



## **POIÉTICAS ANTROPOFÁGICAS: REFLEXÕES SOBRE UMA PERSPECTIVA BRASILEIRA PARA A CRÍTICA DE ARTE II**

Maria Cândida Ferreira de Almeida<sup>1</sup>

Resumo: Ao retomar a antropofagia, um tema mais que alegórico da cultura brasileira e latino-americana, considere-se 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 “poiética antropofágica”, estabelecendo as possibilidades teórico-críticas que têm demonstrado para o âmbito da pesquisa com artes visuais.

**Palavras-chave:** Antropofagia, artes visuais, crítica de arte.

A “poiética” é uma saída retórica dos estudos de artes visuais para se produzir sua distinção com o conceito de “poética”, pois este é associado à literatura. No contexto logocêntrico, poética significa ciência que se ocupa da natureza e princípios da poesia, e mesmo da literatura em geral. No entanto, na atualidade, quando se fala de “poética” busca-se produzir “uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos” (HUTCHEON, 1991, p. 24). Assim, para distinguir mais concretamente “poética” de “poiética” recorreremos às palavras de Icleia Cattani, para quem a segunda “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). Aproximarmos da definição de Cattani e de da Hutcheon nos facultamos outro hibridismo, o de utilizar ambos os procedimentos epistemológicos para tratar da “antropofagia”.

---

<sup>1</sup> Cult-UFBA [mcandida74@yahoo.com.br](mailto:mcandida74@yahoo.com.br)

A possibilidade de dizer que a “antropofagia” é uma “poiética”, assim como já foi dito que é uma “poética”, pode ser pensada sobre sua concepção como um conceito filosófico por Oswald de Andrade, elaborado a partir de seu *Manifesto Antropófago* e que nos propicia entender/descrever a cultura brasileira, mas também por ser a antropofagia uma “atitude”, indiciando seu caráter formador de um processo sempre inacabado e sempre montado sobre a absorção de diversas referências, uma vez que “atitude” é “comportamento” e é “procedimento”, portanto é “instaurar um processo”, tal como indica a definição de Cattani para poiética, além do fato de “atitude” referir-se a ir a diante, e às “reações do indivíduo em face do meio social”. Como participe desta correlação de significados lingüísticos, a atitude antropofágica não diz respeito somente ao processo de produção da obra, mas também à relação que o artista mantém com a sociedade.

Para este sentido converge a fala de Moacir dos Anjos em uma conferência intitulada “Afiml, o que é arte brasileira?”<sup>2</sup>. Para o crítico-curador existem dois vetores que constituíram uma boa parcela dos artistas destacados nas décadas de 1990 e 2000, em primeiro lugar, está a “revalorização da antropofagia como modelo de relação com o Outro”. A antropofagia aqui é definida pelo crítico-curador como “um processo de incorporação e elaboração, desde o ponto de vista do Brasil, de pressupostos do sistema cultural hegemônico” e também, a perspectiva antropofágica “destaca criadores que subvertem elementos das culturas dominantes a partir de perspectivas locais e sincréticas”. Esta perspectiva de Anjos mantém o lugar de dependência da cultura brasileira, ignorando que a antropofagia reverteu esse roteiro ao advertir no Manifesto que “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” desmanchando a influência em prol da troca.

A antropofagia entendida como uma “poiética” adquiriu lugar áureo a partir da proposta de Paulo Herkenhoff, curador da XXIV Bienal de São Paulo (1998), que ficou conhecida como a “Bienal da Antropofagia”. A estrutura da Bienal também nos facilita pensar uma metodologia para a apropriação da antropofagia

---

<sup>2</sup> [http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/event\\_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/documentacao/relatos/relato-ciclo-x-201cafinal-o-que-e-arte-brasileira-201d](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/documentacao/relatos/relato-ciclo-x-201cafinal-o-que-e-arte-brasileira-201d)

como um modelo teórico. No projeto foram delineadas três vertentes – 1. Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de canibalismo; 2. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros; 3. Representações Nacionais – nos fornecendo uma metodologia tripartite para a delimitação do que seria uma “poiética antropofágica”. Poderemos retirar da proposta de Herkenhoff, as seguintes abordagens que configuram uma obra de arte como antropofágica: primeiro, aquelas obras que representam um diálogo com a história; segundo, os roteiros conceituais que revelam através de uma multiplicidade de pontos de vista a formação de uma rede de “relações de alteridade” marcadas pela violência (FBSP, 1998c, p. 22); e terceiro, aquelas que evidenciam uma ruptura com os próprios paradigmas da tradição estética, tais como originalidade, autenticidade, autoria individual e quarto, por sua vez também rompem com a construção da nacionalidade pautada pela unicidade.

