

Po(i)éticas antropofágicas: reflexões sobre uma perspectiva brasileira para a crítica de arte

Maria Cândida Ferreira de Almeida (Fapesb-Cult/ILE-UFBA)

Ao retomar a antropofagia, um tema mais que alegórico da cultura brasileira e latino-americana, considereei que poderia contribuir efetivamente para o campo da crítica cultural avaliando como está se constituindo uma “poética antropofágica” no conhecimento em artes visuais através de uma análise das produções teórico-críticas contemporâneas e como a antropofagia se processa enquanto uma *poiética* das artes visuais. É tácito aqui, um mapeamento dos usos abusados ou não, estabelecidos na pesquisa sobre arte, vinculadas tanto à pós-graduação, quanto ao campo crítico e ao curatorial que dão substância e permanência à “poética antropofágica”, estabelecendo as possibilidades teórico-críticas que têm demonstrado para o âmbito da pesquisa com artes visuais.

A ênfase no projeto antropofágico oswaldiano está subsidiada no fato de ser este uma referência “da autonomia da arte brasileira”, como afirmou o curador português António Pinto Ribeiro (2006, p.14), a preposição de que antropofagia é uma proposta brasileira para a teoria e crítica da arte, também confirmada por Rina Carvajal (1998) ao afirmar que

(s)u metáfora de devoración, apropiación y asimilación selectiva de la diferencia no solo se convierte en una imagen fundadora en cuanto a las posibilidades de reflexión crítica sobre la autonomía intelectual y cultural del propio Brasil y de su capacidad para dislocar relaciones jerárquicas con otras culturas. Ella se transforma también en una suerte de paradigma para el análisis de las nociones de descolonización y emancipación cultural en el resto del continente. El mestizaje, la ingestión y contaminación permanente de perspectivas, en torno a cualquier idea de pureza o de superioridad cultural, enunciadas por la propuestas *antropofágicas* de los años 20, crean todavía hoy un marco provocador para examinar algunas de las dinámicas más significativas de la producción artística de América Latina a fines del milenio. (FBSP, 1998b, p. 76)

Partindo destes pressupostos, esta investigação analisará a produção reflexiva sobre arte da segunda metade do século XX que recorre ao conceito de antropofagia, buscando delimitar a fundamentação deste conceito. Através de uma releitura da afirmação da atitude antropofágica no

contexto do Modernismo brasileiro, quando se produziu uma estratégia para interpretar a cultura brasileira, busco suas possibilidades de reflexão para o campo do pensamento visual contemporâneo. Tendo em vista a produção contemporânea cujos processos de criação se fundamentam implícita e explicitamente no conceito de antropofagia para a sua concepção farei uma leitura comparada mediada pelas questões teóricas e críticas suscitadas pelo arcabouço produzido no estudo transdisciplinar.

A atitude antropofágica

A metáfora antropofágica tem múltiplas facetas, a primeira delas, que deve ser tomada como uma “narrativa fundadora” foi estabelecida a partir da obra de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. Nesta circunscrição, a antropofagia possui um diagrama de significações que consistem em uma transgressão estratégica, expressa sob um procedimento irônico de uma poética brasileira, no desejo de ruptura com os paradigmas formais do século XIX e na encenação da identidade. Uma segunda acepção importante é marcada pela noção de violência e de destruição expressa pela aviltção do corpo humano; neste sentido, estas perspectivas da antropofagia fundamentam uma prática estético-política diferencial no contexto das relações transculturais modernas e pós-modernas.

Opto por não seguir a distinção vocabular proposta por Paulo Herkenhoff que separa em dois os conceitos acima apresentados, ao definir “antropofagia” “como tradição cultural brasileira”, contrastando com “canibalismo”, que seria uma “prática simbólica, real ou metafórica da devoração do outro” (HERKENHOFF, 1998, p. 23). Em muitos outros contextos - acadêmicos, midiáticos, culturais - estas palavras se mostram intercambiáveis, portanto esta distinção não se firmou nos usos semânticos e nos epistemológicos mais amplos.

Sob uma leitura pós-moderna, a “atitude antropofágica” constituiu uma “poética” fundamentada pela “devoração crítica”, cuja possibilidade principal é servir como uma teoria que baliza a busca de uma identidade do país formulada como diferença cultural, como limite e fronteira simbólica, mas também como um delineamento híbrido em conflito e como entre-lugar.

O Modernismo, movimento-vetor de uma recriação do país de maneira estética, a princípio, e antropofágica, depois, ainda na chamada “fase heróica” (1922-1930) impôs uma perspectiva reversiva, decalcada dos aspectos intrínsecos da obra de arte, assim, a poética antropofágica responde a um modo de distinguir singularmente o brasileiro, pensado e concebido através da criação artística.

Com as possibilidades que a antropofagia abriu para o pensamento cultural, ela seduziu imediatamente personagens da intelectualidade dos primeiros decênios do século XX, levando-as à busca de outras referências, diferentes da tradição eurocêntrica do discurso único. A preocupação em inserir a Sul América no cenário mundial com uma dicção própria sucedeu à formação de uma nacionalidade diferenciada, e um abalo que tinha o desejo de traduzir para dentro e fora as diferenças de cada povo naquele começo de século XX, adquire posteriormente um esboço mais amplo. Na cultura brasileira, a inserção de índios e negros não se fazia mais apenas como personagens-passagem para uma branquitude desejada, tal como fora no romantismo, mas também por seus símbolos e imaginário diferenciadores. A mitologia indígena, a religião afro-descendente, a música, começam a ter lugar dentro das exigências políticas das populações marginalizadas. O contexto social brasileiro estava repleto de reivindicações da população excluída do poder, quando os modernistas trouxeram as culturas negra e indígena para o plano da linguagem artística não faziam mais que ecoar as questões inexoráveis do cenário político de sua época.

Dentro dos estudos acadêmicos, a poética antropofágica responde majoritariamente pelo estudo de poesia e narrativa, porém, sua vertente crítica, tanto musical, quanto visual vem desconstruir a idéia da formação de uma identidade nacional calcada apenas na literatura brasileira, estratégia pensada unicamente através de romances, como *Macunaíma* ou *Grande Sertão: veredas*, pela filosofia logocêntrica e redutora.

A radicalidade em que se insere a produção poética de Oswald de Andrade propõe (e antecipa) o resgate do poético via um procedimento de composição do signo lingüístico homólogo às artes visuais. É importante estudar o projeto poético antropofágico oswaldiano de modo a refazer o diagrama sígnico da representação e estabelecer relações entre os procedimentos de montagem poética e os vetores plásticos. Tais aproximações revelam a sincronia da linguagem literária de

Oswald de Andrade e o primitivismo de Gauguin, o cubismo de Picasso e o desconstrucionismo de Duchamp. Estas relações evidenciariam o nível de estranhamento causado pela obra oswaldiana no diálogo rearticulatório de uma fala literária brasileira com a tradição estética ocidental.

Contudo, a recorrente fundamentação da poética antropofágica pelo sincretismo de linguagens requer uma avaliação mais cautelosa das influências recebidas, digeridas e transformadas, que contribuíram significativamente para a formação do paradigma do que seria o antropofágico. São elementos díspares, destoantes e multiculturais que compõem um caleidoscópio cultural, mas devemos considerar como veiculadores de uma *poiética* antropofágica, especialmente aqueles trabalhos que são frutos de um rompimento consciente do realizador com os meios convencionais de realização da obra, invocando uma inserção política da arte.

