

A RECEPÇÃO DA ANTROPOFAGIA NA ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

IRINA HIEBERT GRUN - Doutoranda pela Universidade de Trier (Alemanha).

Resumo: Na arte visual contemporânea brasileira há, em diferentes aspectos, uma referência ao conceito da antropofagia de Oswald de Andrade. Este artigo consiste numa análise comparativa de obras contemporâneas de Ricardo Basbaum, Anna Maria Maiolino, Cildo Meireles, Ernesto Neto e Adriana Varejão, que demonstrará como a influência da Antropofagia se manifesta nas obras contemporâneas desses artistas e como eles desenvolvem e atualizam o programa oswaldiano de maneira diferenciada. Neste sentido, é necessário constatar que a antropofagia não deve ser vista como uma narrativa cultural, geralmente inscrita à arte brasileira, mas sim que seus artistas contemporâneos se referem explicitamente ao conceito de Oswald de Andrade, aplicando-o como uma estratégia cultural.

Palavras-chave: Antropofagia, Oswald de Andrade, arte contemporânea, Ricardo Basbaum, Anna Maria Maiolino, Cildo Meireles, Ernesto Neto e Adriana Varejão.

A antropofagia de Oswald de Andrade¹

Um imaginário sobre o canibalismo, referente à prática de comer carne humana por humanos, já era existente na Europa durante a antiguidade e idade média. Neste contexto, a acusação de canibalismo se revela como um estereótipo, que foi utilizado para a caracterização de povos primitivos, a fim de expor suas supostas desumanidade e crueldade, estabelecendo assim um diferencial em relação à sua própria sociedade, dita civilizada. Na esteira do colonialismo, a metáfora da antropofagia poderia servir de forma eficaz para legitimar a subjugação e escravização dos habitantes do Novo Mundo e para reforçar a posição de domínio dos colonizadores. No transcorrer do século XVI, o canibalismo foi finalmente transcrito como protótipo da principal característica da forma de vida bárbara aos índios brasileiros.²

No Brasil dos anos vinte do século XX, o tema do canibalismo é retomado e metaforicamente jogado de volta para a Europa por Oswald de Andrade em seu conceito de antropofagia. Partindo de uma reflexão crítica sobre a herança colonial do país, surge, nesta fase inicial do modernismo brasileiro, uma necessidade de emancipação cultural e de definição de uma identidade nacional em contrapartida ao domínio europeu. Deste modo, em seu manifesto antropofágico de 1928, Oswald de Andrade traça um projeto para a descolonização da cultura nacional e para uma revolta contra a cultura europeia. Ele exorta a cultura brasileira a adotar uma atitude antropofágica, por meio da devoração de influências europeias e através da mistura com tradições locais, criando um produto cultural híbrido e especificamente brasileiro.³

Com sua estratégia de incorporação, Oswald de Andrade inverte o sentido tradicional da figura do canibal: enquanto a metáfora da antropofagia tradicionalmente estabelecia uma alteridade, no sentido de forjar a exclusão do estrangeiro, ela agora representa a possibilidade de integração de influências culturais externas, revogando

¹ Texto traduzido do alemão para a língua portuguesa pela autora e por Ivan Risafi de Pontes.

² Erwin Frank: „Eles comiam pessoas, como a sua aparência hedionda comprova“ / „Sie fressen Menschen, wie ihr scheußliches Aussehen beweist...“ *Kritische Überlegungen zu Zeugen und Quellen der Menschenfresserei*, em: Hans-Peter Duerr (Ed.): *Authentizität und Betrug in der Ethnologie*. Frankfurt/Main 1987, p. 199-224,; aqui p. 210.

³ Oswald de Andrade: „Manifesto Antropófago”, em: *Revista de Antropofagia*, Ano 1, No. 1, Maio de 1928.

dicotomias hegemônicas como próprio/estrangeiro, civilização/barbárie ou centro/periferia. A formulação de um ponto de vista nacional desta abordagem da antropofagia não está ligada a conceitos de pureza étnica; ao contrário, o conceito de Oswald salienta o processo de hibridação e o aspecto da heterogeneidade da sociedade brasileira.⁴ Por meio de sua compreensão cultural híbrida, a qual se baseia na integração de influências culturais estrangeiras, o conceito de antropofagia oswaldiano se diferencia frente a outros movimentos e estratégias de libertação pós-colonial, que alvejam uma auto-eticização.⁵

O conteúdo da antropofagia passa então a ser usado na década de vinte pelo movimento antropófago e implementado pelos artistas visuais do modernismo brasileiro em suas obras, em primeiro lugar pela pintora Tarsila do Amaral (1886-1973). Na década de sessenta, o programa oswaldiano é revisitado e atualizado pela primeira vez no movimento do Tropicalismo. Os tropicalistas constataam a continuação de mecanismos de exploração hegemônicas e o domínio ocidental no Brasil. Assim, a formação de uma identidade pós-colonial ativa volta a ser novamente fomentada. A estratégia de Oswald de Andrade de incorporar influências culturais estrangeiras representa para os tropicalistas uma maneira de emancipação, com qual a avant-garde brasileira deve ser formada. No contexto da repressão sócio-cultural da ditadura militar incipiente, a estratégia modernista da antropofagia também se torna uma possibilidade de articular a resistência contra as formas de opressão em seu próprio país. Nas artes visuais, os artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark são os principais representantes das idéias e conceitos da Tropicália, ocupando-se em suas obras também com a antropofagia oswaldiana.⁶

⁴ Thomas Sandführ: Só a Antropofagia nós une: *Assimilation und Differenz in der Figur des Anthropophagen*. Düsseldorf 2001, URL: <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=963602896> (01.06.2009), p. 8.

⁵ Assim, por exemplo, a filosofia da *Négritude*, que foi desenvolvida no curso da descolonização no ano de 1930 em Paris, interveio em favor de um retorno aos valores da cultura negra e de sua história. No entanto, teóricos pós-coloniais criticam que a *Négritude* permaneceu presa num pensamento euro-centrista de opostos essencialistas. Neste sentido, Frantz Fanon observou em uma palestra do ano de 1956 sobre Racismo e Cultura, que a *négritude*, basicamente, seria uma inversão em um “*racismo negro*”. Ulrike Auga: *Intellektuelle - Zwischen Dissidenz und Legitimierung: Eine kulturkritische Theorie im Kontext Südafrikas*. Berlin, 2007, p. 130.

⁶ Carlos Basualdo: *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture (1967-1972)*. Museum of Contemporary Art, Chicago. Chicago 2005, p. 12 ss.

