

## A antropofagia na arte de Glauco Rodrigues: a propósito da I Bienal Latino-Americana de São Paulo. Ou um elogio da mestiçagem

Maria Bernardete Ramos Flores

### Como citar:

FLORES, M. B. R. A antropofagia na arte de Glauco Rodrigues: a propósito da I Bienal Latino-Americana de São Paulo. Ou um elogio da mestiçagem. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 54-93, set.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8673308. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673308>.

**Imagem** [modificada]: Glauco Rodrigues. Porém, acontece, que somos canibais. 1977. Série Visão da Terra – A lenda do Coati-Purú. Acrílica sobre tela sobre aglomerado. 100 cm x 80 cm. Coleção Fabiano Ribeiro Doyle. Fonte: Mattar, 2019: 87. Fonte: (Mattar, 2019: 87).

# A antropofagia na arte de Glauco Rodrigues: a propósito da I Bienal Latino-Americana de São Paulo. Ou um elogio da mestiçagem

Anthropophagy in Glauco Rodrigues' Art: Regarding the 1st Bienal Latino-Americana de São Paulo. Or a Praise of Miscegenation

Maria Bernardete Ramos Flores\*

## RESUMO

Glauco Rodrigues expôs na I Bienal Latino-Americana de São Paulo (1978) um conjunto de 67 obras produzidas na década de 1970, que fazem parte de uma fase do artista vista pela crítica como sendo antropofágica. Fundindo “banhistas ipanêmicos” aos “índios pindorâmicos”, vê-se nas suas telas, de fundo branco, a montagem de múltiplas temporalidades e espacialidades, pelo recurso da apropriação e deglutição de outros pintores, de figuras históricas, de imagens da mídia, e até de si mesmo, o que produz uma mestiçagem de elementos compositivos. A presença de Glauco Rodrigues na BLA, no momento em que intelectuais, pensadores e críticos de arte da América Latina, num gesto de rejeição à dominação norte-americana e europeia, procuravam demonstrar as peculiaridades e potencialidades da arte da região, suscitou-nos a problemática desse artigo: o paradigma da antropofagia, que o artista aplica em sua arte, pode ser útil como ferramenta teórica para refletir sobre a cultura miscigenada que se produziu no Brasil. O argumento do artigo gira em torno do questionamento sobre a opção do Conselho de Arte e Cultura da Bienal pelo tema-título Mitos e Magia como fio condutor do evento que, aliado à forma de exposição, em sessões étnicas, renderam críticas; foram apontadas como razões que dificultaram a plena realização do certame. Glauco Rodrigues, no entanto, misturando os mitos, representou um dos grandes momentos da BLA.

## PALAVRAS-CHAVE

Bienal. Mito. Magia. Antropofagia. Mestiçagem.

**ABSTRACT**

In 1978, Glauco Rodrigues exhibited a collection of 67 works at the 1st Bienal Latino-Americana de São Paulo, showcasing his anthropophagic style of art. By merging "Ipanemic bathers" with "Pindoramic Indians," the artist created compositions with a white background that incorporated multiple temporalities and spatialities by appropriating and "swallowing" other painters, historical figures, media images, and even himself. This produced a miscegenation of compositional elements. The presence of Glauco Rodrigues at the BLA, which showcased the unique qualities and potentialities of Latin American art in opposition to North American and European domination, prompts the question of whether his paradigm of anthropophagy can be useful as a theoretical tool to reflect on Brazil's miscegenated culture. This article argues that the Art and Culture Council's choice of the title theme "Myths and Magic" and the form of exhibition in ethnic sessions hindered the full realization of the BLA. However, Glauco Rodrigues' mixing of myths represented one of the great moments of the event.

**KEYWORDS**

Biennial. Myth. Magic. Anthropophagy. Miscegenation.

A antropofagia surge como uma “tecnologia” capaz de produzir uma capitalização de forças hostis em um ato criador. Do “Manifesto antropófago”, de Oswald de Andrade, ao “Eztetyka da fome”, de Glauber Rocha (1965), chegando ao capitalismo antropofágico na era da globalização, um mesmo impulso: experimentar práticas culturais de dissolução-devoração-incorporação-hibridação-criação (Bentes, 1998: 182).

No dia da abertura da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, em 3 de novembro de 1978, o jornal *A Folha de São Paulo* anunciava: “Bienal das magias e dos índios, hoje”. A matéria informava o número de artistas presentes e de países representados, e elogiava o *design* de Alexandre Wollner, que “conseguiu dar uma nova dimensão à frieza do pavilhão”. Uma das salas que despertaria muito interesse, continua o articulista, era

dedicada à “antológica produção pictórica de Glauco Rodrigues sobre nossos Indígenas”. (Bienal..., 1978b).