Podemos acrescentar mais uma vertente a este painel, a mais tradicionais delas – a representação do Brasil como *locus* privilegiado da antropofagia –, não só como contexto cultural que propiciou a reversão do paradigma negativo que este conceito adquiriu ao longo de sua formulação, como também o contexto que vive sob o peso de outra representação – a de ser eternamente a terra de canibais –, imagem surgida das linhas de Cristóvão Colombo, que inventou a palavra “canibal” e nas de Américo Vespúcio, que divulgou em sua carta *Mundus Novus* (circa 1504) a presença de canibais no novo continente. Estas construções, anteriores a Oswald de Andrade e sobre a qual ele próprio trabalhou, nos fornecem uma das múltiplas possibilidades para pensar a poiética antropofágica, para muito além de um diálogo com a história dos descobrimentos, esta imagem permanente e sempre reiterada no olhar estrangeiro sobre a cultura de nosso país.

Meu pequeno ensaio volta-se para esta imagem do Brasil antropofágico na visão de artistas visuais contemporâneos, mais especificamente no trabalho de Stewart Home que, assim como Herkenhoff, acumula o papel de criador e crítico. A escolha da obra de Home deve-se a estes dois flancos de atuação, suas concepções da arte contemporânea trazem diversos tópicos próprios da

antropofagia oswaldiana e em suas obras representa tanto uma face negra do Brasil e quanto uma leitura do canibalismo. Home entende a arte como uma prática estético-política, e é assim que a antropofagia tem se configurado no cenário cultural, no entanto, enquanto Herkenhoff colabora para a manutenção do sistema de arte, relegando somente às obras que seleciona o conteúdo crítico, Stewart Home, tal como Oswald de Andrade, entende que a produção artística é instrumento de intervenção política.

Sob o princípio da mediação política, abordamos a antropofagia, como um conceito arquitetado e desenvolvido para pensar e atuar a realidade sócio-cultural, como formadora de procedimentos artísticos que inauguram uma discussão constantemente focada no processo, no devir, e que se configura como uma poética estético-político-filosófica. Com esta configuração, a antropofagia obteve presença permanente nos debates sobre cultura e identidade, especialmente naqueles marcados por sua posição no espaço simbólico das confrontações pela legitimidade de um pensamento autônomo latino-americano.

Assim como Oswald de Andrade, cujas preocupações sobre a exploração econômica e a luta de classes o levou a atuação política, a filiar-se ao partido Comunista, associando a arte à luta política, também Home denuncia a fundamentação racista e classista das artes visuais, cuja falsa superioridade seria “mais um aspecto de sua natureza imperialista”: “Esse uso da arte que diferencia música, literatura etc. emergiu no século XVII, simultaneamente ao surgimento do conceito de ciência. Antes disso, o termo artista era usado para descrever cozinheiros, sapateiros, estudantes de profissões liberais”, lembra o punk, e prosseguindo:

A aparição do termo arte com seu uso moderno foi uma tentativa da aristocracia de defender os valores da sua *classe* como objetos de “reverência irracional”. Assim, a arte seria equivalente à *verdade*, e essa *verdade* era a visão de mundo aristocrática, uma visão de mundo que em pouco tempo seria derrocada pela ascensão da classe burguesa. [Mesmo] Sendo uma classe revolucionária, a burguesia desejava assimilar a “vida” da aristocracia decadente. No entanto, uma vez que suas atividades serviram para abolir o modo de vida anterior, quando a burguesia se apoderou do conceito de arte acabou também por transformá-lo. Assim, a beleza mais ou menos

deixou de ser equivalente à verdade, e começou a ser associada ao gosto individual. (HOME, 2005, 71)

Mesmo cético com relação às utopias revolucionárias do começo do século XX, a descrição da história da arte de Home calcada na visão filosófica de Roger L. Taylor (1978) toca elementos raramente abordados no processo de mistificação da arte, e apresentam, por meio de uma matriz historicista, muitas das críticas antropofágicas de Oswald de Andrade: “Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O *stop* do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores”, clama o poeta-político em um dos aforismos dos *Manifesto Antropófago* (1928).

