro lado, as paisagens do pintor venezuelano Armando Reverón são resultado de uma luz extremamente aberta e violenta da região próxima da linha do Equador. Uma luz parece submeter todas as cores do prisma a uma redução ao branco.

Monocromos foi a outra exposição que tratou da questão da cor. Aqui, a exposição, dividida em três espaços diferentes, apresentou um conjunto de obras de artistas como: Mondrian, Van Doesburg, Torres Garcia, Albers, Arp, Lohse, Vordemberg, Gildewart, Vantongerloo e Calder, que influenciaram e são referência para a história da arte na América Latina.

No segundo espaço da exposição monocromos, a tentativa foi demonstrar a tese de que a história da arte não tem mais um centro absoluto. A produção artística é feita onde o artista está e atua com pertinência histórica. E, no terceiro espaço, desta mesma exposição, um conjunto de monocromos indicava a retomada de significados para aquilo que parece ser a cor pura. As obras dos artistas Yves Klein, Antonio Dias, Nigel Rolfe, Glenn Ligon, Mona Hatoum e Katie van Scherpenberg trataram do monocromo para discutir questões como diferença, desejo, racismo e gênero.

O canibalismo ganhou destaque nas exposições dos séculos XVI, XVII, XVIII. Neste bloco, nas obras atribuídas a Aleijadinho, nas pinturas mexicanas de casta ou no trágico Cristo da coluna, de Francisco Manoel das Chagas, a curadoria procurou demonstrar como a colônia devora os modelos impostos pelo centro, recriando sua própria linguagem mestiçada.

A exposição do século XIX discutiu a questão da crise do Iluminismo em conexão com o canibalismo. Com eixo central no estudo para *O Naufrágio do Medusa*, de Géricault,

trabalhou-se ao mesmo tempo com o canibalismo (consta que os náufragos do barco chamado Medusa comeram-se uns aos outros para sobreviver) e o debate do período em torno de questões como colonização e escravidão.

A porta que se abre para o século 20, com as figuras distorcidas de Francis Bacon e a dissolução da forma de Giacometti, tem a angústia como personagem principal. É dialoga com os quadros de Van Gogh, na tela *Vampiro*, de Munch, ou nas esculturas e desenhos de Rodin, representando Ugolino devorando seu filho.

Como se pode notar, a organização deste andar foi bastante complexa, com vários núcleos de leitura se entrecruzando pelo terceiro andar do Pavilhão. Inclusive porque, além dos múltiplos fios conceituais que foram sendo traçados entre os trabalhos presentes, foi necessário respeitar algumas necessidades museológicas.

No entanto, para o estudo da polissemia da palavra Antropofagia, a fim de diagnosticar as diferentes interpretações do conceito e suas implicações estéticas culturais, além dos textos introdutórios ao catálogo do "Núcleo Histórico", do curador-chefe e do curador adjunto; a análise, para este capítulo, limitou-se aos seguintes textos, todos publicados no catálogo/livro do "Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo":

- "As dimensões antropofágicas do Dada e do Surrealismo", de Dawn Ades, curador das salas do Dadaísmo e do Surrealismo;
- "Retrato da fêmea do louva-a-deus como heroína sadiana", de Didier Ottinger, que discute a polêmica entre André Breton e George Bataille; -
- "Canibalismo de Outono", de Jennifer Mundy.

### **Dadaísmo e Surrealismo na XXIV Bienal**

Estes textos em primeiro lugar constituem o que Diana Luz Pessoa, interpretando o conceito de dialogismo em Bakhtin, classificou como polifônico: textos onde se percebe muitas vozes, em oposição aos textos monofônicos que escondem os diálogos que os constituem.

Como exemplo podemos citar o diálogo com Freud nas discussões em que o pai sacrifica o seu filho, bem como o mito de Guilherme Tell, ou as vozes de Goya e de Millet na análise das pinturas de Salvador Dalí, no texto citado de Dawn Ades. Ouvem-se também as vozes do marquês de Sade, dos biólogos F. Goltz e H. Basque, de Roger Callois, o psicólogo Kierman, de André Masson na polêmica entre André Breton e George Bataille, no texto citado de Didier Ottinger. Ouve-se, ainda, a voz do próprio Salvador Dalí através de sua autobiografia no texto citado de Jennifer Mundy.

Em segundo lugar, quanto a Oswald de Andrade, a curadora Dawn Ades inicia sua análise descartando a hipótese de Heitor Martins (MARTINS, 1971, p. 27) e dos críticos da Antropofagia que vêem o Movimento Antropofágico como mera imitação do canibalismo dadaísta, ou dependente, formal e conceitualmente, do dadaísmo francês.

Com este questionamento o objetivo de Heitor Martins é questionar o mérito da construção antropofágica oswaldiana como idéia revolucionária argumentando que, entre outros textos, Oswald teria lido o “Manifeste Cannibale”, de Frans Picabia, e alguns números da revista *Cannibale*, dos dadaístas.

Para Dawn Ades, é possível, sim, que a elaboração do Manifesto Antropófago tenha sido publicado a partir do conhecimento da revista *Cannibale*, editada por Francis Picabia; mas pouco provável e “[...] desnecessário para explicar a escolha dessas palavras que tão adequadamente denotam a complexidade das condições culturais neocoloniais no Brasil da época, e sua história” (ADES, 1998a, p.235).