Dizer que a arte de Glauco Rodrigues é “sobre nossos Indígenas” pode conter alguma verdade, mas não enuncia o sentido estético-cultural e político dessa presença nas telas do artista. É certo que um olhar panorâmico pelas obras expostas na Sala Glauco Rodrigues nos informa sobre uma visualidade plena de ícones que remetem ao universo de imagens ilustrativas da representação histórica das populações ancestrais do Brasil. Cocares, penas coloridas, adereços e fantasias carnavalescas enfeitam corpos de jovens na praia, “banhistas ipanêmicos” fundidos aos “índios pindorâmicos” (Pontual, 2019: 96). Ao juntar sunga e cocar nos mesmos corpos negros e brancos dos banhistas, Glauco nos leva a ficarmos diante de uma temporalidade complexa, de um “tempo impuro”, para usar uma expressão do historiador da arte francês Didi-Huberman (2015: 24). Ou, nas palavras do crítico de arte brasileiro, Roberto Pontual, “*Antropofagia* é a palavra chave” (grifo do autor). “O tempo brasileiro, em linha direta, reversível, antropofagicamente incorporador de toda e qualquer vivência experimentada aqui, entre a gente e a terra, ao longo de séculos, agora como outrora” (Pontual, 2019: 96).

A I Bienal Latino-Americana de São Paulo (1978) definiu o tema Mitos e Magia como fio condutor do evento, organizado em três setores: Documentação - espaço destinado às pesquisas relacionadas a aspectos artísticos, antropológicos, históricos e sociológicos da arte latino-americana; Simpósio - apresentação de trabalhos de diversos pensadores da região que refletiriam sobre Mitos e Magia na Arte Latino-Americana e Problemas Gerais da Arte Latino-Americana; Manifestações - exposição de artes visuais distribuídas em quatro categorias de viés étnico: mitos e magia de origem indígena, africana, euroasiática e mestiça.

O fato que nos chamou atenção, de início, refere-se ao registro da mostra de arte de Glauco Rodrigues, no catálogo da Bienal, ter sido ora vinculado à categoria Mitos e Magia de Origem Indígena, ora à categoria Mitos e Magia de Origem Mestiça. Logo ocorreu-nos a pergunta: teria

havido uma simples distração dos organizadores da publicação? O curador da Sala Glauco Rodrigues, Roberto Pontual, informa que selecionou os trabalhos do artista que melhor se adequassem “com o tema central [mitos e magia] e o pretendido espírito de evento” (Pontual, 2019: 95). Contudo, na sequência, ele destaca de forma contundente a dimensão antropofágica da pintura do artista: “De dentro do entusiasmo tropicalista, ecoando desde 1967, Glauco retoma e atualiza o grito de guerra oswaldiano. Sim ‘Tupy or not tupy’ continuava sendo a questão, 40 anos depois daquele oportuno abocanhamento brasileiro de Shakespeare” (Pontual, 2019: 96).

A problemática deste artigo parte, então, desta dúvida. Que significados podemos tirar do fato de ter havido dificuldades em vincular a arte de Glauco Rodrigues em uma das categorias (mitos e magia de origem indígena, africana, euroasiática ou mestiça), conforme determinação do regimento da Bienal Latino-Americana? A “falha” na vinculação da obra do artista em um dos subtemas foi por conta das “misturas” que vemos nos seus trabalhos, difíceis de serem enquadrados em um viés étnico “puro”? Ou o tema-título Mitos e Magia, subdividido em categorias étnicas, teria sido a causa de alguns dos problemas enfrentados pela própria Bienal, refletidos nas críticas que o evento recebeu? Se considerarmos que o Brasil (nosso foco de estudo nesse artigo), a partir de seus povos originários, vem ao longo de seus 500 anos de história recebendo sucessivas ondas de imigração, forçadas, induzidas ou voluntárias, cujo resultado é a miscigenação do povo brasileiro, supõe-se que o subsequente hibridismo cultural não contemplaria tranquilamente o esquadrinhamento das manifestações mitológicas em sessões étnicas próprias. Nossa hipótese é de que a metáfora da antropofagia talvez pudesse ter sido considerada para atender ao espírito do certame. A noção de antropofagia, surgida da “transposição metafórica” da imagem do guerreiro canibal no *Manifesto Antropófago*, ao extrapolar a literalidade do “ato de devoração” canibal e reafirmar uma “fórmula ética de relação” com o outro, migrou para o terreno da cultura e se transformou numa ferramenta teórica para refletir sobre a “brasilidade” fundada na miscigenação, na mistura que

resulta da dialética das apropriações e reapropriações culturais. (Aguilar; 2021; Lavelle, 2019; Rolnik, 1998, 2005; Viveiros de Castro, 2018).