Outra questão importante encontra-se na abordagem da recepção da obra de arte:

De acordo com Flynt <sup>3</sup> existia uma contradição incalculável no fato de os objetos de arte existirem independente de qualquer *apreciação* subjetiva deles; a arte era produzida sem levar em conta a opinião de “pessoas” e, no entanto, os artistas esperavam que seus produtos “ganhassem valor através da estima das pessoas por eles”. Por causa desta separação entre produção e apreciação, o consumo de arte é essencialmente alienado. (HOME, 2005, 91)

A atuação individual e cotidiana proclamada por Home/Flynt também estava previsto nos aforismos de Oswald de Andrade:

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

\*\*\*

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

---

<sup>3</sup> Henry Flynt, (Greensboro, USA, 1940) É filósofo, músico, ativista da anti-arte e artista. As idéias apresentada por Home são do panfleto *Abaixo a arte* (1968).

Esta não é uma aproximação aleatória propiciada por coincidências, estas justaposições dizem respeito a uma outra tradição estética que vem se formando ao longo da pós-modernidade, um outro projeto de arte e cultura, que se no Brasil adquiriu grande visibilidade e força, através da antropofagia, enquanto em sociedades mais tradicionais, como a sociedade inglesa, como um sistema de arte mais rigoroso, esta história ainda ocupa lugar de marginalidade às instituições, mesmo que artista e intelectuais como Home, Flynt e Taylor façam parte dos aparelhos ideológicos de estado, publicando, trabalhando em instituições de ensino e expondo em galerias do circuito de arte, a atuação política deles tem pouca repercussão ou reprodução fora dos guetos de anti-arte e de movimentos como o anarquista e o punk.

Já a antropofagia é um caso permanentemente paradoxal, pois à imagem negativa de devoração-destruição está associada à construção-criação permanente da “transformação do tabu em totem” e a institucionalização da antropofagia oswaldiana em todos os meios artísticos e intelectuais não elimina a força contestadora de sua concepção, como pode ser analisado no recente movimento da periferia de São Paulo que lançou o seu próprio *Manifesto da Antropofagia Periférica*, se apropriando e contestando a antropofagia oswaldiana.

### Manifesto da Antropofagia Periférica

*A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.*

*A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula. Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha.*

*A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza. A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar.*

*Do teatro que não vem do “ter ou não ter...”. Do cinema real que transmite ilusão. Das Artes Plásticas, que, de concreto, querem substituir os barracos de madeira.*

*Da Dança que desafoga no lago dos cisnes.*

*Da Música que não embala os adormecidos.*

*Da Literatura das ruas despertando nas calçadas.  
A Periferia unida, no centro de todas as coisas.  
Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente  
não fala.  
Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.  
É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na  
sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a  
mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a  
serviço da comunidade, do país. Que, armado da verdade, por si só exercita a  
revolução.  
Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da  
poltrona.  
Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços  
para o acesso à produção cultural.  
Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado.  
Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles? “Me ame  
pra nós!”.  
Contra os carrascos e as vítimas do sistema.  
Contra os covardes e eruditos de aquário.  
Contra o artista serviçal escravo da vaidade.  
Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada.  
A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.  
Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.*

É TUDO NOSSO!  
Sérgio Vaz  
Poeta da Periferia

Logo na primeira linha deste Manifesto encontramos marcada uma filiação e uma ruptura com o *Manifesto Antropófago* na afirmação da identidade étnica que fora sublimada por Oswald. O primeiro aforismo oswaldiano – “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” – foi reescrito, sem apagar a violência própria das relações antropofágicas; o sintagma “antropofagia” foi substituído pela condição geográfica periférica que mesmo propiciando uma união amorosa, sofrida e étnica, ainda remete para as relações de violência que organizam a sociedade brasileira no imaginário atual. No *Manifesto da Antropofagia Periférica*, em vários momentos a questão racial volta e o texto apresenta-se como um libelo contra o racismo e contra a arte usada como manutenção deste racismo e lembra que a arte como ela está institucionalizada é parte da opressão racial e social infligida à maioria das pessoas no Brasil: “Do

cinema real que transmite ilusão. /Das Artes Plásticas, que, de concreto, querem substituir os barracos de madeira” ataca o manifesto de Sérgio Vaz. A crítica deste papel da arte também é questionada por Taylor: “o conhecimento do mundo da arte está relacionado à hierarquia social, e que ter tal conhecimento significa ser excluído dos grupos que detêm poder e status” (TAYLOR, 2005, 31).