Ades (1998a, p.235) indica a seguir que o centro de seu texto não é o caráter inovador e revolucionário do Manifesto Antropófago ou o plágio de Oswald de Andrade, mas a reflexão “[...] sobre os motivos que colocaram a antropofagia igualmente em evidência no ambiente do dadaísmo, em que é também expressiva, mas por razões diferentes”. Dawn Ades, portanto, abre a discussão marcando uma diferença de motivação entre o dadaísmo francês e o Movimento Antropófago na escolha da antropofagia e do canibalismo como metáfora para seus posicionamentos no campo da arte e da cultura.

Estes exemplos demonstram que de fato estamos diante de textos que são, tal como o dialogismo os define, “[...] um ‘tecido de muitas vozes’, ou de muitos textos ou discursos, que se entrecruzam, se completam, respondem umas às outras ou polemizam entre si no interior do texto” (BARROS, 2001, p.22). Desconstruir esta trama, descobrir os fios de sua urdidura e através deles os fios que nos levará a polissemia das palavras "antropofagia" e "canibalismo" é o que faremos a seguir.

### **Antropofagia e Canibalismo no Dadaísmo: cotidiano e materialidade**

Neste sentido há que diferenciar, inicialmente, o sentido dado a estes termos pelo Dadaísmo e pelo Surrealismo. É possível que a conotação primitiva de canibal para os dadaístas, na revista *Cannibale*, seja uma “referência irônica” tanto às reivindicações dos futuristas como os primitivos da modernidade, quanto a referência à arte africana nas pinturas pré-cubistas de Picasso, explica Dawn Ades. (1998a, p. 236)

Em outras palavras, para esta autora há uma ambivalência no dadaísmo: os dadaístas se consideravam parte da vanguarda modernista, mas não se identificavam com o moderno associado às escolas formais construtivas, com origem no Cubismo. Participavam da vertente primitiva apenas quando isto podia servir a uma utilização polêmica contra a civilização que acreditavam estar falida.

Seu senso de inadequação das ‘escolas de idéias formais’ como tais, e para seus propósitos, revela um dos impulsos subjacentes ao dada: o de estabelecer uma mediação para a arte, uma relação direta com a vida. O dadaísta deveria ser tanto quanto possível o oposto dos ‘homens do espírito’ que, segundo Richard Huelsenbeck, ‘fixava-se nas cidades, pintavam seus pequenos quadros, produziam mecanicamente seus versos e em sua estrutura humana [...] eram irremediavelmente deformados, com musculatura fraca, desinteressados das coisas do cotidiano, inimigos da propaganda, inimigos da rua, do logro, das grandes transações que todos os dias ameaçavam milhares de vida (ADES, 1998a, p.236).

Giulio Carlo Argan explica, em seu livro *Arte Moderna*, que aproximadamente a partir de 1910 afirmam-se, em vários países europeus em vias de industrialização, movimentos de vanguarda que querem fazer da arte um incentivo à transformação radical da cultura e dos costumes. Propõem antecipar, com a transformação das próprias estruturas da arte, a transformação da sociedade. Mais precisamente propõem adequar a sensibilidade da sociedade ao ritmo do trabalho industrial, ensinando-lhe a discernir o lado estético ou criativo da civilização das máquinas.

Neste grupo incluem-se a arquitetura racional, o desenho industrial, o movimento holandês 'De Stijl' e Mondrian, todos os movimentos construtivistas até as recentes pesquisas programadas, a "Arte cinética" e a "Optical art". Possuem um juízo positivo sobre a situação do mundo e tendem a reassociar a arte à sociedade industrial através, não mais do mercado, mas através do sistema de produção da indústria, coordenando os procedimentos de concepção formal com os da projeção industrial.

Estes artistas recusam a arte pura, transformam-se em técnico projetista e utilizam a tecnologia industrial para produzir objetos de uso corrente perfeitamente funcionais e com qualidade estética própria. Não mais como decoração ou ornamento, mas como valor integrado no caráter funcional, definido desde a fase do projeto. O objeto estético deixa de ser um objeto de luxo e passa a ser, pela sua funcionalidade, um objeto mais econômico.

O conjunto destes objetos, construídos em série pela indústria, constituirá o ambiente material da existência social, um ambiente negativo, alienante, causa de neuroses individuais



e coletivas, na medida em que está determinado por uma produção que visa o lucro e a exploração do homem pelo homem.

A este primeiro grupo, um segundo grupo contrapõe-se com um sinal contrário. Para eles não é possível nenhuma relação entre a esfera da criação artística e a da produção industrial, a arte permanece como a única atividade individual numa cultura de massas, chega mesmo a negar-se e prefere suprimir-se a participar numa situação cultural considerada negativa. Entram neste grupo a Pintura metafísica, o Dadaísmo e o Surrealismo.

Não acreditam na possibilidade de reforma, os modos operativos da arte não podem ser conciliados com os da sociedade industrial. Não há nenhuma razão para mudar. Destes grupos, o Dadaísmo foi sem dúvida o mais radical. Para eles a arte não pode ser senão uma operação atécnica, sem projeto e sem fim. Duchamp apresenta o urinol como obra de arte, não como um valor estético.