Neste instante entra em cena a poderosa apropriação, o dialogismo, o jogo dos significados que acabam por impor a validade do impuro como metodologia para uma *poiética antropofágica*. Os conceitos do tipo “erudito”, “popular” e “de massa” têm sua delimitação como estanques constantemente demolida dentro desta *poiética*. Por exemplo, a ótica dos estudos da cultura brasileira que buscam na diacronia da história a compreensão de seu processo de transformação criativa termina desconstruída por uma leitura sincrônica atenta calcada na antropofagia e forjada no pensamento visual e a poesia brasileira contemporânea, que termina por poder verificar que os aspectos de um se desdobram em procedimentos empregados pelo outro.

O Concretismo é paradigmático para compreender esta relação. Como uma arte e uma poesia que não recorrem ao figurativo ou narrativo, o Concretismo pode compartilhar das características da poética antropofágica que propõe uma “narrativa da nação”? Primeiro, por ser um produto da devoração brasileira, antes de ser eco de algum movimento que se deu em outra parte. Neste ano de 2006, efeméride dos 50 anos da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta apresenta-se como marco adequado para discutir estas proximidades, pois aparece na mídia muitos depoimentos dos concretistas, especialmente os poetas, filiando-se à antropofagia de Oswald de Andrade; recorro ao último deles para iniciar esta “re-visão” das proximidades destas linguagens.

Em uma entrevista para a divulgação da mostra “Concreta 56 - A Raiz da Forma”, Augusto de Campos indica a precedência brasileira na re-leitura de Mallarmé como sendo tributária do perfil

do grupo: “Terceiro mundistas polilingües, ávidos de saber, nosso cardápio *antropofágico* os antecedeu”. E mais adiante, na última resposta à última questão, Augusto de Campos, outra vez filiando o concretismo à antropofagia, aproxima Buckminster Fuller e John Cage, “cujo anarquismo-zen rimava com o bárbaro tecnizado de Oswald”¹.

Além do posicionamento como antropófagos dos irmãos Campos, formou-se na primeira exposição de arte concreta o mesmo tipo de parceria produzida em torno do evento da Semana de Arte Moderna de 22 cujos poetas signatários do movimento de 56 - Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Wladimir Dias Pino, Ferreira Gullar, Mario Faustino - associam-se aos artistas plásticos - Waldemar Cordeiro, Ivan Serpa, Luiz Sacilotto, Aluísio Carvão, e, em especial, Volpi - tentando levar adiante uma “ruptura”². Outra vez, jovens tentando “matar o pai”, ou seja, apelando ainda para a palavra de Augusto: “abalar a dominância de Portinari e Di Cavalcanti em nossos círculos artísticos” (GONÇALVES, 2006, p. 7). Estas cânones das artes visuais brasileiras não são escolhidos por acaso, ambos se dedicaram a figurar a nacionalidade brasileira através de seus tipos humanos, frequentemente, afro-descendentes representados como estratégicos mestiços, necessários para a representação da tolerância racial idealizada pela ideologia brasileira.

Poética e Poiética Antropofágica

Linda Hutcheon, definindo uma poética do pós-moderno, lembra que falar de uma “poética” se trata de produzir “uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos” (HUTCHEON, 1991, p. 24). E, sugerindo um desempenho, coloca a poética pós-moderna em um lugar dentro da teoria e da prática. Aproximamos assim, “poética”, na concepção em trânsito de Hutcheon com a definição de “poiética” de Icleia Cattani, para quem “esta é a ciência específica do fenômeno artístico cuja questão principal é: o que faz da criação uma criação? A *poiética* centra-se não na obra instaurada, nem em seu instaurador, mas no seu processo de instauração” (FARIAS, 2001, p.106).

¹ GONÇALVES, MARCOS Augusto. agosto de campos 50 anos depois. In: Folha de S.Paulo, Ilustrada, sábado, 16 de setembro de 2006. E6-E7.

² “Ruptura” foi o nome de uma exposição dos artistas do grupo concretista que ocorreu em 1951, ano em que também foi lançado o número 2 da revista *Noigrandes*.

Sob estes paradigmas, abordamos a antropofagia, como um conceito arquitetado e desenvolvido para pensar a realidade sócio-cultural e os processos artísticos que inauguram uma discussão constantemente focada no processo, no devir da América Latina, e que se configura como uma poética estético-político-filosófica, com presença permanente nos debates sobre a identidade marcados por sua posição no espaço simbólico das confrontações pela legitimidade de pensamento latino-americano. Configuramos a antropofagia como expressão de um processo para entender nossas subjetividades que, como herdeiras tanto da tradição européia quanto dos ameríndios e dos africanos, e mais recentemente dos asiáticos, estão em constante movimento e transformação.

Na pesquisa de pós-graduação, os investigadores estarão propensos a utilizar a antropofagia para abordar obras visuais sob uma perspectiva política, descentralizadora, diferencial, fragmentária, plural, como pode ser percebido na apresentação de Sheila Cristina Ortega para a dissertação “Lygia Pape: indigenismo e engajamento” (IA - Unesp, 2004), na qual a pesquisadora se propõe a “entender o significado, pelo ângulo do engajamento, da constante presença do manto e da cultura tupinambá nas obras de Lygia Pape e a maneira pela qual esses elementos se incorporam a sua produção para a construção de uma arte contestadora”. Esta é ainda a proposta da dissertação “Histórias do Corpo, corpos históricos: Uma prática da Imagem crítica” (EBA - UFMG, 2001), de José Wenceslau Caminha Aguiar Junior, que buscou analisar em um sentido antropofágico, explorado através de representações bi e tridimensionais e de referências às substâncias que o compõe, obras que possuem “um caráter teleológico: criadas a partir de uma trama de conceitos que as enfeixam, remetem a temas cujo foco central é o homem e suas questões existenciais, culturais e políticas, tudo isso diretamente conectado à questão da mortalidade e do desaparecimento”.

O dilema “devorar ou ser devorado”, como movimento que nos impulsionou à pós-modernidade confere substrato para a articulação da poética antropofágica, mesmo ao descrever os impasses ideológicos embutidos no projeto afirmado de emancipação sócio-cultural do país. Uma das concepções da antropofagia, como aquela que “nos convida a refletir como a imagem do índio construída com o descobrimento da América, consagrada no imaginário universal”, mesmo que recorrente, não é hegemônica, ela não monopoliza a substância da antropofagia. Contudo, é de central importância para um questionamento dos “preconceitos e contradições que motivam e

perpetuam o descaso e o tratamento dado aos povos nativos na atualidade”, como lembra Cristina Ortega (2004).

Desde seus primórdios, a terra americana ocuparia um lugar de destaque no imaginário ocidental como um espaço, ao mesmo tempo, paradisíaco e demoníaco, onde se conjugaria o maravilhoso e o infernal. Por meio de uma síntese de diversas idéias, construiu-se uma poética pautada nos rituais de devoração do inimigo praticados pelos índios antropófagos interpretados em uma ótica cultural, num esforço por se criar um discurso, com vistas à elaboração de um projeto de nação, que evidenciasse a relação “colonizador versus colonizado”, destacando o que ela tem de mais cruel/destrutivo para este último e que respondesse ao desejo de diferenciar-se, presente em parte da crítica brasileira. Devemos pensar o brasileiro como um povo dotado da capacidade de reorganizar e sintetizar de forma original essas vertentes assimétricas e divergentes da qual nossa cultura é tributário.