As críticas que a I Bienal Latino-Americana recebeu referiram-se a diversos problemas, tanto de logística quanto de concepção de arte. Seu título-tema, *Mitos e Magia*, pensado antropologicamente em seções estáticas (indígena, africana, euroasiática, mestiça), despertou reações de artistas que não atenderam ao chamado do Conselho de Arte da Bienal ou provocou dificuldades para os países convidados selecionarem trabalhos a serem enviados. Tudo isso resultou em ausências importantes ou em exposição de obras pouco afinadas com a proposta. As reclamações da imprensa diziam respeito, sobretudo, às falhas de organização. No entanto, para o escopo deste artigo, as avaliações dos críticos de arte, especialmente as de Frederico de Moraes, Roberto Pontual e Aracy Amaral, foram as que suscitaram as questões aqui propostas.

Não obstante, queremos destacar que, apesar das críticas e da não continuidade da Bienal Latino-Americana, como defendeu enfaticamente Aracy Amaral, hoje reconhece-se naquele evento de 1978 um momento de combate contra nosso *status* de colonizados, de combate à situação de subalternidade da América Latina. Não à toa, em 2019, decorridas quatro décadas da BLA, o Centro Cultural São Paulo promoveu a exposição *I Bienal Latino-Americana de São Paulo - 40 anos depois*, sob a curadoria de Fabrícia Jordão. O objetivo da comemoração, segundo Jordão (2020: 7), era trazer aquele evento de 1978 para o debate contemporâneo diante da “urgência de se construir marcos teóricos decoloniais”<sup>1</sup>.

Por certo, o fenômeno que temos presenciado, hoje, no campo disciplinar das artes visuais e da estética – as inúmeras exposições de poéticas indígenas, negras, populares e periféricas –, vem desarticulando a hegemonia do Ocidente e a oposição “centro-periferia”, rompendo com a geoestética assimétrica do globo. São acontecimentos que avançam na questão dos deslocamentos das estéticas eurocêntricas, etnocêntricas e ocidentalcêntricas, nos fazendo descobrir a I Bienal Latino-Americana

de São Paulo (1978) como um momento do giro decolonial. Se a exposição *Magiciens de la terre*, realizada em 1989, no Centro Pompidou, em Paris, atuou como um marco na estética decolonial ao expor trabalhos de artistas da África, Ásia e América do Sul, a BLA de São Paulo, 10 anos antes, funcionou como um dos marcos teóricos do desejo de independência cultural das metrópoles na América Latina<sup>2</sup>.

## Uma bienal de mitos e magia

Apesar do título sonoro, mas conceitualmente perigoso, do seu tema central – ‘Mitos e Magia’, ele em princípio serve a todas as interpretações e invasões... (Roberto Pontual, 1978b).

Não pretendo discutir, hoje, o tema proposto para este ano, ‘Mitos e Magia,’ contra o qual muitos já se insurgem. Na sua generalidade e vaguidão, afirmam, tudo cabe e tudo se exclui (Frederico Moraes, 1978a).

Como apontamos, a I Bienal Latino-Americana de São Paulo foi aberta no dia 3 de novembro de 1978. A imprensa vinha noticiando, ao longo do ano, os preparativos, os debates, os nomes de críticos, intelectuais e artistas que circulavam em torno do evento que prometia um olhar para dentro da América Latina, um movimento de independência artística em relação à Europa e aos Estados Unidos, uma oportunidade para descobrir nossas raízes históricas e nossa identidade<sup>3</sup>. O Conselho de Arte e Cultura, responsável pelo regulamento<sup>4</sup>, “depois de ouvidos especialistas das diversas áreas: sociologia, antropologia, psicologia, música, teatro, dança, críticos de Arte, entre outros” (I Bienal..., 1978: 20), decidiu pelo tema Mitos e Magia como fio condutor dos debates nos Simpósios, das pesquisas apresentadas do setor Documentação e da exposição de artes no setor Manifestações.

Conforme se lê no regulamento, o objetivo da BLA era “indagar acerca do comportamento visual, social e artístico dessa região imensa do Continente Americano”, para se ter “uma visão melhor da América

Latina índia, africana, euroasiática e mestiça”. Partia-se da “necessidade de redescobrimientos de nossas origens, [de] discutirmos as possíveis deformações inseridas em nossas culturas por outras dominadoras e dominantes, seja pela força, seja por processos econômicos”. Era preciso “retomarmos velhas sendas esquecidas, propostas perdidas no tempo e no espaço histórico que, infelizmente, não nos foi permitido trilhar em tempos remotos” (I Bienal..., 1978: 20).