Este é o sentido da ambivalência do dadaísmo. Picabia contrapõe, aos “homens de espírito” - desinteressados das coisas do cotidiano, mas interessados na adequação da sensibilidade ao ritmo do trabalho industrial - o dadaísta canibal que ama e se apropria da vida e tem uma postura de canibal, no sentido de que seu material de trabalho era a vida e não a arte ou a máquina. Como fazia em suas revistas, “cheias de anedotas, aforismos e mexericos, e cujas produções visuais incorporavam palavras, fotos, objetos comuns e, ao menos na teoria e não na prática, animais vivos” (ADES, 1998a, p. 236), ou em suas obras de arte e suas propostas de usar camundongos brancos verdadeiros ou um macaco vivo e seres humanos, como sugere em *Tableau Dada*, ironizando com a expressão natureza morta ou dando uma inédita e sinistra conotação ao conceito de busto retrato.

Assim, a agressividade, a rudeza e a paródia, verdadeiro canibalismo cultural para Dawn Ades, era um dos principais modos de oposição dos dadaístas aos artistas que se consideravam modernistas e propunham uma nova linguagem através da abstração, como Kandinsky e Mondrian, ou tinham pretensões a constante novidade e originalidade, como os futuristas.

Um exemplo desta atitude foi o poema simultaneísta, proposto pelo francês Henri Barzun e pelos futuristas, que os dadaístas apresentaram “[...] em Zurique na forma de três relaxantes canções populares recitadas ou cantadas simultaneamente em alemão, francês e inglês, e intercaladas com sinos e exclamações sem sentido, com o intuito de criar uma grande confusão de sons em vez do poema moderno, denso, dinâmico e de multi-significados” (ADES, 1998a, p.237).

Assim, Dawn Ades conclui afirmando que a prática da colagem, a canibalização de jornais, fotos, imagens impressas, reproduções de todo o tipo, o desmanche de corpos e a combinação de seus fragmentos em novas formas, são um tipo de antropofagia praticada pelos dadaístas, como paródia e ironia, na polêmica com os outros artistas modernistas e em sua crítica à sociedade.

E acrescenta ainda que, em seu deslocamento e estranhamento com a sociedade, responsável pela Primeira Guerra Mundial, “[...] a rejeição dos valores sociais, políticos e culturais da civilização européia pressupunha também a rejeição do crescente colonialismo que foi certamente um fator da Guerra”. (ADES, 1998a, p.237). Neste sentido, a curadora admite a possibilidade do canibalismo também sugerir uma aliança com o outro colonizado e constituir mais um recurso a crítica dadaísta ao colonialismo.

Neste ponto, é possível fazer um diálogo com Oswald de Andrade e sua crítica à colonização com uma técnica de escrever, chamada por seus críticos de cinematográfica. Oswald de Andrade organiza o texto em fragmentos dispostos alternadamente; com mistura de estilos tradicionalmente inconciliáveis (prosa, poesia, teatro, propaganda, etc.), o humor está sempre presente e a dimensão satírica e a exploração de situações grotescas impregna toda a obra como crítica à sociedade. “Daí a importância que tem para o poeta, o *ready made* lingüístico: a frase pré-moldada do repertório coloquial ou da prateleira literária, dos rituais quotidianos, dos anúncios, da cultura codificada em almanaques”, como afirma Haroldo de Campos (1975, p. 29).

Assim, pode-se pensar, que esta é a aproximação do Movimento Antropófago com o dadaísmo francês e sua técnica de apropriação da vida, da prática da colagem, da ironia e da paródia. Como atesta Maria Eugênia Boaventura, em seu livro *A Vanguarda Antropofágica*, ao afirmar que:

No âmbito da literatura brasileira, o movimento antropofágico não se afasta do comportamento geral da Vanguarda artística do início do século. Realiza-se também como paródia do sério, radicalizando as atitudes antevistas e postas em práticas pelo movimento de 22. No seu percurso, o projeto antropofágico, fazendo emergir os conflitos de uma produção de país colonizado, procura manter as características próprias, enquanto se atualiza com as conquistas expressivas e as técnicas oferecidas pela Vanguarda de fora. A utilização da paródia está intimamente ligada ao contexto brasileiro; o seu mérito não diminui ao se constatar a inspiração externa (BOAVENTURA, 1985, p.22-23).

Neste sentido, Maria Eugenia Boaventura, esclarece ainda que a paródia na *Revista Antropofagia* é feita por incorporação de textos diversificados, tanto no que ela chama de

macroestrutura (no periódico em si) como na microestrutura, nas contribuições individuais, lembrando que às vezes este recurso “[...] tem apenas o intuito de desmistificar e negar a atuação de antigos companheiros do Modernismo ou serve como recurso que esconde a escassa elaboração ou ausência de aprofundamento dos problemas abordados”. Igualmente o cômico é a maneira determinante desse processo paródico da Antropofagia, como acontece também com as manifestações da Vanguarda histórica, conclui Maria Eugenia Boaventura (1985, p.26)

### **Antropofagia e canibalismo no Surrealismo: mito e psicanálise**

Em "Canibalismo de Outono", dois seres estranhos, de aparência quase rochosa, parecem comer um ao outro. Não há altercação ou brutalidade: o casal usa talheres para fatiar e comer educadamente, apoiado um no outro, num abraço lânguido e afetuoso. O seio da mulher pendente e se derrama, branco como o leite, numa tigela. Sua cabeça é sustentada por uma muleta, e formigas rodeiam sua boca, presumivelmente para se alimentar dos restos de comida. O homem tem sobre a cabeça uma maçã semidescascada e um filão de pão seco. O casal se recosta em uma mesa, que se estende misteriosamente por trás deles (MUNDY, 1998a p.256).