O antropófago é um constructo contra-discursivo pós-colonial diferenciador que, aproveitando da ambivalência e do hibridismo formula a representação das questões específicas da cultura brasileira, seus percursos temáticos e figurativos situados no nível discursivo do enunciado recobrem valores relacionados a uma oposição semântica fundamental na estrutura geral no horizonte cultural do país. Mas, afinal o que se tem é um “mito” antropofágico, que se concretizou construindo uma concepção de identidade e singularidade culturais adequadas para a contemporaneidade, reunindo algumas das principais influências em circulação para a construção de nossa própria linguagem.

Em outros contextos culturais, os atos canibais de “incorporar, processar, transformar”, por vezes, “recorreram à deformação caricatural, à construção de espaços sórdidos, à associação do homem com animais, ao estilhaçamento e, por conseguinte, ao canibalismo”, descreve Stélio Torquato Lima, na dissertação “As estranhas faces do homem só” (EL-UFRN, 2000) ao abordar a obra de Joseph Conrad e Alfred Hitchcock. Este apelo a uma “estética do grotesco” comporta o mesmo tom com que Yves Klein se refere à antropofagia:

Agora eu gostaria, com a permissão e a atenção de vocês, de divulgar possivelmente a fase mais importante e certamente a mais secreta de minha arte. Não sei se vocês vão acreditar ou não - é

canibalismo. Afinal, não seria melhor ser comido do que ser bombardeado? É difícil transformar em documentos essa idéia que tem me atormentado por alguns anos, então vou deixar que vocês tirem a suas próprias conclusões a respeito do que pensam que será a arte do futuro. (KLEIN, (1960) 2006, p. 62).

A declaração comporta a aproximação da antropofagia a outras degradações violentas do corpo, como no caso da guerra, quando a máquina de matar desumaniza os alvos civis e destrói objetos e humanos indiferenciadamente.

A própria proposta da XXIV Bienal de São Paulo (1998) ter sido delineada em três vertentes - Núcleo Histórico: Antropofagia e Historias de canibalismo; Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Representações; Nacionais - indicia uma metodologia tripartite para a delimitação do que é partícipe de uma poética antropofágica. Primeiro, sua conformação implica em um diálogo com a história; segundo, os roteiros que revelam a multiplicidade de pontos de vista na busca de formar uma rede de “relações de alteridade” marcadas pela violência (FBSP, 1998c, p. 22); e terceiro, evidencia uma ruptura com os próprios paradigmas da tradição estética - originalidade, autenticidade, autoria individual - e da construção da nacionalidade, como explicita a epígrafe do curador da participação canadense Jon Tupper: “It’s impossible to represent a nation’s contemporary art activity thought the work of one artist” (FBSP, 1998c, p. 11). Uma dos curadores do Núcleo Histórico, Ana Maria Belluzo, assim especifica este projeto:

Nossa indagação recai sobre a multiplicidade de expressões artísticas que dão fundamento ao processo de miscigenação cultural americana. O foco central de interesse é a hibridização artística: misturas de temas europeus e motivos pré-hispânicos; entrecruzamento de alegorias cristãs e temas da mitologia profana; gostos e desejos expressos em formas indígenas coexistindo nas imagens cristãs. (FBSP, 1998a, p. 72-73).

Já o enfoque dado ao projeto *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.* recupera a antropofagia para o campo do desejo e da devoração através da figura do cartógrafo, tal como ele foi delineado por Suely Rolnik, em seu livro e reproduzido em fragmentos no catálogo: “O Cartógrafo. A prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social” (FBSP, 1998b, p. 30-33)

Adensando a proposta dos “Roteiros...”, Rina Carvajal, quando fala da obra *Juanito Laguna* (1994) de Juan Dávila, aponta o pensar a alteridades sob uma chave à qual interessa derrubar “a rigidez dos modelos centrais em relação a suas exigências de uma suposta ‘essência’ própria da América Latina”:

(e)stas imágenes, en la calidad degradada de su carnalidad, presentan una satírica y muy sutil reflexión en torno a los discursos y jerarquías culturales que colonizan y legitiman “el cuerpo” y sus posibles identidades. Con ellas tematizan “lo mestizo” aludiendo al sincretismo de razas y culturas como una posibilidad de resistencia y negación de lo puro. (FBSP, 1998b, p. 71+4)

Assim, o mestiço, o híbrido, o sincrético, o entre-lugar tornam-se conceitos contíguos e em embate com o de antropofagia, estas proximidades e contrastes devem ser consideradas neste trabalho.

Das proximidades do tema

Não são poucas as tentativas de marcar teoricamente a diferença cultural americana frente à Europa, por exemplo, para explicar a conformação cultural particular do Caribe, Glissant propõe o conceito de “*Créolisation*”, absorvida, atualizada e mesmo contestada por muitos pensadores da região e de outras partes do mundo. Por exemplo, Viranjini Munasinghe, usando uma metáfora de comida, a “*tossed salad*”, propõe que o termo “*creole*” deve ser revisado para incluir as comunidades de indianos caribenhos. Glissant, sob sua perspectiva, crê que o conceito de *creolisation* contempla a comunidade indiana, considerando-a “une part important du phénomène de créolisation”. Em sua definição do conceito, Glissant afirma que ele “exige que les éléments hétérogènes mis en relation ‘s’intervalorisent’, c’est-à-dire qu’il n’y ait pas de dégradation ou de diminution de l’être, soit de l’intérieur, dans ce contact et dans ce mélange”.(GLISSANT, 1990, p.18) Sem ter sido um processo pacífico, a intervalorização exigida por Glissant tornou-se uma realidade exequível na região a que ele se refere, mas devemos nos perguntar se seria assim nos demais “territórios caribenhos da Neo-América”? A resposta será fruto do embate consequente das discussões em torno dos conceitos como o *creolisation*, hibridação e mestiçagem que buscam, tal como a antropofagia, distinguir as culturas à margem.

Em uma genealogia do conceito de mestiçagem no Brasil, Silvina Carrizo assim descreve sua pertinência para os estudos culturais:

A mestiçagem emerge nas formas discursivas dos pensadores e artistas brasileiros antes do aparecimento e difusão do discurso científico sobre raça, como produto da visibilidade e em confluência com uma retórica humanista que sempre teve como alicerce a idéia da harmonia. Para fins políticos e ideológicos, todas as narrativas que assimilamos tiveram amplo impacto como metáfora de integração social, elaborando uma visão de permanente negação das exclusões sociais e econômicas; e como formas matizadas de conciliação opostas ao confronto, construindo, assim uma forma particular e propedêutica do poder estendida ao longo do território e das camadas sociais. (CARRIZO, p. 285-286)

Dentro das articulações do conceito de “mestiçagem”, Angel Rama contrapõe uma “gesta do mestiço” à “forma estética de elite” que compreende o romance moderno. Esta gesta poderia ser entendida, segundo Juan Poblete, como o reconhecimento implícito do caráter pluri-classista e pluri-cultural da nação latino-americana, pois para Rama o mestiço é muito mais uma expressão cultural que étnica, “é um estado de cultura ao qual se pode aquiescer e não uma variável histórica ou genética” (POBLETE, 2002, p. 26). Nesta perspectiva, o mestiço realiza a dupla ativação, pois “a recuperação daqueles elementos que podem ser recuperados ou assimilados ao sistema dominante apresentam também a possibilidade de uma alternativa cultural que constitui uma reserva de impugnação da ordem vigente” (POBLETE, 2002, p. 26). Assim, “o mestiço não se incorpora simplesmente a uma ordem senão que a altera e anuncia um mundo possível diferente”. (POBLETE, 2002, p. 26).