A recepção da antropofagia na arte brasileira contemporânea

A estratégia da antropofagia representa para as gerações posteriores de artistas visuais brasileiros também uma fonte de referência central, embora estas gerações não possam ser caracterizadas como um movimento de vanguarda cultural comum, como ocorreu no caso do modernismo e do tropicalismo. Uma recepção da antropofagia acontece não só na geração seguinte, imediatamente posterior à Tropicália – a qual Cildo Meireles (*1948) e Anna Maria Maiolino (*1942) pertencem – mas também numa nova geração de artistas contemporâneos brasileiros – na qual se incluem Adriana Varejão (*1964), Ernesto Neto (*1964) e Ricardo Basbaum (*1961).

Partindo da sua formação no Modernismo dos anos vinte, passando por sua primeira retomada durante o Tropicalismo, no final da década de sessenta e, finalmente, alcançando sua recepção na arte contemporânea, o conceito de antropofagia ainda vivencia um desenvolvimento histórico. A atual recepção da antropofagia se dá de forma diferenciada: por um lado, estes artistas visuais brasileiros continuam a crítica pós-colonial, que foi formulada na antropofagia do modernismo brasileiro, por outro lado, há uma busca de abertura para outros níveis de sentido e reflexão além das polaridades dos anos vinte. Os artistas contemporâneos usam este conceito como uma estratégia cultural para intervir contra outras formas de opressão e de hierarquias de dominação.

A característica comum de todos os trabalhos contemporâneos que tratam da antropofagia consiste no estudo sobre os conceitos de corporalidade, identidade e hibridismo. A afirmação de uma posição nacional, tão relevante na primeira geração do movimento, perde por completo o seu significado. Assim, a estratégia da antropofagia é usada por artistas contemporâneos como uma estratégia que revoga tanto hierarquias interculturais como construções de identidades culturais fixas, em favor de um tratamento criativo de alteridades. A criação de espaços transculturais e posições de identidade híbridas são elementos centrais na apropriação contemporânea da antropofagia.

Questões pós-coloniais: Cildo Meireles e Adriana Varejão

Uma continuação da crítica pós-colonial de Oswald de Andrade pode ser encontrada em uma parte da recepção contemporânea da antropofagia. Uma referência a temas antropofágicos serve tanto a Cildo Meireles como a Adriana Varejão para debater em suas obras questões pós-coloniais, por esta razão eles podem ser vistos como críticos pós-coloniais. Estas estratégias artísticas são definidas segundo a teoria científica do pós-colonialismo, que foi desenvolvida no fim dos anos setenta pelos pesquisadores Edward Said, Homi K. Bhabha e Gayatri Spivak. Estes principais representantes do pós-colonialismo tomam como ponto de partida as mesmas abordagens, problemas e questões do movimento antropofágico brasileiro. Desta maneira, o pós-colonialismo quer ser entendido como uma articulação de resistência frente às formas coloniais de governo e suas consequências. O foco de seus interesses é a análise das relações coloniais e a questão de como uma descolonização pode ser alcançada. O pós-colonialismo tenta restituir ao mundo colonizado sua própria língua e provocar uma mudança capaz de libertar as culturas colonizadas da sua situação periférica e de sua posição de opressão.⁷ Os modelos teóricos do pós-colonialismo fornecem, por conseguinte, um instrumento adequado para analisar as obras de arte contemporânea, que tratam da antropofagia.



Figura 1.
Cildo Meireles. *Cruzeiro do Sul*, 1969 - 1970, pinho e carvalho, 0,9x0,9x0,9.



Figura 2.
Cildo Meireles. *Fio*, 1990 - 1995, pavelas e ouro 18 quilates, 800x800x800.

As idéias e conceitos da antropofagia se manifestam nas obras de Cildo Meireles de tal maneira, a ponto de ser reatada a modalidade central da realização da antropofagia, postulada por Oswald de Andrade: num gesto canibal, Cildo Meireles se apropria dos movimentos europeus e americanos de arte, combinando-os com elementos locais específicos, deste modo, ele se concentra na criação de uma obra de arte híbrida. Neste sentido, as esculturas *Cruzeiro do Sul* e *Fio* se constituem como objetos híbridos, pois o artista se apropria do vocabulário formal do minimalismo, especializando-o no contexto brasileiro por meio de um conteúdo simbólico e político. A escultura *Cruzeiro do Sul* de 1970 surge, portanto,

⁷ Nikita Dhawan/María do Mar Castro Varela: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld 2005, p. 25f.

como um cubo em miniatura. Os materiais pinho e carvalho se referem a técnica dos índios Tupinambás para acender o fogo mediante a fricção destes materiais.⁸ Cildo Meireles discute por meio dessa redução do objeto a extinção da cultura indígena pela cultura colonial, que pode ser fisicamente experimentada pelo espectador frente à pequenez da escultura. O imperceptível cubo em miniatura contém a ideia de uma energia comprimida inerente e de um potencial capaz de desenvolver uma imensa força destrutiva,⁹ articulando uma força defensiva da cultura oprimida.

O conteúdo simbólico dessa escultura se refere a um contexto mais amplo e assim toma uma posição completamente oposta ao minimalismo americano auto-referencial. Também o uso de materiais “pobres” contraria a estética brilhante da arte de Minimalismo. Cildo Meireles utiliza para este tipo de trabalho, relacionado com os objetos de Minimal Art, o termo “humiliminimalismo”, uma fusão das palavras “humildade” e “minimalismo”, ou também o nome “minimalismo dos pobres”.¹⁰ A escultura se apresenta, portanto, como um objeto híbrido que resulta de uma devoração antropofágica da Minimal Art, que, por sua vez, passou por uma reformulação crítica e irônica.

Através da pequenez da escultura, Cildo Meireles também ilustra a posição marginalizada do Brasil em relação ao domínio das capitais de arte, Europa e os Estados Unidos.¹¹ Este jogo com proporções simboliza a relação entre a periferia e o centro do mundo da arte global.¹² O trabalho *Fio*, criado entre 1990 e 1995, dá continuidade a este discurso. *Fio* é um cubo, formado por paveias, mantidas juntas por um fio de ouro. Dentro do cubo, há ainda uma barra de ouro, visível por via de uma fonte de luz embutida. A mensagem da obra contém o aspecto da resistência que se expressa no objeto híbrido: as coisas pequenas se impõem nas grandes. Além disso, o trabalho de materiais contrastantes, palha e ouro, coloca em questão a distribuição

⁸ Paulo Herkenhoff (Ed.): *Cildo Meireles. New Museum of Contemporary Art*, New York. Londres 1999, p. 29.

⁹ Udo Kittelmann (Ed.): *Cildo Meireles und Lawrence Weiner: The Southern Cross. As Far as the Eye Can See*. Kölnischer Kunstverein e Kunstverein Heilbronn. Karlsruhe 2000, p. 1.

¹⁰ Cécile Dazard (Ed.): *Cildo Meireles*. Musée d'Art Contemporain de Strasbourg. Gand 2003. p. 170.

¹¹ Guy Brett (Ed.): *Cildo Meireles. Tate Modern, Londres*. Londres 2008, p. 116.