Canibalismo de outono 1936 óleo sobre tela [oil on canvas] 65,1x65,1cm coleção Tate Gallery, Londres

Comparando os textos da curadoria da exposição Dadaísmo e Surrealismo fica evidente uma diferença básica entre o significado de canibalismo para um e para o outro. Diferente do Dadaísmo, no Surrealismo, o canibalismo está intimamente ligado à questões de sexualidade e desejo. As referências são Freud, a mitologia e a história natural, com particular interesse pela figura do louva-a-deus na exploração metafórica da fome sexual e corporal. O destaque é Salvador Dalí, onde estes dois enfoques (sexualidade e desejo) foram mais intensamente pesquisados.

Entretanto para, os curadores desta exposição na XXIV Bienal, a obra mais importante de Dalí para esta discussão: "*Canibalismo de Outono*" (1936), foi realizada em um contexto histórico específico: a Guerra Civil Espanhola. Trata-se de uma metáfora da Guerra Civil espanhola e não de questões de sexualidade e desejo. Muitos anos depois, segundo Jennifer Mundy, Dalí afirmou que "[...] os dois seres devorando-se mutuamente correspondem ao pathos da guerra civil, visto como um fenômeno puro da história natural denominado de Canibalismo armado" (MUNDY, 1998a, p.256).

Esta não é a única obra de Salvador Dalí que se refere ao canibalismo. Este tema surge pela primeira vez em 1932-33, em uma série de ilustrações para os Cantos de Maldoror, um texto escandaloso do século XIX e adorado pelos surrealistas. Uma das ilustrações, por exemplo, "[...] mostra um homem com cabeça grotescamente alongada e sustentada por uma muleta, devorando a barriga de um bebê cuja cabeça está sendo furada por uma máquina de costura. Em outra, um ser corta seu próprio peito e nádega com facas afiadas, tendo a seus pés duas costeletas de carneiro e uma forma indeterminada, espetada num garfo" (MUNDY, 1998a, p.256).

A reação e referência mais direta à guerra civil, o grande canibalismo armado da história da Espanha, para Salvador Dalí, é a pintura: "Construção mole com feijão cozido (Premonição da Guerra Civil)", (1936): "[...] um vasto corpo humano desmembrando-se em monstruosas excrescências de braços e pernas que se destruíam mutuamente num delírio de auto-estrangulamento" (MUNDY, 1998a, p.257). A curadora explica, ainda, que a presença do feijão cozido deve-se ao fato de Dalí não conseguir conceber alguém engolindo toda aquela carne inconsciente sem a presença de alguma leguminosa.

Neste sentido, cabe destacar a importância que Salvador Dalí atribui à comida. Em sua prática artística, transforma objetos reais em formas aparentemente comestíveis com o propósito de criar efeitos de fantasia e trabalhar os desejos sexuais e orais de consumir os objetos em questão. As formas moles permitem fazer múltiplas analogias entre objetos diferentes, oferecendo também a possibilidade de apontar características ocultas nesses

objetos. Um exemplo é a pintura "Pão antropofágico", com uma baguete fálica, com uma forma extremamente alongada e comprida.

Enfim, Dali tinha um envolvimento sensual profundo com o ato de comer, para ele a mais imediata das sensações. “Na essência o uso metafórico que Salvador Dali fazia da idéia de canibalismo encontra-se o desejo de dotar o sentimento com o mesmo poder advindo da sensação de comer. ‘Realmente poder comer o objeto do desejo’” (ADES, 1998a, p.240).

O outro e último aspecto destacado pela curadoria, diz respeito à teoria freudiana da construção do mito de Édipo. Neste o mito de Guilherme Tell<sup>2</sup> é reinterpretado pelo artista como ameaça paternal e rivalidade. Assim, com raízes em sua história pessoal, incorpora o drama canibalístico de pai e filho.

Em fins de 1929, Dali briga com o pai e é expulso da casa paterna. Aparentemente o motivo da briga foi um trabalho obsceno no qual o artista havia escrito na silhueta do Sagrado Coração de Jesus: “[...] às vezes cuspo no retrato de minha mãe, por puro prazer”. Pode-se acrescentar ainda outro fator, ou seja, o fato de o pai não aceitar a relação de Dali com Gala, mulher do poeta surrealista Paul Éluard.

Depois deste episódio Dali passa a retratar o seu pai como Guilherme Tell, uma figura severa e autoritária. E explora o tema do pai que sacrifica seu filho como Saturno que devorou seus filhos com a própria mandíbula, Deus Pai que sacrificou Jesus Cristo, Abraão que imolou Isaac, e o próprio Guilherme Tell que apontou uma flecha para a maçã na cabeça de seu próprio filho.