Icleia Cattani também afasta a discussão de mestiçagem da reflexão bio-social e a aproxima, a meu ver, da antropofagia, esta justaposição é possível pelo fato de que, nas artes, ambos os conceitos explicitam “os espaços de tensão”, como esclarece a pesquisadora: “os lugares da mestiçagem” são lugares de “tensão entre o original e sua cópia, entre espaços de representação diferenciados, entre sistemas formais diversos, entre ícones consagrados e sua dessacralização” (CATTANI, 2004, p. 66).

Quando em diálogo desconstrutor com as concepções materialistas da arte, também Canclini opta por estudar a cultura fora das relações de classe e utiliza uma concepção de “hibridez” que

neste momento de sua obra é um sinônimo de “mestiçagem” e “sincretismo cultural” e, por conseguinte, se acerca da antropofagia, ao analisar as relações simbólicas de poder a partir da arte. Com a publicação do livro que firma este conceito no cenário intelectual - *Culturas Híbridas* (CANCLINI, (1990) 2001) - Canclini acrescenta aos seus primeiros antagonistas, aqueles que advogam por posições dualistas, por visões românticas das culturas populares e patrimonialistas; neste contexto o conceito de “híbrido” se separa da idéia de “mestiçagem”, e se refere a um tributo da complexidade das sociedades modernas devido ao entrecruzamento e justaposições de temporalidades, de signos, de símbolos e objetos culturais e, as identidades latino-americanas, ao construírem se nestes processos híbridos, adquirem este atributo. Finalmente, Canclini se desloca para a discussão teórica pós-moderna da “fractalidade”, e das transformações das noções de espaço territorial e tempo cronológico; nesta perspectiva, ele nos convida a romper com a visão sacralizada do patrimonial e suas versões do “autêntico” que associam a identidade a um pertencimento do território e à coleção de objetos do passado; apoiado nestas recusas o antropólogo centra sua análise nos processos de transformação das identidades a partir das novas interações culturais.

Com a categoria “globalização” posta em cena, a análise de identidade é situada no contexto dos processos globalizados e da crescente multi-culturalidade. Para Canclini, em tempos de globalização é mais evidente a constituição híbrida das identidades étnicas e nacionais, pois a globalização não é “um simples processo de homogeneização senão um reordenamento das diferenças e desigualdades sem suprimi-las” (CANCLINI, 1995, p. 13). Esta permanente tensão advinda das relações entre desiguais e diferentes em uma negociação identitária é frequentemente pensada sob perspectiva antropofágica.

Partindo de uma interação com estes conceitos, propomos a antropofagia na sua configuração brasileira e na perspectiva que ela apresenta para os estudos da arte contemporânea. Esta reflexão é parte de um processo de afirmação de uma crítica de vertente brasileira frente a um cenário dominado por perspectivas exteriores ao contexto latino-americano. Tanto Brasil como em cenários internacionais, a discussão antropofágica tem se firmado como um discurso brasileiro que, no entanto, não diz respeito apenas a produção de nosso país podendo ser retomado para o tratamento de obras que apontam para o diálogo reversivo com a tradição e com as construções de cunho

nacionalista, para o conflito étnico-racial, para a inserção política da arte, e fundamentalmente, para a dilaceração do corpo.

Quero apresentar aqui três exemplos de artistas visuais contemporâneos que já passaram pelo processo de legitimação estabelecidos nos centros do circuito artístico, cuja obra permite uma leitura crítica antropofágica: a brasileira Adriana Varejão³, o mexicano César Martínez⁴ e o chinês Cai Guo Jiang⁵.

Adriana Varejão: sutilezas como memória antropofágica

Adriana Varejão já traz a marca da antropofagia conferida por sua participação na XXIV Bienal de São Paulo que forneceu um paradigma para analisar toda a sua obra até o presente. Dentre o extenso número de artistas que participaram daquela Bienal, acredito que Adriana condensa mais claramente a poética antropofágica, pensada através do diálogo com a história, a aviltação do corpo e construção de uma identidade diferencial sob o prisma do conflito. A obra de Adriana se inscreve em uma leitura em ruínas da memória cultural do Brasil, acionando um diálogo com a história, ela erige monumentos que indiciam a expropriação violenta da identidade. O décor dos azulejos portugueses transplantados para o Brasil pela máquina colonial e aqui que aparecem em uma série que remete ao status que este material, raro na colônia, emprestava aos donos de casarões com eles decorados e aos mecenas das instituições religiosas como monumental instalação “Azulejões” (2000), em outras, apresentam-se, na visão de Adriana, gretados, revelando a carne, e implicam nos corpos devorados e destruídos - “Azulejos com tapete em carne viva” (1999) - pela expansão do Quinto Império, o reinado cristão sobre a terra. Adriana devora a história portuguesa no Brasil, como ela está “monumentalizada” no Mosteiro de São Francisco de Salvador, no acervo das muitas

³ Adriana Varejão nasceu em 1964, no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha, sua obra tem alcançado grande repercussão internacional, tendo participa de várias Bienais, das quais, nos interessa especialmente a de SP, de 1998.

⁴ César Martinez é artista visual e de performance, nasceu no México, D.F., em 1962, cursou Artes Plásticas e Programação Visual, na UAM, onde atua como professor. Também já possui uma larga trajetória internacional.

⁵ Cai Guo-Qiang nasceu em 1957, na Cidade de Quanzhou, China, filho de um historiador e pintor estudou designer no Shanghai Drama Institute. Tem experimentado diversas mídias. Coincide com Martinez no uso de explosivos em sua obra, como no *Projects for Extraterrestrial e o Salute*, desenvolvido em Salvador (1999) junto com o projeto Axé, um programa atende a meninos e meninas em situação de risco. Como os outros dois artistas, Cai possuiu carreira internacional, contudo seus projetos são bem maiores e demandam mais produção.

construções coloniais, como residências civis, mas principalmente nas igrejas, templo maior do projeto colonial em seu modelo e reverte visão sacralizada do patrimônio histórico expondo as entranhas desta memória montada sobre um pertencimento construído por uma coleção de objetos monumentos do passado que nada mais são que “paredes” que dividem o presente. Ruínas erigidas sobre a maceração da carne esquecida, “emparedada” fora da história oficial.

A equação proposta por João Adolfo Hansen⁶ “teologia + política + retórica = arte” para a interpretação da primeira criação colonial nas Américas é desmontada por Adriana, e os termos “teologia” e “retórica” são substituídos por uma concepção crítica implícita ao fazer arte. Uma preocupação, marcada pela sutileza na série de ovalados ao recontar esta história de violência contra o corpo, e neste trabalho, em especial contra o corpo da mulher índia e africana: na cena estão dois partícipes da empreitada colonial: o padre e o soldado. O corte na imagem retoma a própria vagina violada, como a carne viva, como uma cicatriz e uma marca. Construimos então nossa identidade, não apenas sobre a homogeneização pacífica do projeto civilizacional, mas sobre as cicatrizes das violências do encontro étnico em terras americanas, para os quais a antropofagia chama a atenção.