¹² Paulo Herkenhoff (Ed.): *Cildo Meireles. New Museum of Contemporary Art, Nova Iorque*. Londres 1999, p. 29.

desigual de riquezas no mundo global. Cildo Meireles adverte com a sua obra que seu país ainda está exposto a uma situação de repressão política, econômica e social frente à dominação europeia e norte-americana e permanece numa posição periférica em relação aos centros de arte, dado que uma continuação de mecanismos coloniais ainda persiste.

Ao mesmo tempo, Cildo Meireles se apropria da metáfora antropofágica, que envolve uma transformação permanente da identidade cultural, para questionar e superar dicotomias culturais, articulando com seus objetos híbridos uma visão cultural que rejeita as noções de pureza étnica. Sua concepção de hibridismo está intimamente ligada a questões pós-coloniais, podendo ser relacionada com a reflexão de representantes dos estudos pós-coloniais sobre o mesmo tema. Em particular, seus objetos híbridos podem ser relacionados aos conceitos da teoria de Homi K. Bhabha, tais como: *hibridismo*, bem como sua figura de pensamento do *terceiro espaço*, por meio dos quais o confronto de culturas rompe com uma abordagem dualista, mas ainda é visto como uma fusão de várias influências culturais num terceiro espaço híbrido, pelo qual são superados os dualismos e as hierarquias entre o próprio ser e o componente estrangeiro.¹³

Homi K. Bhabha aborda o hibridismo como uma forma de resistência, na qual ocorre uma inversão estratégica do processo de dominação. Segundo o autor, no processo de colonização há um uso ambivalente do mimetismo e de seus recursos, no qual uma imitação da cultura do colonizador pelos colonizados é realizada, ou seja, ela resulta de uma estratégia de domínio colonial. Dado o fato que os colonizados não se adaptaram totalmente à cultura do colonizador, sua imitação levou inevitavelmente a uma desestabilização da posição de domínio, pois os colonizados se apropriaram de elementos da cultura da metrópole, e ao integrá-los em sua própria cultura, ocorreu uma transformação da cultura do colonizador. A criação deste chamado terceiro espaço, não corresponde nem à cultura do colonizador nem à do colonizado. Dentro deste espaço, o qual é baseado no hibridismo e não na diversidade, símbolos culturais podem ser renegociados. Assim, o hibridismo de Homi K. Bhabha se torna um ponto de

¹³ Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000, p. 165. A primeira edição foi publicada em 1994 sob o título The Location of Culture.

partida para uma subversão do discurso colonial.¹⁴

O processo de mimetismo corresponde à implementação do conceito antropofágico de fusão de influências culturais estrangeiras com tradições locais. Por chamar a atenção para o momento de resistência do colonizado, Bhabha atribui a ele uma capacidade de ação, pela qual ele é libertado de sua posição passiva de vítima, o que corresponde à concepção de canibalismo encontrada na obra de Oswald de Andrade, ou seja, uma capacidade de ação que se manifesta como um ato de emancipação, de autoafirmação e de resistência. Neste sentido, a recepção da estratégia de incorporação de Cildo Meireles, realizada em seus objetos híbridos, corresponde novamente a um gesto de libertação pós-colonial.

Da mesma forma como Cildo Meireles, a artista Adriana Varejão se refere ao tema da antropofagia para tratar em suas obras de questões pós-coloniais. Enquanto Cildo Meireles se ocupa com estratégias de hibridização, Adriana Varejão se apropria, em primeiro lugar, de documentos coloniais, nos quais o Brasil é tematizado. *Uma crítica dos estereótipos coloniais*, bem como a desconstrução desses ocupam um aspecto central nessas obras da artista. Num gesto antropofágico, a artista se apropria das representações europeias dos habitantes do Brasil como *bárbaros canibais* em ilustrações do século XVI. Primeiro, ao citá-las, e, logo após, descontextualizando-as, ou seja, destruindo-as, Adriana Varejão realiza uma espécie de autópsia de suas estruturas.

Na pintura *Proposta para uma Catequese* de 1993, a artista se refere à iconografia dos relatos de viagens dos europeus ao *Novo Mundo*, a fim de desvendá-la como imagens de propaganda do colonialismo. Sob a arquitetura monumental de um pórtico barroco, cenas de um ritual de canibalismo indígena são apresentadas, tais como as citações das ilustrações *Grand Voyages* de Theodor de Bry, um diário de viagem muito popular da época, publicado em 1593.¹⁵ No centro da imagem, uma cena de

¹⁴ Idem.

¹⁵ No início do século XVI, inicia-se uma onda de relatos de viagens sobre Brasil, nos quais os exploradores europeus alegam ter sido testemunhas oculares de práticas canibais. Estes relatos de viagens e suas ilustrações contribuíram, portanto, para que a figura do canibal, no final do século XVI, se tornasse um símbolo do Brasil. No terceiro volume do livro *Grand Voyages* de Theodor de Bry, publicado em Frankfurt em 1593, encontram-se sete gravuras que detalham o ritual canibal, vide: Anne Rose Menninger: *Die Macht der Augenzeugen. Neue Welt und Kannibalen-Mythos, 1492-1600*. Stuttgart 1995.

matança é representada. Um europeu com barba é visto com o braço direito levantado em um gesto de bênção. Ele se encontra preso através de uma corda amarrada em seu torno segurada por um índio, enquanto um segundo habitante do novo mundo eleva uma cachaporra para executá-lo. Ao centro, na parte inferior da imagem, vemos um caldeirão borbulhante à espera de uma vítima do sexo masculino, o qual é preparado por algumas mulheres indígenas. Como referência a uma atitude antropofágica, a artista destacou com tinta vermelha alguns elementos particulares da imagem. Na decoração do estuque do arco pórtico, uma inscrição em latim expressa a seguinte frase: „Qui manducat meam carnem et bibit meum sanguinem in me manet et ego in illo.“¹⁶, assim cita Adriana Varejão as palavras de Jesus no Evangelho segundo João, no qual Jesus testemunha a eucaristia. A artista associa, portanto, o ritual antropofágico com a prática eucarística, devolvendo, assim, o canibalismo à cultura colonial. O título *Proposta para uma Catequese* ilustra essa inversão.



Figura 3.
Adriana Varejão. *Proposta Para Uma Catequese*, 1993, óleo sobre tela, diptico, 140 x 240 cm.



Figura 4.
Theodor de Bry. *Americae*, livro III, 1592, gravura com cobre.

Com esta apropriação e transformação dos elementos da cultura europeia, a artista mantém a tradição do movimento antropofágico. Este desmascaramento do sistema europeu de descrições de culturas estrangeiras como um estereótipo colonial por Adriana Varejão estabelece uma analogia fundamental com a apropriação de Oswald de Andrade e com a sua reformulação da figura do canibal, a qual foi desconstruída e metaforicamente devolvida para a Europa.