É importante marcar, no entanto, que a ênfase do canibalismo no surrealismo alinhada a questões de sexualidade e desejo, não significa que o surrealismo não usou o cômico, o riso bem como a colagem como parte de sua poética. Maria Boaventura destaca que o cômico no surrealismo é um procedimento e um “passo decisivo para a negação da realidade e da falsa aparência, para a abertura da nova zona vital em direção a uma vida mais autêntica” (BOAVENTRUA, 1985, p.27). E cita Breton: “O humor, enquanto triunfo paradoxal do princípio do prazer sobre as condições reais no momento em que estas são julgadas, as mais desfavoráveis possíveis, é, naturalmente, chamado a tomar um valor defensivo na época sobrecarregada de ameaças em que vivemos” (BOAVENTRUA, 1985, p.27).

Quanto à colagem, Maria Boaventura (1985, p.27) informa ainda que a literatura dos anos 20, inspirada em Lautréamont e Alfred Jarry, mostrou um novo interesse pela prática intertextual, sendo inclusive responsável pela divulgação do termo colagem. Muitas das

---

<sup>2</sup> Quando invasores austríacos forçaram o patriota a atirar numa maçã colocada sobre a cabeça de seu próprio filho.

revistas da época tem sua estrutura semelhante aos quadros cubistas de Picasso e Braque com os *papier-colles*, recurso radicalizado nos quadros dadaístas de Schwitters e dos surrealistas René Magritte e Max Ernest. Assim, além da paródia, a colagem é uma característica da linguagem desta época que será apropriada pelos antropófagos.

A *Revista de Antropofagia* acompanha esta tendência e chama a atenção pelo emaranhado de textos soltos, aparentemente perdidos no espaço da página, como que lançados por força do acaso, sem nenhuma preocupação lógica. Bem ao gosto dos surrealistas.

### **O Canibalismo e a polêmica entre André Breton e George Bataille**

A polêmica entre André Breton e George Bataille no interior do surrealismo é o tema do texto "Retrato da fêmea do louva-a-deus como heroína sadiana", de Didier Ottinger. Cabe destacar que este é o texto onde melhor se percebe a intertextualidade estudada por Kristeza e interpretada por Diana Luz Pessoa como polifonia.

Sem dúvida alguma este é um texto polifônico. No entanto, é importante assinalar que o discurso de André Breton aparece muito pouco e, conseqüentemente, sem a totalidade de seus argumentos. Assim, pode-se afirmar que a conclusão do texto de que “[...] o uso existencial que convém fazer das lições de Sade” é centro da polêmica entre Bataille a Breton, é insuficiente..

Briony Fer (1998, p.171-250 ), no capítulo "Surrealismo, mito e psicanálise" do livro *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*, aponta outra conclusão: No contexto das ligações do surrealismo com o marxismo e da marginalização de Breton no PCF (Partido Comunista Francês), André Breton criticava Bataille por seu materialismo vulgar em oposição ao materialismo dialético derivado de Marx.

No segundo manifesto surrealista, a crítica de Breton contra Bataille é também dirigida àqueles que Breton considerava traidores e desertores dos princípios do surrealismo e que ameaçavam sua liderança.

Relata a autora que, especificamente no ataque a George Bataille, Breton referia-se à redução e a forma grosseira e primária do materialismo feita por Bataille, e acreditava que esta maneira de interpretar e aplicar o materialismo dialético ameaçava o que deveria ser a estrutura teórica do Surrealismo: uma conjunção de Freud com Marx articulada a uma estratégia que se voltava contra a opressão social e psíquica do capitalismo. Breton insiste na conjunção do psíquico com o social, de Freud com Marx, e Bataille elimina Marx da equação.

Esta polêmica tem o Marquês de Sade como seu epicentro. Bataille celebra o trabalho do Marquês. Em 1928 publica o livro *A história do olho*, no mesmo ano em que André Breton

publica seu romance *Nadja*. Nestes dois textos as diferenças se concretizam em torno da concepção do Amor personificado nas personagens Marcelle e Nadja. Na primeira, a heroína de *A história do olho*, esta concepção está vinculada aos impulsos mais deliberadamente baixos e se avizinham da morte. O que faz Michel Leiris, de acordo com Didier Ottinger (1998a, p.248), qualificar o livro de “delírio sexual, ímpeto blasfematório e furor mortífero”. Nadja, por sua vez, encarna a concepção cavalheiresca e idealista do amor. O amor elevado, perfeito e puro.

O livro de George Bataille é ilustrado por oito litografias de André Masson. Para ambos, a fêmea do louva-a-deus é o símbolo perfeito da erótica sadiana e condensa as referências sadianas de que partilham Masson e Bataille. No entanto, para Breton, o louva-a-deus pertence à categoria dos obcecados.

Roger Callois, F. Goltz e H. Busquet, fornecem as chaves para a interpretação sadiana e o diálogo com a psicanálise, quando esclarecem que a fêmea do louva-a-deus é um inseto que mata por lubricidade, ou seja, o macho, “se decapitado, executa melhor e mais demoradamente os movimentos reflexos e espasmódicos próprio da cópula.” (OTTINGER, 1998, p.248). Neste caso, o prazer ordena a morte do amante.