A violação perpetrada por dois símbolos da empreitada colonial - o missionário e o soldado - tem como cenário o paraíso terreal esboçado em linhas de uma natureza amena sutilmente representada como fora esquematizada pelos viajantes naturalistas, em cujos desenhos, as cenas de costumes ou de representação da população eram também pretextos para desenhar com precisão a morfologia da natureza. Esta iconografia da natureza tinha o propósito de transformar o desconhecido, não só em conhecido, mas em algo próprio. As casas reais da Europa colecionavam

⁶ HANSEN, João Adolfo. In: Teresa. Revista de Literatura Brasileira, n. 2. DLCV-FFLCH-USP. São Paulo: 34, 2001.

objetos, imagens, animais empalhados como forma de apropriar-se, também simbolicamente, dos mundos distantes das colônias e algumas já ex-colônias que seguem sob as relações assimétricas com as metrópoles.

César Martínez: “como logo existo”

Tomad y comed, todos de él,
porque este cuerpo es la deuda de la sangre,
la sangre del cadáver,
el cada ver de todos los días,
el cada ver de todos los mexicanos.
Sangre de la nueva alianza y etérea,
que será derramada por el libre tránsito económico
y por todos los gobernadores
para el perdón de los pecados.
Cesar Martínez

Fui atraída pelas obras “infláveis” César Martínez, havia levado para a mostra Arco de Madrid em 2004, através de uma exibição de variedades televisivas. Em outras matérias da imprensa escrita pude perceber que as obras apresentavam uma beleza plástica aliada a uma preocupação com a representação da identidade índio-mexicana. Em 2005, reencontrei em Porto Alegre o trabalho César, na Bienal do Mercosul ela apresentou a obra intitulada “Neuroeconomía Antropófoga”, instalação e performance e, só então, percebi sua aproximação à antropofagia presente em trabalhos como a esta performance quando se devora uma escultura humana de chocolate. Por ocasião da 5ª Bienal do Mercosul, cheguei a pensar que a performance poderia ser uma oportuna homenagem ao Brasil, contudo, estudando mais sistematicamente sua produção, soube que desde 1996 o tema da devoração o incomoda e a permanência de alguns dos elementos da obra levada a Porto Alegre, tais como a construção de imagens comestíveis, a *performance* na qual ocorre a destruição através da deglutição da obra e a crítica a situação sócio-política do continente é uma constante.

“América (G) Latina” apresenta referências tanto ao zapatismo quanto às relações sado-masoquista dada pela figura nua que com a máscara para esqui usada pelos líderes do movimento de Chiapas corta o corpo em gelatina e serve aos presentes.

Durante a performance primeiro se partiu uma hóstia de chocolate; depois, foi pronunciado um discurso e o corpo foi sendo repartido segundo a audiência ia solicitando partes dele. “A cabeça foi concedida a uma mulher de raça negra que desejava compartilhar com sua família”.

César se apresenta em vários de seus textos como “un creActivista performer y con eso hacer valer el democrático sentido de dar una opinión” (2006) ou, assina como um “zapartista indisciplinario”. César não quer que sua produção seja apenas um “passeio cercado de arte”. Sua perspectiva, forjada em uma nação à margem e completamente envolvida nos dilemas do mundo globalizado, sua intenção era “estar de pie y estrechar una mano se vuelve un Estado de Conciencia, más allá de la noción del Estado Nación” (2005).



Duas de suas obras mais recentes “Entre irse o quedarse”, composição que trata das migrações, e a surpreendente série “El imperdurable mente presente”, composta por quatorze esculturas humanas infláveis que se inflam e desinflam a cada trinta segundos retomam alguns de seus temas permanentes. As figuras infláveis feitas de borracha e postas em movimento por um mecanismo elétrico encenam o ato primeiro da criação quando o sopro divino deu vida ao barro. Apesar de serem de borracha, a textura destas inusitadas esculturas recria a ilusão daquela matéria. Esta obra, inserida na tradição cultural mexicana, retoma outro ato de criação do também mexicano o poeta Octavio Paz que intitulou como “filhos do barro” um de seus livros mais importantes, no qual, seguindo a tradição sociológica latino-americana, a qual também se filia Antonio Candido, pensa a construção da nossa identidade somente dentro do marco da construção da nacionalidade situada entre os séculos XIX e XX. Representando figuras com o fenótipo indígena, Martínez

coloca em destaque aos indígenas e ao instante originário encenado na alegoria das imagens que adquirem vida, tornam a sucumbir e como os movimentos Zapatistas, tornam a erguer-se.

O destaque dado à figura indígena não quer dizer que a mestiçagem própria às sociedades americanas como a mexicana esteja descartada. A referência ao zapatismo, um movimento mestiço já estava presente em sua obra, como aparece em um trabalho de 1994 com a imagem de Pancho Villa sobre uma sutura impressa em um tecido e intitulada “La historia nunca termina”. O ciclo de renovação do conflito de “A história” não é atualizado nas figuras constantemente infladas de *Imperdurable mente presente*, cujo título em negativa quer desmontar justamente a idéia de “perpétuo”, de “sem fim”, de “eterno” subentendida no vocábulo “perdurável”. Martínez dialoga com todas estas referências rasurando-as, ou melhor, deglutindo-as e transformando-as em um jogo crítico ao mesmo tempo lúdico e ácido, para o qual não prescinde do presente em nome da transcendência.

No texto “PerforMANcena” para o catálogo na exposição *La vuelta con los Sentidos*, apresentada em Madrid, janeiro de 1999, César explicita sua poietica para a criação das performances antropofágicas, em seus textos encontramos os rastros utilizados nos procedimentos que resultaram em diferentes e intensas atuações nas quais o corpo humano em matéria comestível é devorado. O percurso, revelado em suas reflexões sobre quase imaginários instauram sua obra revelam que ele percorreu o mesmo percurso tripartite já listado neste texto, buscou o diálogo com a história e buscou uma representação em conflito da nacionalidade:

El momento político de gran cinismo que se vivía en nuestro país, la descarada amnesia histórica pretendida por la modernidad y la forma en que una época devora a otras, y su nuevo **Tratado de Libre Comercio**, proporcionaron al evento un nuevo contexto. Aprovechando los ritos teofágicos de la comunión cristiana, y los sacrificios aztecas se conceptualizó y diseñó un discurso entre político y religioso que antecedió ahora, a un cuerpo humano entero comestible sabor durazno, color piel, y con corazón de melón. El existencialismo ranchero de algunos corridos mexicanos, y los declibes amorosos de los boleros de los 50, matizaron este discurso de presentación que antecedió al consumo del cadaver de América GeLatina, en esta era del North América Cholesterol Free Trade Agreement de este A -PRI-calipsis de fin de milênio. (MARTÍNEZ, 1999)

Além disso, retomou a tradição estética em clave de ruptura:

La pintura del artista italiano **Giuseppe Arcimboldo** (1530-1593) resultó ser también una importante fuente de inspiración. Esos magníficos retratos-platillo, me hicieron pensar que por fin, podíamos saborear una obra no sólo a través de nuestras **pupilas visuales** sino también a través de nuestras **papilas gustativas**. Había llegado el momento de digerir entonces, un verdadero artístico platillo. Y así es cómo empecé, a partir de 1989, a realizar retratos comestibles: cabezas humanas de gelatina transparentes de diferentes sabores y colores, rellenas de frutas e iluminadas por abajo para aumentar su dramatismo. Aprovechando la amistad y el carisma de mis amigos realicé varios retratos suyos para devorarlos posteriormente durante mis performances o exposiciones.