Esta estratégia artística também pode ser relacionada com posições científicas existentes na teoria pós-colonial. Assim, relata Edward Said de forma incisiva em seu livro *Orientalismo* de 1978, que os relatos literários sobre os habitantes do novo mundo não tinham como objetivo uma reprodução de suas realidades, mas sim que eles eram construções europeias que serviam para fortalecer a posição de domínio de sua cultura dominante e para legitimar a violência imperial.¹⁷

¹⁶ Jesus fala: “Quem comer a minha carne e beber o meu sangue irá permanecer em mim e eu nele” (João 6, 57.)

¹⁷ Nikita Dhawan/María do Mar Castro Varela: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld 2005, p. 29 ss.

Oswald de Andrade e Edward Said, ambos como cidadãos de antigas colônias, realizam através de suas análises sobre o discurso europeu de dominação, uma mudança criativa de perspectiva, ambicionando com isso um novo tipo de percepção do Brasil e do Oriente. A recepção contemporânea da antropofagia por Adriana Varejão tematiza, como foi analisado, exatamente estes aspectos.

Desta maneira, tanto Cildo Meireles como Adriana Varejão se apropriam de elementos culturais europeus e norte-americanos para invertê-los ironicamente e analisá-los criticamente, seguindo a tradição da antropofagia. Deste modo, os dois artistas se referem ao conceito da antropofagia para tematizar em seus trabalhos questões pós-coloniais. A recepção da antropofagia corresponde aqui novamente a um gesto de resistência pós-colonial e, portanto, deve ser lida como parte de um processo de descolonização. Partindo de um contexto pós-colonial a antropofagia representa também uma concepção cultural, cujo campo de significação é ampliado por outros artistas contemporâneos, como será demonstrado a seguir.

Antropofagia como um conceito com uma dimensão universalista:

Anna Maria Maiolino

Com base nas obras da artista Anna Maria Maiolino, pode-se demonstrar a forma como o conceito da antropofagia, partindo do seu contexto pós-colonial, é ampliado por artistas contemporâneos como uma estratégia de intervenção contra outras formas de discriminação. Assim, atua a estratégia de incorporação na juvenília da artista, por meio da reflexão sobre suas experiências com a ditadura militar brasileira, assim como o próprio Tropicalismo, entendido como um gesto de resistência contra formas de opressão política, já o havia feito. Além disso, com o uso da metáfora da incorporação, Anna Maria Maiolino articula em suas obras posições feministas. Partindo de sua origem como imigrante europeia adolescente, oriunda da Itália, a antropofagia cultural de Anna Maria Maiolino também resulta em um conceito com dimensão universalista.

Sua biografia e o tema da busca de identidade ocupam um ponto central na obra de Anna Maria Maiolino. Em suas obras e textos poéticos, ela desenvolve, em

relação ao conceito da antropofagia, um termo de identidade, que ela aborda de forma heterogênea e transformativa. Em seu texto *Anthropophagous Banquet*, escrito em 2009, referindo-se ao Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, ela descreve o processo de desenvolvimento de sua própria identidade como antropófaga e como um produto antropofágico. Em seu processo de integração no Brasil, ela foi devorada pela cultura brasileira, sendo, então, excretada com uma identidade híbrida, italiana e brasileira. Dentro desse processo de imigração, ela se tornou da mesma forma uma canibal por ter incorporado a arte e cultura brasileira, em particular, as obras de Oswald de Andrade, Hélio Oiticica e Lygia Clark.¹⁸



Figura 5.
Anna Maria Maiolino: Glu, Glu, Glu,
1967, acrílico e tecido em madeira, 110 x
59 x 12,5 cm.

Anna Maria Maiolino ilustra este processo de imigração antropofágica em várias obras. O título da obra “Glu Glu Glu” de 1967 faz uso do termo “engolir” da língua Tupi, sendo evidente a referência à antropofagia cultural de Oswald de Andrade. Numa espécie de vitrine, encontra-se um busto, sobre o qual uma boca arreganhada foi pintada. Logo abaixo, os intestinos de um torso são plasticamente apresentados numa mistura híbrida das cores das bandeiras italiana e brasileira.¹⁹

Contudo, na obra de Anna Maria Maiolino, a antropofagia não é mais abordada como “comer” da arte europeia no sentido de resistência pós-colonial. Desta forma, a artista atualiza o conceito oswaldiano, conceituando a antropofagia como um processo produtivo do diálogo cultural, no qual uma revogação de diferenças é executada e construções de identidades híbridas são desenvolvidas.



Figura 6.
Anna Maria Maiolino: In-Out
(Antropofagia), 1973, vídeo, 8min/14sec.

No vídeo *In-Out-Antropofagia* de 1973, encontra-se uma referência à antropofagia na forma de um gesto de resistência contra a repressão política do governo militar, conectada com pontos de vista feministas. O vídeo mostra consecutivamente close-ups de bocas femininas e masculinas. Na primeira cena, uma boca feminina é vista tentando dialogar e interagir,

¹⁸ Anna Maria Maiolino: *Anthropophagous Banquet*, 2009, publicado em Catálogo: Helena Tatay: Anna Maria Maiolino. Fundació Antonie Tàpies, Barcelona. Barcelona 2010, p. 99.

¹⁹ *Idem*, p. 41.

porém sem sucesso, com uma boca masculina. Em suas tentativas espasmódicas de se comunicar, as imagens dessas bocas são congeladas sendo possível ao espectador ouvir somente balbucios incompreensíveis, em algumas destas sequências uma fita adesiva foi colada à boca feminina. Este trabalho tematiza o clima de repressão política do governo militar, os problemas de comunicação entre os sexos, bem como a opressão das mulheres em uma sociedade dominada pelos homens.²⁰

Ao lidar com o conceito da antropofagia as sequências do vídeo mostram uma transformação permanente entre o interior e o exterior do corpo: fios saem das bocas e são novamente sugados, fumaças são inaladas e exaladas. Esses tipos de penetrações são também visualizados por meio da expelição de um ovo, o qual é, em seguida, novamente engolido. Por outro lado, este ovo é uma referência ao processo de nascimento, representado, assim, também o corpo feminino, devendo ser lido no contexto da obra de Anna Maria Maiolino como uma metáfora para o perigo. O momento de resistência é indicado na obra pelos dentes arreganhados.

O momento de resistência é, portanto, também um ponto central na apropriação do conceito antropofágico de Anna Maria Maiolino, como foi visto também na obra de Cildo Meireles e Adriana Varejão, contudo, esta artista amplia o conceito a outros níveis de significado. Conectada com as suas obras, nas quais ela foca a criação de posições de identidade híbrida, a recepção da antropofagia de Anna Maria Maiolino resulta em um instrumento de intervenção e em uma atitude ética contra a repressão política, o racismo e o sexismo.