Assim, o louva-a-deus é uma figura que condensa erotismo e morte, êxtase e sacrifício, e “Bataille se põe a renovar esses valores a partir de leituras de Nietzsche e de Sade, interpretada na perspectiva dos estudos sócio-antropológicos de Marcel Mauss” (OTTINGER, 1998a, p.248).

O louva-a-deus, segundo o mito ao qual o associa a tribo africana dos khoi-khoi, está ligado às figuras dos imolados mitológicos de que Masson, em 1933, acabara de gravar as efígies. Para os khoi-khoi, o louva-a-deus está associado à divindade superior de seu panteão, foi devorado e vomitado completamente vivo por Kwai-Hemm, o deus devorador (OTTINGER, 1998a, p.248).

Esta mitologia remete aos deuses que morrem: a Osíris, Jesus, Mítras, cuja “consumição” real ou simbólica assegura renovação e salvação. Assim, George Bataille, ao escrever o texto para acompanhar as gravuras “Sacrifices”, de André Masson, associa a morte de Deus ao êxtase amoroso.

Trata-se, portanto, de uma interpretação do canibalismo como canibalismo amoroso, e, como indica o psicólogo Kierman, citado por Ottinger, “convém considerar o sadismo como a forma humana anormal de fenômenos, que podemos encontrar no começo da vida animal, como a sobrevivência ou o retorno atávico de um canibalismo sexual primitivo”

(OTTINGER, 1998a, p.249). Na literatura de Sade, Lady Clairwill, em a nova Justine, não hesita em praticar o canibalismo com seus amantes.

Assim, para Didier Ottinger (1998a, p. 249), “Bataille considera que o canibalismo constitui um dos sinais mais eloqüentes de comunhão com uma ordem de forças superiores terríveis e inebriantes”. O autocanibalismo é a expressão de uma ambição religiosa superior, DE OU A? a um desejo de elevação. Visão que justifica sua procura pelas sombras, pelo obscuro, sua tendência a atuar com base nas estratégias da perversão. Considerava Breton idealista e, contra o idealismo, para ele existia a bestialidade. Estava interessado na baixeza como mecanismo para desencadear a degeneração e a decadência, encobertos pela moral burguesa.

Maria Eugenia Boaventura relata que a *Revista Antropofagia*, publica, sob o título “do marquês de Sade”, uma série de colagens, “inspirada no Surrealismo, que se apega à pregação por uma nova moral fundada na liberdade das paixões.” (BOAVENTURA, 1985, p.69). Demonstrando mais um ponto de diálogo do Movimento antropófago com o Surrealismo francês.

### **Considerações finais**

Em 1998, quando se fazia o percurso da XXIV Bienal, era possível perceber um percurso quase textual. A curadoria partiu de um conceito-tema: a Antropofagia para desenvolver, através do espaço expositivo, uma cadeia de outros temas a ele articulado. Neste contexto as obras funcionaram como elementos e fragmentos de textos de outra autoria reunidos com o objetivo de construir um conjunto de significados.

Para tanto, a curadoria também utilizou uma série de aparelhos e estratégias: textos de parede, legendas, iluminação, tinta, arquitetura permanente e temporária, disposição das obras, distribuição dos espaços e instalação. O visitante, leitor deste imenso hipertexto, fez sua própria ordem. Tendo como guia uma lista com 165 formas de antropofagia e canibalismo - todas as interpretações, metáforas, conceitos e concepções sobre o tema - recolhidos pelo curador chefe: Paulo Herkenhoff.

Cabe ressaltar que, com esta liberdade e flexibilidade na utilização do conceito de antropofagia, em várias ocasiões, a montagem provocou um certo desconforto quando apresentava determinadas associações. Por exemplo, a associação entre o escultor suíço Giacometti e o brasileiro José Resende, ambos donos de uma obra que, obviamente, não está livre de contaminação estética, mas o fato de Resende ter realizado uma série de esculturas de passantes não o aproxima automaticamente de Giacometti, cujas figuras estão condenadas à



destruição porque são consumidas pelo espaço. A questão de Resende é pós-existencialista. Não é a mesma de Giacometti, que registra a figura no estágio intermediário entre o existir e o desistir.

É bem verdade que se percebe também o estímulo para interpretações convergentes e heterogêneas, mas sempre se mantendo a pertinência do foco para evitar a dispersão de significados. Era como uma teia de interpretações ou uma malha conceitual articulada reafirmando o caráter autoral da curadoria, entendida, neste caso, como uma proposta de leitura, um itinerário, uma interpretação.

Paulo Herkenhoff quer explicitar uma tese através da XXIV Bienal, assim como escreve um livro. Seu ponto de partida é a cultura brasileira e o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade. Momento, que surgiu com o modernismo, em que se discute a formação plástica e cultural do país. Para a curadoria tratava-se, portanto, de centrar o debate sobre a Antropofagia como modo cultural e demonstrar a teoria de que o Brasil construiu sua cultura digerindo culturas alheias e adequando-as à nossa tradição.