Martínez também passou por duas tópicas do canibalismo - a perversão e a ligação com o Brasil:

La idea de realizar una escultura comestible surgió en mí a raíz de la lectura de “**La carta de Sagawa**”, escrita por el japonés **Jûrô Kara**. Escribe esta novela inspirado en la correspondencia que **Issei Sagawa** le envía desde la cárcel, después de haber matado por amor a una joven artista holandesa, devorando después partes de su cuerpo. (...)

Fué hasta 1992, cuando al observar las ilustraciones realizadas por **Theodor De Bry** sobre el relato **Americae Pars Tertia** de Johanes Staden von Humber, (que narra como vivió cautivo de una tribu canibal de Brasil), que el planteamiento original de mi PerforMANcena dió un giro conceptual.

Assim, César, em um processo de tensão, no qual o prazer de comer doce - chocolate ou gelatina - se mistura com o horror de comer o humano, o macio do doce é confrontado com a dureza cotidiana: como em uma de suas primeiras obras performáticas sobre o tema “o homem e a mulher chocolARTE”. “La Mujer de ChocolARTE”, “uma escultura humana comestível realizada com 60 % de cacao, nozes, avelãs, cerejas e diversas qualidades de chocolate, segundo o corpo”. , apresentada em escala 1 a 1. Martínez descreve a performance e em outro texto explica porque, para evitar o componente de perversão presente na devoração do corpo quando está implícita a sexualidade, deixou de fazer corpos femininos:

El primer cuerpo humano entero comestible que realicé fue un cuerpo femenino de gelatina sabor frambuesa. Era rojo y transparente y tenía frutas tropicales en su interior simulando los órganos. Las reacciones en el Museo de Arte Moderno en México no se hicieron esperar. La mayoría de los hombres ahí presentes se tiraron el cuerpo a lamidas y mordidas libres. Fue un perfor**WOMAN**cena. El planteamiento temático en esta ocasión había sido el amor canibalezco. El uso y abuso que se ha hecho sobre la iconografía femenina en la publicidad me puso en estado de alerta al observar las reacciones *masculonas* frente a un cuerpo de mujer. Así es que decidí para posteriores perfor**MAN**cenar ejecutar cuerpos humanos de sexo masculino para medir las diferentes reacciones del público en diferentes circunstancias y contextos. (MARTÍNEZ, Comeos los unos a los otros S/D)

“El hombre de Chocol**ARTE**”, com as mesmas características materiais da mulher, foi composto sobre um “retrato de um jovem mexicano que vive na Califórnia, E.U.A. colhendo morangos em um campo de cultivo, estudou Desenho Gráfico no México, e as condições econômicas o obrigaram como último recurso.

Silviano Santiago toma o personagem do imigrante mexicano da obra de Octavio Paz e o compara com o senhor-de-engenho de Sérgio Buarque de Hollanda buscando analisar os extremos na representação da latinidade em um ensaio sobre esta representação calcada no desterrado – navegadores ou imigrantes atuais –, no qual destaca a “importância extraordinária de se levantar pelo “pachuco” uma discussão sobre a identidade latino-americana no pós-guerra:

Ela é a enxada de que o pensador-camponês se vale não só para remexer a ‘carne compacta do mundo’, como também para escarafunchar pela raiz-histórica e universal a hegemonia econômica do mundo anglo-saxão. É a enxada que pode evitar que voltemos ao caos, à ordem natural da vida, ao informe” (SANTIAGO, 2005, p. 5-6).

A primeira explicação que requer este fragmento deve cair sobre a tradução de “pachuco” para o contexto cultural brasileiro; trata-se do imigrante mexicano americanizado, e, ao mesmo tempo, “malandro, dândi e conquistador”, que por não querer reivindicar sua “nacionalidade”, nem sua “raça”, “não encontram outra resposta à hostilidade ambiente do que a exagerada afirmação de sua personalidade” (Otávio Paz apud Santiago). Este é um exemplo dos que Silviano define como próprios para uma busca dos “possíveis representantes da atualidade civilizacional latino-americana. O tipo singular é dramatizado sob a forma de personagem literário (uma *personae*, uma máscara) que, ao se destacar por seu comportamento e temperamento, representa metafórica e simbolicamente uma coletividade. Ele deve representar de maneira surpreendente e convincente a singularidade nacional ou a continental, ou a ambas”.

Silviano demonstra como Sérgio Buarque opta pelo modelo do barão – o senhor-de-engenho – para apresentar o que seria um de seus maiores achados: “Em terra onde somos todos barões não é possível acordo coletivo durável, a não ser por uma força exterior respeitável e temida”. Tal força desemboca nas ditaduras militares configuradas como uma herança ibero-americana que responde ao culto da personalidade latino-americana. Contraposto ao barão está o “pachuco”, tal como ele foi

descrito acima, o deserdado, o migrante, como o Fabiano de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e Severino de *Morte e Vida Severina*, do épico de João Cabral de Melo Neto. Configurado o subalterno migrante como personagem nobre da latino-americanidade temos assim dois extremos nessa representação que perfila a idéia de que “o latino-americano só o é na experiência dos extremos sociais” - “O barão, navegante, fundador e civilizador, e o “pachuco”, deserdado, migrante e pária” (SANTIAGO, 2005, p.6). Martínez retoma o segundo como ser devorado pela máquina econômica que não tem poupado seu país e seus conterrâneos. A falta de solidariedade de uma terra de “barões” tratada por Santiago e o processo de exploração transnacional de indivíduos e países são abordados em suas performances através de uma perspectiva que aponta a troca da ditadura política pela ditadura comercial, e “desconsiderando outras raças e línguas”, se “descuida a ecologia, os direitos humanos e trabalhistas, a cultura e a educação”. Na visão de Martínez: “Economía significa pues, omitir, desaparecer, ignorar, chingar; es la amnesia histórica de la modernidad de los **Tratados Internacionales de Libre Comercio**”.

Através de uma textualidade divulgada em catálogos, sites de arte, ensaios, César Martínez nos revela sua lógica criadora e nos permite compreender como em sua obra instaura a poiética antropofágica: sempre marcada por uma posição política que além das denunciar a situação de sujeitos e países, quer produzir uma “arte extemporânea”, ou seja, “si consideramos a arte como um processo de vida em continua mudança”, ela adquire “uma espessura diferente, sua durabilidade se torna mais intensa apesar de que seja ainda mais fugaz”.

Defendido pela égide do riso, na melhor tradição oswaldiana, com doçura e dureza César cozinha uma tessitura poiética filiada à poética de invenção concreta pelo viés mallarmáico tal como os irmãos Campos, de modo que seus textos e obras são capazes de invocar percepções surpreendentes em uma dupla visualidade - discursiva e plástica - propiciando ao receptor maior domínio sobre o conceito que funda sua produção. O artista anuncia esta filiação ao imputar ao poeta francês a possibilidade dada aos criadores de “assomar-se a um insólito e selvagem império dos sentidos”. Para o artista mexicano, o poema de Mallarmé “alumbró el camino donde las palabras reunieron otros sentidos con sus sonidos, grafismos y silencios, en un sistema organizado

bajo esta nueva luz: un Big Bang, un uni**VERSO**". (MARTÍNEZ, S/D. La poesía tiene escala: Eduardo Scala, p.1).