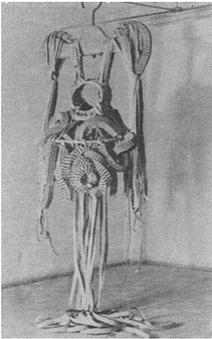
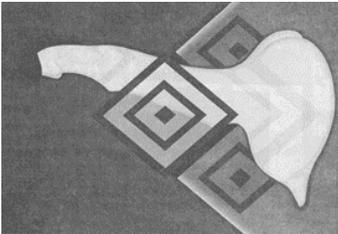
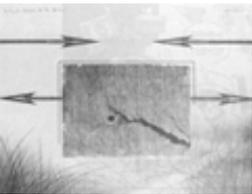
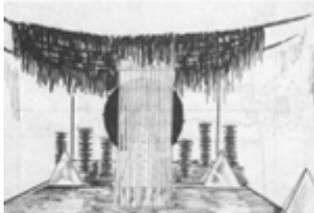
Sob a premissa da não divisão por áreas geopolíticas, mas pela antropológica, referências a mitos de origem indígena, africana, euroasiática ou mestiça deveriam aparecer nas obras de arte para que fossem consideradas “como manifestações culturais de raças que entraram em nossa formação latino-americana” (I Bienal..., 1978: 21). Tais referências poderiam manifestar-se mediante elementos visuais – iconográficos (tema, personagem, signos e símbolos) e compositivos (cor, forma e espaço, material e textura, gestos e ritos) –, de maneira que se pudesse discutir se há “temas e personagens essencialmente latino-americanos”; se há “signos e símbolos que nos pertencem e só a nós”; se há “cores, formas e espaços mais constantes na América Latina que em outras áreas do mundo”; se “há materiais que dizem mais de perto o que sentimos do que outros”; por fim, se temos “gestos e rituais nossos” (I Bienal..., 1978: 21).

Depois de ilações sobre a difícil tarefa de compreender o que seja mito ou magia e de apresentar diversas definições que constam nos dicionários de antropologia, o regulamento fornece elementos práticos e conceituais que poderiam orientar a seleção dos trabalhos. Em primeiro lugar, todas as linguagens, técnicas e processos seriam aceitos, mas o tema “Mitos e Magia” não deveria fomentar “folclorismos”, através dos quais “essa imensa região está acostumada a ser vista por elementos alienados que sempre nos viram como portadores de uma cultura pitoresca e ‘primitiva’, quando o que tivemos foi uma cosmovisão diferente do mundo e da vida” (I Bienal..., 1978, p. 22). Ao se definir pelo título-tema, a grande preocupação, portanto, era evitar que o evento se transformasse em uma “festa folclórica”.

A dúvida abriu um debate na imprensa. Dois membros do conselho, Jacob Klintowitz e Alberto Beutenmüller foram entrevistados. Para o primeiro, não havia garantia de que o folclore fosse evitado; o regulamento punha o tema, mas não o explicava com clareza. “Sabemos apenas (...) que mito e magia não devem ser entendidos como ‘folclorismo’. O que isso quer dizer: não sabemos. Sabemos o que não é, mas não sabemos o que é”. Para o segundo, não haveria nenhum risco de que essa confusão viesse a existir, já que não haveria inscrições livres; participariam apenas artistas convidados, indicados por uma comissão de especialistas, intelectuais do “nível de um Mário Pedrosa, Aracy Amaral, Frederico Moraes, Paulo Duarte, Clarival do Prado Valadares, Aline Figueiredo, Renina Katz, Ferreira Gullar”. Essa dinâmica garantiria que o evento não se transformaria numa “festa folclórica” (Lemos, 1978: 71).

Aberta no dia 3 de novembro de 1978, a BLA contou com trabalhos de artes visuais de 13 países da América Latina, expostos em diversas linguagens, classificados e agrupados de acordo com a categoria respectiva: Mitos de Origem indígena, africana, euroasiática e mestiça. A representação do Brasil foi feita por 59 mostras de artistas procedentes de todas as partes do país, com predominância de São Paulo e Rio de Janeiro. Nosso recorte para este artigo trata apenas da arte brasileira, classificada na categoria Mitos e Magia de Origem Indígena, que tinha por objetivo “estudar os mitos e magia derivados da cultura de grupos étnicos – desde os pré-colombianos, mitos do passado, assim como analisar a situação atual do primeiro povo que habitou e habita a América Latina” (I Bienal..., 1978: 21). Com base no único exemplar de cada artista reproduzido em preto e branco no catálogo da BLA, compomos o quadro abaixo<sup>5</sup> para termos alguma aproximação do caráter da arte que o conselho recebeu como sendo Manifestação de Mitos e Magia de Origem Indígena e, principalmente, queremos com isso preparar a base para o desdobramento do argumento deste artigo. Nesse quesito, além de Glauco Rodrigues, que será visto em separado no próximo subcapítulo, identificamos seis artistas brasileiros<sup>6</sup>.

QUADRO 1. Reprodução das obras . Fonte: autora.