Atualização de conteúdos tropicalistas: Ernesto Neto e Ricardo Basbaum



Figura 7.
Lygia Clark: Baba antropofágica, 1973,
Performance.

20 Idem, p. 117.

Também os artistas contemporâneos Ernesto Neto e Ricardo Basbaum usam a estratégia modernista da antropofagia independente de seu contexto pós-colonial, estendendo, assim, o conceito oswaldiano a outros níveis de significado. Embora o foco nas obras de Anna Maria Maiolino permaneça na aplicação da metáfora antropofágica como uma estratégia de resistência, este aspecto não é relevante para

os trabalhos dos dois artistas em questão. No entanto, a referência à antropofagia se manifesta no trabalho destes artistas principalmente em uma atualização do conceito de participação tropicalistas: a participação física dos recipientes e a fusão da arte e da vida ocupam, portanto, o foco central da obra. Ambos artistas fazem uso do conceito antropofágico para articular formas de diálogos interpessoais e transnacionais.

O objetivo do Hélio Oiticica e Lygia Clark foi criar um sentimento físico e sensual de comunidade entre os recipientes das suas obras tropicalistas tendo como referência a metáfora canibal. Assim, o conceito da antropofagia encontrou uma significativa expressão na concepção do *corpo coletivo* de Lygia Clark, desenvolvida por ela em suas performances no início da década de 70. O trabalho *Baba Antropofágica* foi realizado pela primeira vez em 1973, como uma performance interativa.

Como alusão a uma aranha, que envolve sua vítima em um casulo, vários participantes encobrem uma pessoa deitada no chão com fios encharcados com saliva. Quando, afinal, essa pessoa se encontrou coberta por uma densa rede de filamentos, os atores envolveram os seus próprios rostos com esses fios encharcados de saliva. Através desta operação, segundo a qual o conceito da antropofagia de uma identidade cultural híbrida é realizado, o interior de cada pessoa deve ser virado ao externo e incorporado pelo grupo. O fio conecta os indivíduos entre si, incorporando-o a um corpo coletivo.²¹ A metáfora da antropofagia é utilizada por Lygia Clark principalmente numa reflexão sobre a comunicação, assim, a artista aborda os termos *canibalismo e incorporação* como processos que possibilitam a comunicação e produzem a formação de um coletivo.²²

A referência de Hélio Oiticica aos conteúdos antropofágicos é vista claramente nos seus *Parangolés*, desenvolvidos por ele em 1964. Estas obras representam capas, que o recipiente, ao som de sambas, pode vestir e com elas dançar durante uma performance junto com outras pessoas. Em analogia com a reutilização, pelos moradores da favela, de objetos descartados pela sociedade de consumo, o artista usou para a fabricação de suas capas: jornais, sacos de lixo ou tecidos, nos quais foram

²¹ Manuel J. Borja-Villel/Nuria Enguita Mayo (Ed.): Lygia Clark. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona. Barcelona 1998, p. 292, 296.

²² Lygia Clark: O Corpo Coletivo, 1970, citado em: Sabine Breitweiser (Ed.): vivências. Generali Foundation, Vienna. Colonia 2000, p. 146.



Figura 8.
Hélio Oiticica: Parangolé, 1964,
Performance no Rio de Janeiro

colocados poemas, pinturas e fotografias.²³ Assim, esta obra se afirma, como visto na abordagem de Cildo Meireles, como um objeto híbrido, já que o modelo de corte da roupa faz uma referência à pintura geométrica do norte-americano Hard Edge, que, por sua vez, combinada com elementos locais e em contato com os corpos dos participantes alcança uma forma orgânica e transformativa.²⁴ A obra é criada apenas por meio da participação do espectador, que ofusca o papel do artista como ator e liberta a obra da sua reclusão no espaço da galeria reservado a um público elitista, transferindo-a para a cultura cotidiana brasileira. Somente através do movimento, o conceito do trabalho se desenvolve em sua plenitude, pois, dançando e ouvindo a música, os participantes interagem e se envolvem com a obra e também entram em comunicação com os outros participantes.²⁵ Deste modo, de forma semelhante à concepção de Lygia Clark, o resultado pode ser visto numa unificação dos participantes em um corpo coletivo, no qual a separação entre sujeito e objeto, arte e recipiente é anulada, dando continuidade ao conceito de antropofagia. Por meio desta abordagem artística, é produzida uma concepção de cultura que se encontra em permanente mudança, pois sua natureza é aberta a transformações.²⁶

Tanto Ernesto Neto como Ricardo Basbaum se apropriam destes elementos das obras tropicalistas nos seus trabalhos, criando um desenvolvimento e uma atualização dos conteúdos antropofágicos. Com seus objetos e instalações, Ernesto Neto oferece ao recipiente a possibilidade interagir com a obra. A forma e o material do trabalho do artista tomam como base o corpo humano, para permitir aos recipientes uma expansão da consciência de seus corpos. As *Humanóides*, criados em 2001, são sacos de poliéster em cor branca ou salmão encheidos com bolinhas de isopor. Eles contêm

²³ Guy Brett: *Carnival of Perception. Selected Writings on Art*. Londres 2004, p. 61 ss.

²⁴ Simone Osthoff: Lygia Clark and Hélio Oiticica. A legacy of inactivity and participation for a telematic future, em: Coco Fusco (Ed.): *Corpus delecti: performance art of the Americas*. Londres 2000, p. 156-173, aqui: p. 164, 166.

²⁵ Assim, segundo Hélio Oiticica, o samba, que “nasceu do ritmo do coletivo”, representa uma espécie de arte plástica originária e contém uma prática corporal baseada numa transformação constante. Através do aspecto do movimento é dado, portanto, continuidade ao conceito antropofágico. Hélio Oiticica: *Parangolé: da anti-arte às apropriações*, em: *GAM*, 15, Maio, Rio de Janeiro 1967.

²⁶ Guy Brett: *Carnival of Perception. Selected Writings on Art*. Londres 2004, p. 62.



Figura 9.
Ernesto Neto: Humanóides, 2001,
esculturas de lycra e de styrofoam,
dimensões variáveis.

espaços vazios, nos quais os visitantes podem sentar ou tatear. Estes objetos funcionam como cadeiras ou vestimentas, com os quais é possível descansar ou se movimentar pela sala. Com referência ao conceito de corpo nas obras tropicalistas, a metáfora da incorporação é realizada aqui, através de uma fusão simbiótica do recipiente com o objeto, de forma a anular a diferença entre os dois. Com estas esculturas passíveis de serem vestidas, Ernesto Neto implementa uma penetração nas fronteiras do corpo.