Cai Guo-Giang: natureza e cultura

O trabalho de Cai Guo-Giang é constituído por uma grande variedade de símbolos, narrativas, tradições e materiais tal como “feng shui”, medicina chinesa, dragões, montanhas-russas, computadores, máquinas automáticas de vendas e explosões com pólvora que compõem o imaginário chinês. As figuras do dragão e do tigre. Símbolos desta cultura, são uma constante em sua obra. Com menos humor que Martinez, com a mesma seriedade dramática de Adriana e com a mesma força crítica de ambos, Cai compõe uma obra engajada socialmente e que também apresenta uma lógica estética, que pode ser apreendida por meio da poética antropofágica.

Em 1999, Cai desenvolveu o projeto *Salute*⁷ em Salvador junto com jovens delinquentes do projeto Axé sediado nesta cidade, uma proposta que considerou, no seu desenvolvimento, a história da motivação racial da violência na Bahia e o papel da pólvora na sociedade da qual ele é advindo e na sociedade na qual vivem seus parceiros, os jovens baianos. Para este projeto, Cai e as crianças abordaram a história social e política de violência do contexto destes jovens, que incluía também o fato de elas serem vítimas de atos de violência cometidos por militares e por policiais. Com a orientação de Cai, cada criança construiu um canhão baseado em seus desenhos. O projeto tentava não só fazer com que as crianças compreendessem as causas raciais que motivam a violência no Brasil, mas também recuperar um símbolo da destruição, canhões, como um signo de esperança. Como Cai destacou, o projeto estava focado nas passagens da violência para a beleza e da destruição para a construção; a proposta era extrair da história “uma nova arte para uma nova sociedade”. Estudando mais sobre a cultura baiana, Cai ficou intrigado com as semelhanças entre o significado da pólvora na antiga China e no Candomblé baiano. Em ambas as culturas, explodir a pólvora funciona como “veneno contra veneno”, e nestas explosões se acredita limpar o espírito

⁷ As informações sobre o projeto *Salute* foram retiradas do site <http://www.thequietintheland.com/brazil/category.php?id=cai-guo-qiang/> e do site <http://www.caiguoqiang.com/>

despachando o mal. Em chinês, a palavra para pólvora *huo yao* é composta por dois caracteres: o primeiro significa chamas ascendentes ou fogo e o segundo, medicina. Este mesmo movimento que põe em conflito violento duas forças aparece na obra *Inopportune* que pode ser lida em uma poética antropofágica.

A montagem de “*Inopportune*” é organizada em vários “estágios”; o *Stage Two* apresenta suaves pinturas tradicionais chinesas que decoram as paredes das salas de exposição onde estão dependurados vários tigres em tamanho natural com o corpo tomado por singelas flechas de madeira, que tomadas individualmente não pareceriam ameaçadoras, mas maciçamente implantadas nos corpos dos tigres adquirem um intenso aspecto de violência. Os corpos dos tigres se revolvem presos por fios no ar. Toda a placidez das pinturas em papel de arroz se dissolve diante da violência “inoportuna”.

O tigre é figura de incontestável presença simbólica na cultura chinesa, com atributos humanos - soberbo e generoso - este ser natural é também mítico, pois remete para a transcendência por possuir uma armadura divina, emblema do Yin e do Yang desenhado na textura bicolor de sua pele. Yin e Yang são fundamentos da cultura chinesa que simbolizam dois princípios antagônicos e complementares indissociáveis e organizadores da tessitura do universo por meio dos eternos pares opostos: positivo-negativo, sim-não, branco-preto, dia-noite, ativo-passivo, masculino-feminino, etc.

Nesta concepção, o par é dependente e cada um dos dois termos se transforma no termo oposto e complementar, conforme aparece esquematizado na figura tradicional. Esta dualidade não apresenta nem um caráter moral, menos uma preponderância - nenhum é superior ou inferior ao outro, sua oposição é necessária e não conflituosa. Os tigres de Cai estão em um desenho que remete ao Yin / Yang, contudo o conflito, inexistente no modelo tradicional, aparece sob forma das flechas que dominam o corpo. Enquanto dualidade, o tigre é uma alegoria da proteção que, como antropófago, mantém seu movimento oposto, ou seja, é devorador de seres humanos.

Da fricção da imagem do tigre com as pinturas em papel de arroz construímos uma leitura alegórica que está implícita à cena: a representação da natureza em luta que compõe a humanização dos humanos. Nossa superação da bestialidade intrínseca a nossa condição se faz pelo controle

opressor da nossa força animal. Nossa humanidade é fruto do controle intenso, contínuo, efetivo de nossa animalidade. Portanto, a antropofagia presente na obra de Cai se conjuga com a concepção de devir entendido a partir do controle corporal, advindo da reiteração de uma humanidade ideal inacessível, posto que o corpo humano se prende em uma animalidade que se apresenta como um devir-animal, posto que, na obra, estão representados os limites da natureza subjugados à vontade da cultura, indiciada pelas flechas, o que equivale a encenar as próprias exigências do corpo; mas também antropofagia enquanto passagem, duração, o encontro do sujeito em si mesmo, a transformação do *outro* em um *eu*; ao final não se encontra algo melhor ou pior, não há progressão, regressão ou imaginação, mas sim a transfiguração do outro, o diferente, no encontro destruidor, com o eu, pois está explícita a devoração, que resulta na repetição do outro em mim.

É possível comparar o tigre-em-devir chinês de Cai com a onça-em-devir brasileiro de Guimarães Rosa⁸, ambos escritor e artista compatibilizam os elementos da tradição de suas culturas com a representação de uma animalidade em conflito com a ordem coronelesca no caso de Rosa e da harmonia imposta sobre uma repressão do corpo, como ocorre na cultura chinesa e recriada por Cai Guo-Giang.



“Existe é homem humano. Travessia”. Com essas frases, Guimarães Rosa encerra *O Grande sertão: veredas*, insinuando mais uma vez o dilema que percorre toda a obra: a passagem do humano para o demasiadamente humano, percebida através da trajetória de Riobaldo: uma travessia que também apresenta o conflito entre a ordem, intrínseca à *civitas*, e a barbárie, da animalidade;

⁸ C.f. “A travessia da onça”. In: ALMEIDA, Maria Candida F., 2002.

esses pólos aparecem como forças antagônicas, atuam sobre o contraste das esculturas tomadas por flechas que formam linhas de fuga cuja alegoria aponta para os limites do humano e podem ser tomados como transsubstanciações do corpo, vistas como uma metáfora da consciência e dos limites mesmo do humano diante do sobre-humano, do inumano, da animalidade e da alteridade. Nesse contexto, o canibalismo participa de um devir-animal que se manifesta em um “processo de predação ontológica”⁹, na qual a transsubstanciação se expressa pela destruição do corpo humano e pela emergência de uma animalidade a ser superada.