<p>1</p>  <p>Berenice Gorini Rodrigues. <i>Veste Ritual</i>, [ca. 1970]. Roupagem feita de palha e fibras vegetais trançadas. 310 cm x 120 cm. Fonte: I Bienal..., 1978: 64.</p>	<p>2</p>  <p>Maria Tomaselli Cirne Lima. [Sem nome], 1978. Desenhos a lápis e carvão, saco de juta, fundo em PVA.Área Geral: 25 metros lineares. Fonte: I Bienal..., 1978: 90.</p>	<p>3</p>  <p>Thais Azambuja. [Sem nome], [ca. 1970]. Técnica e dimensões não identificadas. Fonte: I Bienal..., 1978: 95.</p>
<p>4</p>  <p>Valdir Sarubbi de Medeiros. <i>Antiguos Dueños de las Flechas</i>, 1978. Nanquim e lápis de cor; 60 cm x 50 cm. Fonte: I Bienal..., 1978: 96.</p>	<p>5</p>  <p>Edival Ramosa. <i>Instalação ambiental</i>, 1968. Sem dimensões identificadas. Fonte: I Bienal..., 1978: 67.</p>	<p>6</p>  <p>Gilberto Salvador. [Sem nome], 1978. Técnica mista sobre papel fabriano; 100 cm x 70 cm. Fonte: I Bienal..., 1978: 71.</p>

Como síntese, podemos afirmar que, de algum modo, todos os artistas que constam dessa amostragem atenderam aos requisitos burocráticos do regimento: são do campo erudito e vinham, nos últimos anos, produzindo arte utilizando-se de imagens e referências indígenas. A artista plástica Berenice Gorini Rodrigues (Nova Veneza, SC, 1941) apresentou um conjunto de nove trabalhos da série Vestes Rituais, a exemplo do que vemos na

reprodução 1. Sustentados por cabides, os trabalhos são feitos de palha e de fibras vegetais trançadas, que fazem alusão às cestarias brasileiras. Na reprodução 2, num trabalho de 25 metros lineares, sobre saco de juta e fundo em PVA, o desenho a lápis e carvão, de Maria Tomaselli Cirne Lima (Áustria; Porto Alegre, RS, 1941), reporta-se a ícones da representação indígena, através das imagens da oca, da figura humana com arco e do animal que ronda o espaço. Thais Azambuja (Porto Alegre, RS, 1938), por sua vez, apresentou 25 obras. Na reprodução 3, visualizamos uma forma antropomórfica envolvida por figuras geométricas que fazem alusão ao grafismo indígena, por dedução, já que a mostra da artista na BLA está identificada como manifestação de origem indígena.

Dando continuidade ao nosso quadro, Edival Ramosa (São Gonçalo, RS, 1940-2015) participou da I Bienal Latino-Americana de São Paulo por meio da Instalação Ambiental, um espaço místico cuja rede estendida em seu interior e as formas de pirâmides situadas em cada um dos quatro cantos podem ser entendidas como ícones que remetem a elementos da cultura indígena (reprodução 5). Já o paraense Valdir Sarubbi (1939-2000) apresentou a série *Antiguos Dueños de las Flechas*, com 20 desenhos feitos à tinta nanquim e a lápis. Na reprodução 4, vemos intervenções na fotografia aérea de uma paisagem da Floresta Amazônica. Conforme se lê no site do artista (Sarubbi, 2018), no qual se pode ver a série quase completa, feita em homenagem à canção de Mercedes Sosa, este trabalho mostra a ligação dos indígenas brasileiros com o espaço do rio. Por último, Gilberto Salvador (São Paulo, SP, 1946) expôs 10 desenhos, entre eles, o que vemos na reprodução 6, uma mulher de feições indígenas amamentando uma criança atada a seu corpo por uma tipoia. A mostra é fruto de pesquisas que o artista vinha desenvolvendo com os Caiçara, na região de Bertioga e São Sebastião, assim como da Serra do Mar, Baixada Santista e Planalto<sup>7</sup>.

Embora tenhamos desenvolvido pesquisas para conhecer a obra de cada artista no âmbito da história da arte, ficamos longe de visualizar suficientes elementos iconográficos e compositivos com base no que ficou

exposto no catálogo para concluir se a representação de mitos e magia de origem indígena na I Bienal Latino-Americana de São Paulo correspondeu aos objetivos do referido conselho. Neste apanhado, e também na relação das obras expostas (das quais não nos restaram registros fotográficos, a não ser alguns poucos negativos), os trabalhos apresentados, muitos deles sem título, dão-nos a impressão de que o artista se apropriou de traços indígenas genéricos, estereotipados, de forma distante e descompromissada, para compor uma representação. Talvez alguma ressalva se deva fazer em relação a Valdir Sarubbi e a Gilberto Salvador<sup>8</sup>.