O conceito da obra como um corpo, que inclui e devora o espectador antropofagicamente, foi elaborado por Ernesto Neto também em instalações de grande escala. Num trabalho de 2000, exibido na Coleção Daros em Zurique, a entrada da instalação funciona como uma boca aberta, que devora seus visitantes.²⁷ Dentro da instalação, o observador passa por um labirinto de túneis, que o leva a se apertar através de estruturas orgânicas de lycra elástica. No fundo da instalação, este material é colocado a poucos centímetros acima do chão e ao ser pisada pelos visitantes ele é deformado, retornando, logo após, ao seu estado original.

Os visitantes da exposição entram, assim, em contato tátil com a materialidade da instalação e a obra é percebida como um organismo vivo, por não se encontrar num estado estático, mas em permanente movimento.²⁸ A utilização de um material como a lycra, que possui elasticidade, leveza e transparência, combinado com uma coloração branca cria um espaço de grande luminosidade dentro da instalação. As formas das estruturas plásticas individuais incluem referências humanas e animais, que dão origem a associações com o corpo, a pele, a células ou com as sinapses. Esta instalação deve ser, portanto, entendida como uma metáfora para o corpo.²⁹

²⁷ Paulo Herkenhoff aponta para a referência ao conceito antropofágico em *Globiobabel: A instalação* „[...] provides an imagery source informed by anthropophagic thought. The mouth-door is a hyperporous space. The mouth suckles, swallows, bites, devours, assimilates, vomits, drools – and opens up *Globiobabel* to take in the audience.” Ernesto Neto em entrevista com Hans Michael Herzog, em: Hans-Michael Herzog (Ed.): *Seduções: Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto*. Daros-Latinemarica AG, Zurique. Ostfildern 2006, p. 140-149, aqui: p. 141.

²⁸ Cecilia Pereira (Ed.): Ernesto Neto. *O Corpo*, Nu Tempo. Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela. Santiago de Compostela 2001, p. 29.

²⁹ Ernesto Neto em entrevista com Hans-Michael Herzog, em: Hans-Michael Herzog (Ed.): *Seduções: Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto*. Daros-Latinemarica AG, Zurique. Ostfildern 2006, p. 140-149, aqui: p. 141.

Além disso, o trabalho se refere também em seu título ao aspecto antropofágico do hibridismo. Com referência à história da Babilônia, Ernesto Neto intitula sua instalação *Globiobabel nudelioname landmoonaiia*, uma composição feita por várias palavras originárias de diferentes línguas.³⁰ Ao contrário do ocorrido na história da torre de Babel, no qual as pessoas não podiam se comunicar uns com os outros, devido à confusão de línguas, Ernesto Neto representa em seu trabalho uma “Babel Global”, como um lugar de encontro, onde um diálogo e uma compreensão entre si são produzidos pelos sentidos. Assim, torna-se evidente a proximidade desta obra de



Figuras 10 e 11.
Ernesto Neto: *Globiobabel nudelioname landmoonaiia*, 2000, lycra, areia e especiarias, 435 x 750 x 1845 cm, instalação na Coleção Daros Latin America, Zurique.

Ernesto Neto com a concepção de corpo coletivo de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Também o trabalho artístico de Ricardo Basbaum se ocupa do conceito antropofágico, manifestado principalmente em sua continuação da abordagem tropicalista. Ricardo

Basbaum projetou instalações, realizou performances e oficinas, nas quais foram criadas identidades híbridas, nas quais foram buscados e atualizados conteúdos da antropofagia. Seu objetivo foi criar novas formas para o corpo coletivo. Segundo Basbaum, o conceito oswaldiano pode ser usado, atualmente, como um método artístico, que se concebe como um diálogo produtivo entre os indivíduos e deve ser pensado além das polaridades dos anos vinte. A diferença essencial entre indivíduos passa a estar contemplada, portanto, como uma base estratégica para um projeto contínuo de hibridização.

O projeto *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* foi iniciado por Ricardo Basbaum em 1994 como um “work in progress”, e é realizado até os dias de hoje. Esse projeto foi concebido com a intenção de reunir atores de cidades, países e continentes diferentes numa zona de contato, na qual possa ser criado um possível espaço para momentos de troca e diálogos, apesar de suas diferentes origens e experiências diversificadas. O impulso inicial deste projeto é um objeto de metal,

³⁰ O título inclui várias palavras de origens linguísticas diferentes: Babel, Globo, nude, name/me, lion, bio, land, moon, iaiá. Idem, p. 147.

deixado à disposição dos participantes por um tempo limitado, para que através dele seja realizada uma experiência artística subjetiva. As diversas formas de experiência feitas pelos participantes são documentadas através de imagens, vídeos ou textos postados numa página da internet pelos próprios participantes.³¹

A proposta do artista se encontra já no início do projeto, mesmo se tratando de um gesto com o propósito de tornar o espectador ativo. Seu objetivo é inverter o papel do artista e do público, assim, ele faz uso explicitamente da “política do Tropicalismo” em sua obra. Todos aqueles que hospedam o objeto por um período determinado são responsáveis pela decisão de como deve ser a interação com o objeto e a forma de registro desta experiência. Desta maneira, Ricardo Basbaum cria uma autoria coletiva e uma fusão da arte com a vida cotidiana, que critica os mecanismos de exclusão existentes na experiência da arte, dando continuidade ao projeto tropicalista.³²

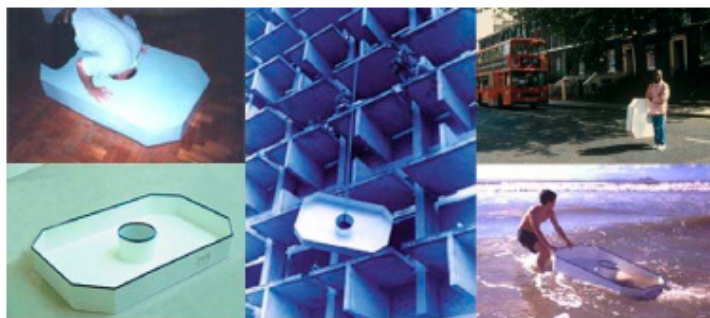


Figura 12.
Ricardo Basbaum: Você gostaria de participar de uma experiência artística?

Contudo, o elemento central do projeto é ampliar o conceito tropicalista de corpo coletivo. Este projeto de Ricardo Basbaum é uma prática social coletiva, que propõe unir todos participantes por um interesse coletivo, a participação em uma experiência artística, e um objetivo coletivo, a documentação de todas as ações num arquivo, onde todas as ações se convergem.³³ O artista nomeia seu projeto como uma “escultura social”; sua pretensão é realizar relações sociais, criando um espaço social coletivo

³¹ URTL: www.nbp.pro.br (12.07.2014).

³² Sabine Gebhardt Fink: *Wahrnehmung und Erfahrung*. Ricardo Basbaum - „*Möchten Sie an einer künstlerischen Erfahrung teilnehmen?*“, em: Sabine Gebhardt Fink: *Process – Embodiment – Site. Ambient in der Kunst der Gegenwart*, Wien 2012, p. 101-114, aqui: p. 104 ss.