### **De fora pra dentro**

Devorar o Brasil na atualidade implica em tocar na questão do racismo que fomenta a violência e a desigualdade social do país, pois a imagem de país mestiço e cordial esfacelou-se nas apresentações cotidianas de jovens negros presos, sendo assassinados ou matando brancos que o “cinema real” do tipo *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007) mostram, mas tentam esvaecer sob a abordagem psico-sócio-econômica e não racial. Então é por meio de índices culturais, como a representação da cultura negra, das artes plásticas experimentais e da música que Stewart Home devora o Brasil.

Em *Oxum: Goddess of Love* (2007)<sup>4</sup> uma obra de anti-cinema de Stewart Home, o crítico-anti-artista inglês devora as referências brasileiras: a de maior prestígio internacional no atual campo das artes – Hélio Oiticica – e a de maior repercussão massiva – música brasileira – mas também devora a herança africana diaspórica, – o Candomblé – tal como ele foi apreendida no Brasil. Este índice é permanentemente recolocado debaixo do tapete quando não está no seu “devido lugar”, ou seja, o espaço folclórico que anula seu aspecto religioso, e é por aí que a apropriação de Home oscila entre o concretismo de Oiticica e a cultura negra, na imagem folclórico-sensual, presente no título “Oxum: deusa do amor”. A leitura do filme será produzida na fricção entre este título e a própria obra que é destituída de toda sensualidade ou corporeidade, como comumente são representadas as culturas africanas, ou seja, através dos corpos dos negros.

Este filme de trinta minutos consiste em intercalar seções de cor com o preto e com o branco, e estas seções são cobertas com títulos. A seqüência completa de seções alternadas é mostrada inicialmente com uma duração de

---

4 Uma versão editada pode ser vista no seguinte endereço: <http://br.youtube.com/watch?v=gV13-hSZ0dA>



cinco segundos para cada segmento de cor; quando ela é repetida, esta duração é reduzida para três segundos, e, em seguida, é reduzida para um segundo, e assim sucessivamente, em frações cada vez menores de um segundo. A trilha sonora consiste em batidas repetitivas do *trance* que remetem a um *funk* carioca.

O projeto de devoração de múltiplas referências aparecem já nas legendas iniciais do anti-filme, nas quais se pode ler: “Um diálogo sem palavras entre J.W. Goethe, Tony Conrad & Hélio Oiticica”. Mas o próprio Home detalha ainda mais estas muitas influências em um texto que acompanha seu anti-filme retirando da crítica o papel de detetive de referências já que ele mesmo as deslinda:

Em *Oxum*, eu decidi não usar campos limpos da cor, mas manipular preferivelmente varreduras digitais do papel ligeiramente amassado. Do mesmo modo, ao contrário de Conrad<sup>5</sup>, eu não fui forçado a recorrer a uma cintilação rápida durante todo o meu filme já que tinha introduzido a cor no trabalho real; simultaneamente eu estava interessado naqueles debates *hoary* sobre a música da cor, e no trabalho da película do Maya Deren<sup>6</sup> com suas qualidades de *trance*, assim como as pinturas-construções de Hélio Oiticica. Decidi usar um teste padrão simples do cilindro para o *soundtrack*, já que a própria cor do filme forneceria a melodia. Inicialmente eu quis que os cilindros invocassem o Vodou e assim como Maya Deren (cujo livro e filme-documentário sobre Vodou eram uma fonte do interesse e de inspiração para mim). Entretanto quando eu vi *Oxum* antes que eu adicionasse o som, lembrei-me de quando fui a um ritual de Candomblé (chamado às vezes de Macumba) para a Deusa Oxum em uma cidade brasileira da baía do Rio. Eu tinha considerado já um número de títulos antes de prestar completamente atenção nela pela primeira vez, nada invocou especificamente Candomblé ou Oxum, mas a especificidade da imaginação que esta inspeção mais detalhada evocou golpeava tão fortemente que o título se impôs sobre mim.