Em geral, a crítica foi bastante desfavorável. A esse respeito, Frederico Moraes (1978b) considerou que a exposição de arte “resvalou para o campo folclórico, para o *kitsch*, para a reportagem ou simples acumulação de material substituindo a reflexão e análise crítica”. Cristina Tejo (2020: 82) concluiu que o tema da bienal, rico do ponto de vista teórico, foi irrelevante em termos de produção artística. Para ela, o Brasil apresentou um grupo heterogêneo e fraco, composto por muitas obras folclóricas e superficiais na concepção e na materialização; na lista dos artistas que constam nos segmentos de arte de origem indígena e africana, quase a totalidade é formada por brancos; seus trabalhos “remetem-se às questões indígenas e africanas de uma maneira distanciada e exotizante”. Roberto Pontual (2020: 52), por sua vez, afirmou à época que “ao longo da exposição surgiram muitas estilizações – algumas felizes, a maior parte nem tanto – de raízes indígenas e africanas em solo brasileiro, ou de outras fontes locais mais antigas”. De maneira ampla, a crítica de Pontual estendeu-se para toda a BLA:

Num ano de latino-americanismo galopante, como está sendo 1978, perdemos em São Paulo a melhor das oportunidades para não só mostrar obras de artistas da América Latina, mas também demonstrar um modo de ver a arte que sirva de fato à gente desta parte do planeta. Talvez se tenha candidamente imaginado que impor um tema central ao evento, compartimentá-lo em quatro vertentes, ‘mitos e magia de origem africana, indígena, euroasiática, ou mestiça’, montá-lo com design cuidadoso e

complementá-lo com o encontro em simpósio de especialistas na área fossem providências suficientes para dar substância e recuperar a importância de um certame como este (Pontual, 1978c).

De fato, o tema-título *Mitos e Magia*, pensado antropologicamente em seções étnicas, foi de difícil operacionalidade, especialmente para os países convidados que selecionariam as obras a serem enviadas. De acordo com a pesquisadora Carla Fatio, o descontentamento que transpareceu na imprensa foi geral. Além dos problemas de organização, o tema-título, de difícil compreensão, impediu que países atendessem ao convite, o que os fez não comparecer. Outros mandaram trabalhos de arte identificados não pelo tema, mas pela área geográfica, o que o conselho queria evitar. “As brechas foram se alargando, e comprometeram a base do desdobramento temático. Dois dias depois da inauguração, havia apenas treze dos mais de vinte países latino-americanos que ali deveriam estar” (Fatio, 2012: 331). Enfim, o público reclamava das ausências, das salas vazias, de salas com identificação temática que não condizia com o que viam.

A escolha do tema-título *Mitos e Magia* pelo Conselho de Arte e Cultura encontrava-se em ressonância com a valorização das culturas populares e do fantástico que marcou o realismo mágico, na América Latina, nas décadas de 1960 e 1970. Em relação específica ao Brasil, Frederico Morais considera que, com o decreto do AI-5 de 1968 recrudescendo a censura, as bienais de São Paulo entram numa fase de enfraquecimento. “A bienal, que já vinha em declínio, não despertou mais a atenção de artistas importantes” (Morais, 1975: 102). O Brasil voltou-se então para o passado. Depois de 1969, houve um aumento considerável do número de retrospectivas: Tarsila, Antônio Gomide, Vicente do Rego Monteiro, Portinari, Di Cavalcanti, Volpi, Alvim Correia, Guignard, Pancetti, Antônio Bandeira, Milton Dacosta. Com os leilões, ocorreu o mesmo: as obras de Nery, Visconti, Debret e Amoedo, por exemplo, eram vendidas (Morais, 1975: 111). Concomitante a esse movimento nas artes plásticas, houve a reabilitação de Oswald de Andrade a partir da comemoração dos 10 anos da sua morte, no Suplemento Literário de *O Estado*

de S. Paulo, no dia 24 de outubro de 1964, dirigido por Antonio Candido. A partir disso, as principais obras do autor do *Manifesto Antropofágico* foram publicadas. “No período de quatro anos, Oswald realizou um percurso meteórico que o situa no centro da cena cultural brasileira e o transforma em um autor contracanônico do cânone” (Aguilar, 2021: 961).

Contudo, há que se acrescentar outro dado relevante. A criação de uma Bienal Latino-Americana foi uma das estratégias, da América Latina, de enfrentamento às ditaduras financiadas pelos Estados Unidos. Fervia na intelectualidade o clamor pela independência cultural em relação aos centros hegemônicos, como efeito de diversos acontecimentos. O exílio de intelectuais, artistas e críticos de arte possibilitou, no exterior, encontros, descobertas identitárias e reconhecimento de situações semelhantes<sup>9</sup>. O contato com as teorias pós-coloniais despertou a consciência do eurocentrismo, do etnocentrismo e do ocidentalcentrismo, que forneceram argumentos acadêmicos para refletir sobre a situação de subalternidade e dominação cultural vigentes. A “abertura” em meados da década de 1970 e o “retorno” à pátria criaram condições para formas de luta contra o imperialismo norte-americano. Em 1975, no Simpósio de Austin, entre os vários debates e conferências para refletir sobre a identidade da região, conclui-se que nas artes se empregavam ainda resquícios de Paris, havia o predomínio de elementos de influência norte-americana, de cunho internacionalista, e se tentava buscar uma expressão do mundo latino-americano (Amaral, 2013: 438-452).