Com o estudo sobre o modernismo e a sua vertente antropofágica pode-se constatar a tese de Herkenhoff e concluir que a Semana de Arte Moderna apresentou uma problemática nova: a construção do que é o nacional na cultura. Naquele momento ser moderno era trabalhar o nacional, o particular, o singular na cultura. Buscar a brasilidade e ter a capacidade de construir o singular a partir do plural. O folclore e a cultura popular, neste sentido, eram a fonte de inspiração. Mais do que ninguém, os modernistas, demonstraram que o particular se universaliza.

Assim, celebra-se o primitivismo, isto é, as nossas origens indígenas, as culturas aborígenes, o folclore e os aspectos míticos e lendários da cultura popular, para descobrir a essência do Brasil. Mas apesar de sua correspondência com o primitivismo das vanguardas européias, não se trata de cópia do primitivismo dos cubistas, ou da agressividade dadaísta. Tampouco se limita à livre associação do programa surrealista. O primitivismo, sobretudo da vertente antropofágica, passa por todos eles, mas inclui também as dimensões: popular, etnográfica e folclórica da cultura brasileira.

O projeto modernista em geral e sua vertente antropofágica em particular, enquanto se atualizava com as técnicas expressivas oferecidas pelas Vanguardas européias, manteve suas características próprias. A presença do Dadaísmo e do Surrealismo na XXIV Bienal colocou em debate questões específicas relacionadas à antropofagia e ao canibalismo e sua relação com o movimento deflagrado por Oswald e Tarsila.

Nesta exposição, a obra de Francis Picabia, surgiu como contraponto à antropofagia brasileira. Oswald de Andrade seguramente tinha conhecimento da revista *Cannibale*, de Picabia, que antecede a revista *Antropofagia* e nosso *Manifesto Antropófago* (1928). As idéias de apropriação e absorção ou mestiçagem cultural da antropofagia indicadas na expressão: “Só me interessa o que não é meu” , como escreveu Oswald de Andrade, tiveram um precedente importante nas discussões sobre plágio deliberado de Picabia como estratégia de produção vanguardista. A relação entre a *Cannibale* e a *Antropofagia* indica a integração dos artistas brasileiros com o pensamento europeu e sua capacidade de transformar idéias de outras culturas em pensamento próprio ao projeto moderno brasileiro.

Ao trabalhar a polissemia da palavra antropofagia, buscar a constelação de outros significados presentes neste grande jogo que foi a temática central da XXIV Bienal de São Paulo. Na exposição do Dadaísmo pode-se verificar que a apropriação de objetos do cotidiano, a prática da colagem, a canibalização de jornais, fotos, imagens impressas, reproduções de todo o tipo, o desmanche de corpos e a combinação de seus fragmentos em novas formas, são tipos de antropofagia praticada pelos dadaístas. A colagem é a forma perfeita da imagem canibal e alinha-se entre as aplicações técnicas mais diretas do "antropofagismo estético".

No surrealismo, o canibalismo está intimamente ligado com questões de sexualidade e desejo. As referências são Freud, a mitologia e a história natural, com particular interesse pela figura do louva-a-deus na exploração metafórica da fome sexual e corporal. Assim com André Masson, a exposição abordou as fantasias psicológicas de devoração e com Salvador Dali, as metáforas vinculando guerra e canibalismo.

O Surrealismo como arte explora o inconsciente e remete necessariamente a Freud e, em particular, a seu *Totem e Tabu*. Este texto fundamental da teoria psicanalítica explora o desejo e a interdição (tabu) de devoração do pai. Oswald proclamaria transgressivamente a necessidade de transformar o tabu em totem, em uma apologia da devoração do pai, que, para Oswald, seria a cultura européia. Neste contexto, o tema do canibalismo aparece na psicanálise, antropologia, filosofia, primitivismo e vanguarda; surge nos escritos de Bataille e Caillois, enquanto no Brasil assume o caráter mais completo de estratégia e modo de produção cultural.

Foucault ao analisar a inscrição “Isto não é um cachimbo” na obra de René Magritte revela a existência de um canibalismo recíproco das palavras e das imagens e canibalismo vira sinônimo de hibridação.

Esta pesquisa aponta a possibilidade de reduzir estas equivalências da palavra antropofagia a apenas duas: a primeira, aquela que entende a antropofagia como ferramenta de apropriação, devoração crítica, expropriação e desconstrução, como pregava o manifesto antropófago. Essas ações antropofágicas ocorrem quando os artistas se apropriam de objetos produzidos para atender a necessidades individuais ou coletivas, e os deslocam desse contexto original para as galerias ou museus, onde passam a funcionar como objetos artísticos. Os cubistas já lançavam mão de recortes de jornal, e outros materiais em suas telas. Marcel Duchamp radicaliza essa tendência com os “Readymade”. Essa prática, usual na arte contemporânea, foi levada adiante pelo Dadaísmo, Surrealismo (colagens), Pop Art (imagens divulgadas pelos meios de comunicação de massas), Arte Conceitual.

A segunda, aquela discutida no surrealismo, onde antropofagia e canibalismo estão intimamente ligados com questões de sexualidade e desejo. A fusão de corpos que objetiva concretizar o desejo dos amantes apaixonados de ingerir e deglutir o outro, de fundir-se e tornar-se um.