³³ *Idem*, p. 109 ss.

para discussões. O arquivo virtual promove uma visualização do corpo coletivo híbrido, no qual não só diferentes nacionalidades são reunidas, mas especialmente opiniões e formas de ação diferenciadas, já que cada participante expõe no projeto suas próprias experiências, seus pontos de vista, seus caracteres e seus conflitos. Assim, a diferença entre as pessoas e a singularidade de cada um são tomadas como ponto de partida para o projeto.³⁴

Neste sentido, esta visão de um corpo coletivo híbrido pode ser entendida de forma análoga ao conceito de hibridização da linguagem de Mikhail Bakhtin. Segundo ele, o uso da linguagem é uma demonstração contínua do processo de hibridização, pois um enunciado sempre é bilíngue. Através do uso da língua ocorre uma apropriação e uma transformação dos elementos estrangeiros, o que leva, inevitavelmente, à formação de uma diferença. Este processo de hibridação não é visto, contudo, como uma perda da pureza, mas sim como uma diferença, uma coexistência e como um dialogismo produtivo.³⁵ Assim, o uso da língua se constitui como um elemento essencial no trabalho de Ricardo Basbaum.

Ao fazer uso de termos antropofágicos em seus gráficos, dando ao projeto uma base teórica e analítica, Ricardo Basbaum define sua ação de modo análogo ao conceito da antropofagia cultural. Assim, o artista designa a experiência, que o recipiente faz na ação com o objeto como uma “incorporação”, que contém em si um processo digestivo e transformativo, do qual ele surge novamente com uma identidade híbrida.

Este projeto faz parte de um projeto maior chamado NBP - *Novas Bases para*

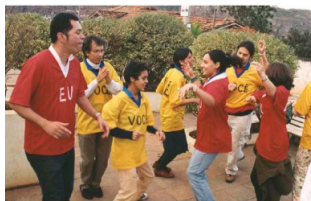


Figura 13.
Ricardo Basbaum: eu-você, camisetas, performance em Diamantina, 2000.

a Personalidade, no qual Ricardo Basbaum une propostas diferentes, que incluem ações para modificar e ampliar a personalidade e nas quais conceitos de identidade híbrida são desenvolvidos. Além dos projetos de NBP, no qual um corpo coletivo é formado virtualmente e, portanto, não há um contato real entre os participantes, também ocorrem

³⁴ Octávio Camargo/Brandon LaBelle: Manual para construção de um carrinho como um dispositivo para elaboração de conexões sociais. Berlin 2009, p. 52.

³⁵ Andreas Ackermann: Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfer, em: *Friedrich Jaeger/Jörn Rüsen (Ed.), Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 3: Themen und Tendenzen. Stuttgart 2004, p.139-150, aqui: p. 140 ss.

interações performativas, onde um intercâmbio interpessoal direto é possível. Ricardo Basbaum propõe por exemplo, aos participantes, usar camisetas vermelhas e amarelas, que são impressas com os pronomes “eu” e “você”. Ao representarem de forma lúdica o papel do outro, obtém-se uma mudança constante das posições “eu” e “você”, e, deste modo, a experiência de uma mudança de identidade.³⁶

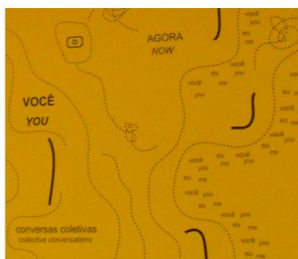


Figura 14.
Ricardo Basbaum: conversas coletivas,
2012, digrama, detalhe, Bienal de São
Paulo 2012.

Os termos aparentemente fixos “eu” e “você” são objetivados e uma concepção de identidade alternativa e híbrida é processada. O objetivo é a criação de um “superpronome”, um novo pronome, formado pela combinação das palavras “eu” e “você”, representando tanto um sujeito e como um objeto.³⁷ Por trás dessa hibridização se manifesta a ideia que um sujeito singular não pode ser desenvolvido sem a presença intensa do outro. A dinâmica de grupo, que foi criada na própria performance, desemboca num espaço coletivo, no qual as diferenças entre os participantes podem existir uma ao lado da outra. Neste espaço híbrido, as hierarquias e dicotomias das pessoas são dissolvidas. Deste modo, Ricardo Basbaum se refere explicitamente ao conceito da antropofagia cultural, contextualizando-o na era da globalização.

³⁶ Ricardo Basbaum: Differences between us and them, em: *Elke Aus dem Moore/Giorgio Ronna (Ed.): Entre Pindorama. Zeitgenössische Kunst und die Antropofagia*. Künstlerhaus Stuttgart. Nürnberg 2005, também URTL: <http://www.ludlow38.org/files/usandthemrev.pdf> (24.10.2012).

³⁷ *Idem*.

Conclusão

Como ficou evidente, o conceito da antropofagia de Oswald de Andrade tem uma relevância atual, representando uma fonte essencial para artistas visuais brasileiros. Esta recepção contemporânea da antropofagia se dá, no entanto, de forma diferenciada. Uma relação fundamental com o conceito modernista é encontrada na continuação da crítica pós-colonial, como mostrou a análise das obras de Cildo Meireles e Adriana Varejão. Para Cildo Meireles, as teorias e as questões do programa antropofágico, fundadas por Oswald de Andrade no modernismo brasileiro, não perderam sua relevância atual. Assim, ele constata uma continuação das estruturas coloniais no Brasil. Também Adriana Varejão utiliza a estratégia de incorporação para formular uma crítica dos estereótipos coloniais através de uma desconstrução dos sistemas europeus para representar culturas estrangeiras. A recepção da antropofagia corresponde aqui novamente a um gesto de resistência pós-colonial e, portanto, deve ser lida como parte de um processo de descolonização.

Da mesma forma, Anna Maria Maiolino utiliza o conceito da antropofagia como um gesto de resistência, porém, alcançando outros níveis de sentido e desprendendo-os do contexto pós-colonial. A metáfora do canibalismo se apresenta, portanto, em sua recepção como uma possibilidade de tomada de posição contra outras formas de opressão e de catequese. Por isso, em seus primeiros trabalhos, a estratégia da antropofagia serve como uma crítica ao governo militar e como uma formulação de posições feministas.

Nas obras de Ernesto Neto e Ricardo Basbaum, a referência ao conceito da antropofagia se manifesta principalmente em uma atualização do conceito dos conteúdos tropicalistas. Ambos os artistas se apropriam da estratégia antropofágica para articular formas de diálogo interpessoal e transnacional e, assim, para fundar um espaço híbrido e coletivo, no qual diferenças possam existir lado a lado. Estes dois artistas desenvolvem conceitos artísticos que desafiam e realizam uma penetração de fronteiras e a destruição de categorias étnicas e culturais. Assim, o significado atual da antropofagia, para artistas contemporâneos brasileiros, pode ser destacado como um meio de articulação da tolerância e como uma aceitação de uma perspectiva coletiva e cosmopolita.