Aracy Amaral, sob a premissa de “mudar o *locus* de enunciação epistemológico sob a arte latino-americana do norte para o sul” (Jordão, 2020: 79), vinha desde meados da década de 1970 circulando entre críticos de arte na América Latina. De acordo com ela, “ficávamos meio ‘de pingentes’ nos vários e grandes eventos de arte que aconteciam nos Estados Unidos” (Amaral, 2013: 492-493). Ademais, era hora de tentar assumir “nossa mestiçagem” e mostrar a identidade artística dos latino-americanos. Ela informa que depois dos boicotes e diante da censura do regime militar, a

Bienal de São Paulo resolveu atender aos anseios da área e abriu a Bienal Latino-Americana. Nas sondagens preliminares, Amaral acrescenta, os diversos países consultados demonstraram a preferência por “um empreendimento que, sequencialmente, apresentasse diversos aspectos do fazer artístico entre nós (...) do pré-colombiano ao colonial, da república às experimentações contemporâneas, deixando sempre uma abertura para envios livres de cada país (Amaral, 2013: 493). Para concretizar o projeto, a ideia era a criação de uma comissão formada por críticos de toda a região para discutir a proposta em São Paulo. Por falta de recursos, no entanto, a Bienal convidou apenas Juan Acha (México) e Silvia de Ambrosini (Argentina). Mas, segundo Amaral, quando os dois críticos chegaram à capital paulista, o programa da bienal já estava determinado, e o tema Mitos e Magia já circulava na imprensa<sup>10</sup>.

Conforme coloca Aracy Amaral (2006: 44), por certo, a temática ligada à vertente mágica fazia ressonância ao que circulava nos meios artísticos europeu e norte-americano, que, quando projetavam a produção plástica da América Latina, procuravam dar o enfoque da expressão do fantástico, da magia, da espiritualidade, do inconsciente. Mas ela questiona essa posição. “Trata-se de um momento da ‘moda’ da arte de nossos dias, ou de um clichê do olhar dos países hegemônicos para a América Latina?” Exposição como a de Indianópolis (1987), por exemplo, que tem como título América Latina: arte do fantástico, “revelaria, de fato, o lado ‘típico’ de nossa arte, distinto dos grandes centros?” Os críticos perceberiam nela a afirmação “perante um universo mítico de avassaladora força, a impor sua presença como um poder raro sobre culturas em que o pragmatismo não reina, mas cuja riqueza cultural em sua diversidade propicia o aparecimento de uma ‘arte não-branca?’” (Amaral, 2006: 45).

Uma “arte não-branca”, pondera Aracy Amaral (2013: 269), que revelaria de fato uma “criatividade mágica”, não se refere aos trabalhos dos artistas que imprimem uma “sofisticada erudição” para se alinharem à “onda do primitivismo” que se registra nos Estados Unidos. Amaral (2013:

266-270) vê na instalação ambiental do grupo Etsedron<sup>11</sup>, obra que os críticos e o público conceberam como uma arte esteticamente feia, na sua “opção pelos ocres e terras em detrimento da vivacidade cromática”, um “primeiro grito – pois há muito de violência nesta proposta”, que não se alinha às tentativas que objetivam uma “ordenação do caos”. “Eis um trabalho entre nós que não é ‘branco’, que expõe bem alto, sem preconceitos ou complexos, o contingente do mulato ou do cafuzo, que é sua razão de ser”. Para Aracy Amaral, diante da instalação ambiental do grupo Etsedron, estamos diante de uma forma de expressão plástica mestiça brasileira, depois da época colonial, na presença de uma expressão da realidade cultural sertaneja (ou de misto de índio com branco ou preto).

A partir dessas afirmações de Aracy Amaral e, especialmente, a partir dos resultados críticos da Bienal Latino-Americana, em parte como decorrência da opção pelo tema mitos e magia, dividido em quatro subtemas de cunho étnico, consideramos a mostra de Glauco Rodrigues, cuja vinculação oscilou entre os quesitos Mitos e Magia de origem indígena e Mitos e Magia de origem miscigenada, cheia de possibilidades para pensar sobre a antropofagia como uma metáfora da cultura brasileira. Nas suas telas, as imagens indígenas são proeminentes, mas, longe da pureza étnica, ressaltam a miscigenação racial e cultural do Brasil.

## **Índios de Copacabana<sup>12</sup>**

“Me proponho a fazer uma pintura BRASILEIRISTA e ANTROPOFÁGICA [e com emoção]”, disse o artista, em 1981, no manifesto elaborado para a exposição individual *Glauco Rodrigues no País do Carnaval: homenagem a Tarsila*. Segundo Denise Mattar (2019: 11), essa declaração “define bem a obra de Glauco e reitera a constatação de que ele é um dos poucos artistas plásticos brasileiros que exerceu, de fato, os princípios da antropofagia metafórica de Oswald de Andrade”.