Diante deste tipo de conceituação, sobra para nós críticos o papel de buscar uma triangulação de leitura para fora da obra, estabelecendo conexões

---

<sup>5</sup> Tony Conrad (Anthony S. Conrad, New Hampshire, USA, 1940) é um vídeo-artista da vanguarda americana, além de um músico/compositor, artista sadio, professor e escritor. Seus trabalhos também estão no You Tube: <http://br.youtube.com/watch?v=7yCHstLACHs&NR=1>

<sup>6</sup> Maya Deren (Kiev 1917-New York City, 1961), Eleanora Derenkowsky, também uma filmmaker da vanguarda americana, além de teórica do cinema, entre as décadas de 1940 e 1950s. Deren foi também coreógrafa, dançarina, poeta, escritora e fotógrafa.

com a imagem do Brasil. E é através da música, mais do que do uso das pinturas neoconcretas de Oiticica que esta amarração se processa. O uso do trance, cuja tradução para o português é transe aproxima arte/religião. *Trance* é uma das principais vertentes da música eletrônica e psicodélica que foi desenvolvido no início da década de 90/século XX. O gênero é caracterizado pelo tempo entre 130 e 160 bpm, apresentando partes melódicas de sintetizador e uma forma musical progressiva de modo crescente ou apresentando quebras durante a composição. Algumas vezes vocais também são utilizados, mas é pouco comum. O estilo é derivado do *house* e do *techno*, diferenciado-se deste último por seus sons industriais e menos orgânicos, além de parecerem menos melódicos. A aproximação de trance/transe continua, pois para Stewart Home, Candomblé, Vodu e Vanguarda podem mover uma população deprimida para uma dialética mais rigorosa do transe e assim alcançar uma superconsciência “quando este ‘seres’ vão viver fora da própria morte, preferir o silêncio à conversa da produção neo-crítica”.

Home traz para seu contexto cultural, no qual predomina a música eletrônica, o *funk* carioca, em um movimento próprio aos “canibais” europeus, que trabalham com o reconhecimento de si no outro. Dentro do manancial de representações da brasilidade o funk fornece esta identificação, mas produz o distanciamento necessário para configurar uma alteridade e uma brasilidade. O funk, um produto da cultura periférica negra carioca tem um passado fundado na militância pela consciência negra, advogado negro/fundador da Soul Grand Prix<sup>7</sup> Dom Filó assim resumiu a história numa entrevista publicada em 76<sup>8</sup>:

Os bailes da Soul Grand Prix passaram a ter uma pretensão didática, “fazendo uma espécie de introdução à cultura negra por fonte que o pessoal já conhece, como a música e os esportes.” (Jornal da Música, N<sup>o</sup> 30:4) Enquanto o público estava dançando, eram projetados slides com cenas de filmes como *Wattstax* (documentário de um festival norte-americano de música negra), *Shaft* (ficção bastante popular no início da década de 70, com atores negros nos papéis principais), além de retratos de músicos e esportistas negros nacionais ou

---

7 Baile funk dos anos 70/século realizados no Rio de Janeiro.

8 Apud: VIANNA, 1987: 45.

internacionais. Os dançarinos que acompanhavam a Soul Grand Prix (e também a equipe Black Power) criaram um estilo de se vestir que mesclava as várias informações visuais que estavam recebendo, incluindo as capas dos discos. Foi o período dos cabelos afro, dos sapatos conhecidos como pisantes (solas altas e multicoloridas), das calças de boca estreita, das danças à la James Brown, tudo mais ou menos vinculado à expressão “Black is Beautiful”. Aliás, James Brown era o artista mais tocado nos bailes. Suas músicas, principalmente Sex Machine, Soul Power, Get on The Good Foot, lotavam as pistas de dança.

Este contexto político da década de 70-80/século XX teve sua configuração bastante alterada no cenário atual, no entanto, permanece o fato de que este é um “som de preto, de favelado, e quando toca ninguém fica parado” como proclama Amilcka e Chocolate e permanece vítima da discriminação cultural que dá sustentação à discriminação racial. O funk está associado atualmente, irremediavelmente, à corporeidade e sensualidade, por parte da cultura hegemônica esta aproximação é pejorativa e por parte de seus admiradores, a sensualidade da música, da dança e das roupas é proclamada e desejada. Esta ambiguidade está presente no filme de Home, a sensualidade de Oxum, divindade apresentada supramentalmente – como sensual e fértil – o primeiro atributo está relacionado ao corpo desejado e o segundo a maternidade respeitada. A música sensual da batida funk é limitada pela abstração das faixas coloridas, mas a velocidade digital crescente da montagem quer provocar a vertigem transe do espectador, para que ele participe desta dupla valência.