Ricardo Basbaum, Anna Maria Maiolino, Cildo Meireles, Ernesto Neto e Adriana Varejão são artistas contemporâneos de duas gerações diferentes que já não estão mais em busca de uma expressão brasileira específica ou uma identidade nacional. O fato de esses artistas se apropriarem de um conceito histórico, nascido de um desejo de emancipação nacional, é resultado da abertura universalista e da visão cosmopolita da antropofagia. O mérito e o potencial para uma retomada da atualização da antropofagia se encontra, portanto, na ênfase dada ao aspecto de hibridismo com o qual a luta de libertação contra estruturas coloniais é realizada. Assim, a estratégia da antropofagia pode servir para artistas brasileiros contemporâneos como um instrumento artístico-político de intervenção, com o qual hierarquias e dicotomias de qualquer espécie são revogadas, em favor de uma convivência criativa com a alteridade.

Referência bibliográfica

Ackermann, Andreas: Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfer, em: *Friedrich Jaeger/Jörn Rüsen (Ed.), Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 3: Themen und Tendenzen*. Stuttgart 2004, p.139-150.

Auga, Ulrike: Intellektuelle - Zwischen Dissidenz und Legitimierung: *Eine kulturkritische Theorie im Kontext Südafrikas*. Berlin, 2007.

de Andrade, Oswald: Manifesto Antropófago, em: *Revista de Antropofagia*, Ano 1, No. 1, Maio de 1928.

Basbaum, Ricardo: *Differences between us and them*, em: *Elke Aus dem Moore/Giorgio Ronna (Ed.): Entre Pindorama. Zeitgenössische Kunst und die Antropofagia*. Künstlerhaus Stuttgart. Nürnberg 2005, também URL: <http://www.ludlow38.org/files/usandthemrev.pdf> (24.10.2012).

Basualdo, Carlos: *Tropicália. A Revolution in Brazilian Culture (1967-1972)*. Museum of Contemporary Art, Chicago. Chicago 2005.

Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000.

Borja-Villel, Manuel J./Enguita Mayo, Nuria (Ed.): *Lygia Clark*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona. Barcelona 1998.

Breitweiser, Sabine (Ed.): *vivências*. Generali Foundation, Vienna. Colonia 2000.

Brett, Guy (Ed.): *Cildo Meireles*. Tate Modern, Londres. Londres 2008.

Brett, Guy: *Carnival of Perception. Selected Writings on Art*. Londres 2004.

Camargo, Octávio/LaBelle, Brandon: *Manual para construção de um carrinho como um dispositivo para elaboração de conexões sociais*. Berlin 2009.

Dazord, Cécile (Ed.): *Cildo Meireles*. Musée d'Art Contemporain de Strasbourg. Gand 2003.

Dhawan, Nikita/do Mar Castro Varela, María: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld 2005.

Frank, Erwin: „Sie fressen Menschen, wie ihr scheußliches Aussehen beweist...“ Kritische Überlegungen zu Zeugen und Quellen der Menschenfresserei, em: *Duerr, Hans-Peter (Ed.): Authentizität und Betrug in der Ethnologie. Frankfurt/Main* 1987, p. 199-224.

Gebhardt Fink, Sabine: Wahrnehmung und Erfahrung. Ricardo Basbaum - „Möchten Sie an einer künstlerischen Erfahrung teilnehmen?“, em: Sabine Gebhardt Fink: *Process – Embodiment – Site. Ambient in der Kunst der Gegenwart*, Wien 2012, p. 101-114.

Herkenhoff, Paulo (Ed.): Cildo Meireles. New Museum of Contemporary Art, New York. Londres 1999.

Herzog, Hans-Michael (Ed.): *Seduções: Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Daros-Latinamerica AG, Zúrique. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.*

Kittelman, Udo (Ed.): Cildo Meireles und Lawrence Weiner: The Southern Cross. As Far as the Eye Can See. Kölnischer Kunstverein e Kunstverein Heilbronn. Karlsruhe 2000.

Menninger, Anne Rose: Die Macht der Augenzeugen. Neue Welt und Kannibalen-Mythos, 1492-1600. Stuttgart 1995.

Oiticica, Hélio: Parangolé: da anti-arte às apropriações, em: *GAM, 15, Maio, Rio de Janeiro* 1967.

Osthoff, Simone: Lygia Clark and Hélio Oiticica. A legacy of inactivity and participation for a telematic future, em: Fusco, Coco (Ed.): *Corpus delicti: performance art of the Americas. Londres* 2000, p. 156-173.

Pereira, Cecilia (Ed.): Ernesto Neto. O Corpo, Nu Tempo. Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela. Santiago de Compostela 2001.

Sandführ, Thomas: Só a Antropofagia nós une: Assimilation und Differenz in der Figur des Anthropophagen. Düsseldorf 2001, URL: <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=963602896> (01.06.2009), p. 8.

Tatay, Helena: Anna Maria Maiolino. Fundació Antonie Tàpies. Barcelona 2010.

Referências de imagens

Fig. 1: Brett, Guy (Hrsg.): Cildo Meireles. Ausst.-Kat. Tate Modern, London. Londres 2008.

Fig. 2: Dazard, Cécile (Hrsg.): Cildo Meireles. Ausst.-Kat. Musée d'Art Contemporain de Strasbourg. Gand 2003.

Fig. 3: Perceval, Sophie/Pelletier, Adeline (Hrsg.): Adriana Varejão: Câmara de Ecos. Ausst.-Kat. Centro Cultural de Belém, Lissabon und Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris. Nantes 2005.

Fig. 4: Gerning, Kerstin (Ed.): Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen. Berlin 2001.

Fig. 5: Tatay, Helena: Anna Maria Maiolino. Fundació Antonie Tàpies, Barcelona. Barcelona 2010.

Fig. 6: Idem.

Fig. 7: Borja-Villel, Manuel J. und Enguita Mayo, Nuria (Hrsg.): Lygia Clark. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona. Barcelona 1998.

Fig. 8: Sullivan, Edward J. (Ed.): Brazil. Body and Soul. Ausst.-Kat. Guggenheim Museum, New York. New York 2003.

Fig. 9: Pereira, Cecilia (Hrsg.): Ernesto Neto. O Corpo, Nu Tempo. Ausst.-Kat. Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Spanien. Santiago de

Compostela 2001.

Fig. 10: Herzog, Hans-Michael (Hrsg.): Seduções: Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto. Ausst.-Kat. Daros-Latinemarca AG, Zúrique. Ostfildern 2006.

Fig. 11: Idem.

Fig. 12: Ricardo Basbaum: Differences between us and them.

URL: <http://www.ludlow38.org/files/usandthemrev.pdf> (24.10.2012).

Fig 13:Idem.

Fig. 14: Fotografia da autora