As obras de Cai Guo-Qiang intensificam as experimentações dos limites, assim como Adriana Varejão e César Martínez, as paredes derrubadas e em ruínas, evocam limites superados, mas cujos vestígios marcam a presença do inefável com o qual a violência é residual. A mesma violência tornada lúdica e lúbrica na devoração dos corpos de chocolate das perfoMANcenas de Martínez. Manipulamos uma memória que nos transtorna e nos constitui enquanto sujeitos e enquanto identidade americana ou chinesa.

Referências bibliográficas:

- ALMEIDA, Maria Candida Ferreira de. “Só a antropofagia nos une”. In: **Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en Cultura y Poder**. Caracas: CLACSO, 2002.
- ALMEIDA, Maria Candida Ferreira de. **Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira**. São Paulo: Annablume, 2002.
- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. Two Cases of Anthropophagy: The Body Devoured and Memory Strategies. In: **Carnal Fantasies: Cannibalism in Latin American Culture**. Albuquerque: University of New Mexico, (no prelo).
- ANDRADE, Oswald. **Estética e Política**. Obras Completas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991a.
- ANDRADE, Oswald. O Manifesto Antropófago. In: **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Obras Completas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ANDRADE, Oswald. **Pau Brasil**. Obras Completas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991b.
- ANTELO, Raul. Políticas canibais: do antropofágico ao antropoético. In: **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa: UEPG, 2001.
- AUBIER, Catherine. **Tigre**. São Paulo: Pensamento, 1989.
- CAMPOS, Augusto de. **Poesia antipoesia antropofagia**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de, Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. **Boletim bibliográfico** - Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, v.44, jan./dez.1983.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. México: Grijalbo, (1990) 2001.
- CARRIZO, Silvina. Mestiçagem. In: **Conceitos de Literatura e Cultura**. Rio de Janeiro: UFF/Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- CATTANI, Iceia Borsa. Universidade e Pesquisa: A Produção de Conhecimento em Artes Visuais. In: WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Artes Visuais: pesquisa hoje**. Salvador: Anais do II Encontro da ANPPAV/ mestrado em Artes - UFBA, 2001.

⁹Cf. VIVEIROS DE CASTRO, *Araweté: os deuses Canibais*

- CAVAJAL, Rina. Rutas - América Latina. In: FBSP, Fundação Bienal de São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo: “Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros”**. Vol. 2. São Paulo: A Fundação, 1998b.
- CLARK, Lúcia. **Canibalismo e Baba Antropofágica**. In: MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra-trajeto**. São Paulo: Edusp, 1992.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. 10.1730 - Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. In: **Mil Platôs**. V. IV trad: Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997.
- FARIAS, Aguinaldo (org). **Icleia Cattani: pensamento crítico**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- FBSP, Fundação Bienal de São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo Núcleo histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo**. Vol. 1 São Paulo: A Fundação, 1998a.
- FBSP, Fundação Bienal de São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo: “Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros”**. Vol. 2. São Paulo: A Fundação, 1998b.
- FBSP, Fundação Bienal de São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo: Representações nacionais**. Vol. 3. São Paulo: A Fundação, 1998c.
- GLISSANT, Edouard. **Poétique de la Relación**. Paris: Gallimard, 1990.
- GONÇALVES, MARCOS Augusto. agosto de campos 50 anos depois. In: **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, sábado, 16 de setembro de 2006. E6-E7.
- GUO-QUIANG, Cai. <http://www.caiguoqiang.com/>
- GUO-QUIANG, Cai. **Salute** In: <http://www.thequietintheland.com/brazil/category.php?id=cai-guo-qiang/>
- HERKENHOFF, Paulo. Introdução geral. In: **XXIV Bienal de São Paulo Núcleo histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo**. Vol. 1 São Paulo: A Fundação, 1998.
- HUTCHEON, Linda. Poético do pós-modernismo: História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KLEIN, Yves. Manifesto do Hotel Chelsea. In: FERREIRA, G. e COTRIM (orgs.) Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MARTÍNEZ, César. **24 de febrero, día de la-vandera mexicana**: Breve crónica de una necesidad anunciada. In: <http://www.replica21.com/index.html>, 2005.
- MARTÍNEZ, Cesar. Comeos los unos a los otros S/D.
- MARTÍNEZ, César. Neuroeconomia Antropófaga, instalação e performance. V Bienal do Mercosul. Porto Alegre, Brasil. Setembro a Dezembro de 2005.
- MARTÍNEZ, Cesar. PerforMANcena. In: *A vuelta con los Sentidos* catálogo. Madrid, Janeiro, 1999.
- MARTÍNEZ, Elisa de Souza. Textualização Antropofágica: A Curadoria do Espaço Museológico da XXIV Bienal de São Paulo. 01/10/2002. Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Comunicação e Semiótica.
- MARTÍNEZ, . La poesía tiene escala: Eduardo Scala (ENSAIO) S/D
- MUNASINGHE, V. **Callaloo or Tossed Salad**: East Indias and the cultural politics of Identity in Trinidad. Ithaca/NY: Cornell University Ross, 2001.
- NOUVELLE REVUE DE PSYCHANALYSE** – Destins du Cannibalisme – Paris: Galimard, número 6 Automne 1972.
- ORTEGA, Sheila Cristina. Lygia Pape: indigenismo e engajamento. 01/08/2004. Mestrado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Artes.
- POBLETE, Juan. Trayectoria crítica de Ángel Rama. In: **Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en Cultura y Poder**. Caracas : CLACSO, 2002.
- QUINTAS, Georgia de Andrade. A Visão da Alteridade em Albert Eckhout: Fragmentos Visuais do Brasil Holandês. 01/03/2002. Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco - Antropologia.
- REVISTA DE ANTROPOFAGIA** (edição facsimilar organizada por Augusto de Campos) São Paulo: Abril/Metal Leve, 1995.
- RIBEIRO, Antônio Pinto. Exposição como representação. In: *Réplica e Rebeldia: artistas de Angola, Brasil, Cabo Verde e Moçambique*. Catálogo. Lisboa: Instituto Camões - Portugal, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. Eterna Travessia. Caderno Mais! Folha de S.Paulo, domingo, 9 de outubro de 2005. AGUIAR JUNIOR, José Wenceslau Caminha. Histórias do Corpo, corpos históricos:

Uma prática da Imagem crítica. 01/08/2001. Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais - Artes Visuais.

SILVA, Nelson Rodrigues da. O Tema da Antropofagia na Bienal de São Paulo (XXIV, 1998). 01/09/2003. Mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie - Educação, Arte e História da Cultura.

Algunas perforMANcenas antropóficas de César Martínez:

PerforMANcenas (12 e 13 de novembro). In: **Corpus Delecti, sex, food & body politics**. Temporada de performance latino no Institute of Contemporary Arts at London. Londres, Inglaterra, 12 a 30 de novembro de 1996.

“América Ge-Latina e el Tratado de Libre Comerse”. In: **Sexta Bienal de La Habana en Cuba**. 4 de maio de 1997.

Las Trangresiones al Cuerpo, Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil. “The North America Cholesterol Free Trade Agreement”. México, D.F. 28 de junho de 1997.

PerforMANcena “Amé Rica G-Latina”. **A vuelta con los sentidos**, Casa de América, Madrid, España. 28 de janeiro de 1999.

PerforMANcena “El cada-ver exquisito”, **Sant Joan’99**, escultura humana de ChokolARTE. Cafeteria da Fundación Pilar i Joan Miró en Mallorca, España. 23 de junho de 1999.