Nesta perspectiva, dança, música e expressão visual permanecem como atos políticos, mesmo que a militância didática inicial tenha adquirido outras formas, desde seus primeiros passos, o funk já encunava esta vocação política, como enunciou um dos diretores do Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN), “berço, rede, esteira, esteio, sustentação” do Movimento Negro no Rio de Janeiro dos anos 1970 e 1980, Carlos Alberto Medeiros:

É claro que dançar soul e usar roupas, penteados e cumprimentos próprios não resolve, por si, o problema básico de ninguém. Mas pode proporcionar a necessária emulação – a partir da recriação da identidade negra perdida com a Diáspora Africana e subsequente

massacres escravistas e racistas – para que se unam e, juntos, superem suas dificuldades. (Jornal de Música, nº 33, agosto de 1977:16) (apud: VIANNA, 1987: 46)

## **Novas tecnologias nas velhas artes e lutas**

Em um texto dos anos 80/século XX e de grande repercussão entre os meios guerrilheiros da liberdade estética, Hakim Bey propunha a *web* como uma TAZ (zona autônoma temporária) dentro da *net*. A primeira como um espaço intersticial dentro de uma rede mais dura. O *youtube* veio acentuar estes pequenos intervalos, que fendam o duro tecido da publicidade e do controle da informação e da informação banal que dominam a rede introduzindo idéias ou mesmo doutrinas escórias à rede institucional. Usando como método a aproximação pela grafia das palavras colocadas no título do vídeo, o próprio *youtube* estabelece correlações que podem servir de chamariz de interesse para o usuário formando o pretendido diálogo ou um labirinto com o objeto buscado. Assim, os vídeos que aparecem ligados ao *Oxum* de Home são ligados por uma relação morfológica, assim, estarão ali aqueles que têm a palavra “Oxum” em seus títulos. Como este é um vocábulo escrito com “x” é restrito às narrativas brasileiras do Candomblé, já que em inglês este nome é escrito com “s”, seguindo a ocidentalização do yorubá – Osun –, toda a vizinhança *youtubeana* é formada por vídeos que representam figurativamente a Oxum, seu mito, sua dança, sua música, e na seqüência o labirinto é formado com outros vídeos sobre outros Orixás.

Desta maneira, podemos contrastar a “visão de dentro” criada na cultura brasileira com a “visão de fora”. Dentro, impera a narrativa, o falar de si e busca de dar visibilidade para o que está oculto ou ignorado em nossa sociedade: os rituais do Candomblé, sua mitologia e sua estética; a “visão de fora” combina várias tradições plásticas, mas em especial aquelas da história da arte oficial, pois Goethe escreveu sobre as cores, Oiticica pintou planos monocromáticos e Conrad

os encenou em vídeos, todos são fundadores de discursos outros, mas dentro do cânone.

Por fim, o que fricciona esta trajetória é o tema trance e transe, música *techno* e a concepção do próprio transe como estratégia de conhecimento em oposição ao racionalismo da filosofia centro-européia, ambas as linguagens – musical e religiosa – são modos de contaminação dos espaços hegemônicos e de criação de fissuras na tentativa de um tecido íntegro.

Este texto é um esforço para trazer para a tradição antropofágica brasileira a produção contestadora anglo-americana da segunda metade do século XX; contra o exercício que tem atuado sempre na direção oposta, o de nos inserir em uma corrente européia – moderna ou pós-moderna – talvez seja este o único mérito do trabalho, ou, talvez viremos o jogo.

## 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.
- 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 antropológico. In: **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa: UEPG, 2001.
- BEY, Hakim. TAZ: zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad, 2001.
- 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.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade In: Oswald de Andrade - **Obras Completas** - v. VII, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- CATTANI, Icleia 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.
- CLARK, Lígia. **Canibalismo e Baba Antropofágica**. In: MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra-trajeto**. São Paulo: Edusp, 1992.
- 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"**. 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.
- HOME, Stewart. Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX. São Paulo: Conrad, 2005.
- HOME, Stewart. Oxum: Goddess of Love (2007). Anti-Cinema. In: **Stewart Home: Quick, Clean & Efficient Since 1962**. <http://www.stewarthomesociety.org>
- 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.

**REVISTA DE ANTROPOFAGIA** (edição facsimilar organizada por Augusto de Campos) São Paulo: Abril/Metal Leve, 1995.

TAYLOR, Roger L. Arte, inimiga do povo. São Paulo: Conrad, (1978) 2005.

VIANNA JÚNIOR, Hermano Paes. O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos. (dissertação de mestrado) Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, 1987.