Obviamente a corroboração desta hipótese exige uma nova pesquisa e o estudo de novos textos da curadoria ampliando o recorte de análise, para inclusive verificar a validade e a pertinência da tese de Paulo Herkenhoff para a leitura da arte contemporânea neste início de século.

### **ANTHROPOPHAGY AND CANNIBALISM IN SAO PAULO BIENNIAL**

This work intends to be a deep look at the XXIV Sao Paulo Biennial and its central question theme: anthropophagy. The event was organised in 1998, year in which the Anthropophagic Manifest completed 70 years of existence. The choice can be justified on one hand by the importance, continuous presence and relevance of Anthropophagy in Brazil’s cultural history, and on the other hand because we are facing innovations in the curatorial process at the Biennial Foundation of Sao Paulo that has, for the first time ever, organised an exhibition based in questions particular to Brazilian culture, in integration with discussions surrounding western art. So this study focuses on the debate about cannibalism as formulating strategy of an art characterized by the Brazilianness and their dialogue with the international avant-garde art in the first decades of the twentieth century. Explicit and systematized , based on the analysis of historical core of the catalog texts , the concepts of Anthropophagy and Cannibalism and explored in the exhibition Dadaism and Surrealism ; and checks possible dialogues between these concepts and the Anthropophagic Manifesto and ends with a reflection where it defines the issues and relations between thought Anthropophagy , Dadaism and Surrealism .The theoretical basis for discourse analysis and concepts of the XXIV Bienal curators is dialogism , or the dialogic principle , designed and developed by Mikhail Bakhtin , in the late '20s , and expanded and renamed as " intertextuality " by Julia Kristeva .

Keywords: Anthropophagy. Cannibalism. Dadaism. Surrealism. Curatorship.

## Referências

- ADES, Dawn. *As dimensões antropofágicas do dada e do surrealismo*. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal Internacional de São Paulo: núcleo histórico – antropofagia e histórias de canibalismos – v. 1*. São Paulo: FBSP, 1998.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas*. Coleção Vera Cruz. 4. ed. R. J.: Civilização Brasileira, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Poesias reunidas*. Obras Completas de Oswald de Andrade. v. 7. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Ponta de Lança; polêmica*. *Obras Completas*. 3.ed. v. 5. R..J.: Civilização Brasileira, 1972.
- ARGAN, G. Carlo. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: CASTRO, G.; FARACO, C. A.; TEZZA, C. (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora da UFPR, 2001.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia da G. Alves. *A vanguarda antropofágica*. Ensaios 114. São Paulo: Ed. Ática, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. *Oswald de Andrade: Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1975.
- CÂNDIDO, Antonio; CASTELO, Aderaldo. *Presença da literatura Brasileira, VOL III, Difusão Européia o Livro*. São Paulo, 1970.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Imprensa e ideologia em São Paulo. Os matizes do vocabulário político e social (1822-1842)*. Campinas/Petrópolis: UNICAMP/Vozes, 1979.
- CUNHA, Eneida Leal. A Antropofagia, Antes e Depois de Oswald. In: MENDONÇA Teles, Gilberto. *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1995.
- FER, Briony. Surrealismo, Mito e Psicanálise. In: BATCHELOR, D.; BRIONY, F.; WOOD, P. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- HERKENHOFF, Paulo. Entrevista à revista *CULT*, São Paulo: outubro, 1998.
- MARTINS, Heitor. Canibais europeus e antropófagos brasileiros. In: *Oswald de Andrade e outros*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971.
- MARINS, Joedy L. Barros. *A instalação e a XXI Bienal Internacional de S.P. 1998*. Dissertação de Mestrado (Projeto arte e sociedade, área de concentração Poéticas Visuais) Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, 1993.
- MUNDY, Jennifer. Canibalismo de outono. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal Internacional de São Paulo: núcleo histórico – antropofagia e histórias de canibalismos – v. 1*. São Paulo: FBSP, 1998.

NUNES, Benedito. *A antropofagia virou o paraíso perdido de Oswald*. S. P. : Bravo nº 8, maio de 98.

OLIVEIRA, Liliana H. T. Mendes de. *A Bienal POP. 1993*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) UNICAMP. 1993.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. *A Bienal de São Paulo: forma histórica e produção cultural*. Tese (Doutorado em Ciências sociais).PUC São Paulo. 2002.

OTTINGER, Didier. Retrato da fêmea do louva-a-deus como heroína sadiana. In: : FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal Internacional de São Paulo: núcleo histórico – antropofagia e histórias de canibalismos – v. 1*. São Paulo: FBSP, 1998.

SCHWARTZ, Jorge. . *Oswald de Andrade*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

WERNECK, Maria Helena. *A Biografia na Crítica à Obra de Oswald de Andrade*. In

### **Documentos Arquivo Da Fundação Bienal**

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *IX Bienal de São Paulo*. São Paulo: FBSP, 1967.

\_\_\_\_\_. *XXIV Bienal Internacional de São Paulo: núcleo histórico – antropofagia e histórias de canibalismos – v. 1*. São Paulo: FBSP, 1998.