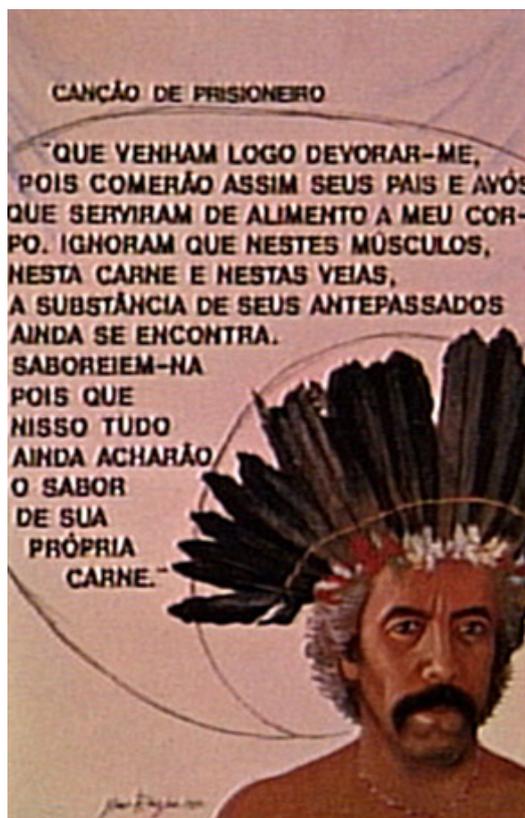


FIG. 1. Glauco Rodrigues. A Conquista da Terra - 2 (Canção de Prisioneiro), 1971. Acrílica sobre tela sobre madeira. 55 cm x 37 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM Rio. Fonte: arquivo da autora.

Na pintura que se encontra acima, *Canção de Prisioneiro* (1971), vemos um autorretrato do artista, com cocar. Ao lado, o texto escrito declarando a antropofagia de Oswald de Andrade: “Que venham logo devorar-me, pois comerão assim seus pais e avós que serviram de alimento a meu corpo”. Da série *A Conquista da Terra*, a obra constou da mostra de Glauco Rodrigues na I Bienal Latino-Americana de São Paulo, junto a outros trabalhos (67 pinturas de tinta acrílica sobre tela, com dimensões que variaram de 27 cm x 22 cm até 170 cm x 240 cm), sob a curadoria de Roberto Pontual (I Bienal..., 1978). Entre eles, o tríptico *Retrato de Henriette Amado* (1970)<sup>13</sup>. De acordo com o próprio artista, “esta obra sintetiza todo o clima brasileiro que tem tentado captar/capitalizar em seus trabalhos de anos para cá” (Bienal X, 1978). Henriette Amado, educadora militante perseguida pelo regime

da Ditadura, é retratada em várias idades e situações da vida, junto às figuras de seus pais e avós, em um só espaço, tudo ao mesmo tempo, numa solução plástica que expressa, segundo nosso entendimento, o princípio antropológico de formulação antropofágica. O presente é composto de múltiplas temporalidades e resultado da incorporação dos antepassados. Como escreveu Glauco Rodrigues na obra de 1971 que se encontra acima:

Que venham logo devorar-me, pois comerão assim seus pais e avós que serviram de alimento a meu corpo. Ignoram que nestes músculos, nesta carne e nestas veias, a substância de seus antepassados ainda se encontra. Saboreiem-na pois que nisso tudo ainda acharão o sabor da sua própria carne.

Compõem ainda a Sala Glauco Rodrigues, na BLA, 10 telas da série *Visão da Terra*, inspirada na lenda indígena do Coati-Purú (1977); 18 quadros da série *Carta de Pero Vaz de Caminha* (1971), uma sequência de 26 pinturas que contam sobre o descobrimento do Brasil na forma de história em quadrinhos, numa leitura irônica e metafórica da Carta de Pero Vaz de Caminha e da tela *Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles; além de 5 quadros da série *Pau Brasil* (1975) e 4 da série *Terra Brasilis – Tupi or not tupi that is the question* (1970) (I Bienal..., 1978: 72-76).

Roberto Pontual (2019: 95) esclarece que a seleção de 67 obras para a BLA partiu de considerações que garantissem a melhor adequação do conjunto com o tema central do evento. São trabalhos que representam uma das fases de Glauco que atravessa a década de 1970 e vai até o início da redemocratização: fundo branco, figuras atemporais, as figuras são situadas temporalmente, por seus adereços e vestimentas antropofagia (deglutição) de outros pintores, de figuras e símbolos históricos e até de si mesmo. Todas essas obras, que vinham fazendo sucesso com suas cores, figuras, plasticidade e movimento, ao se apresentarem em exposições sucessivas, mereceram o epíteto de “grande desfile alegórico”, como podemos perceber no comentário do próprio artista:

Eu diria que sou uma espécie de escola de samba. O meu enredo em 1970 foi *Terra Brasilis*; em 1971, *Carta de Pero Vaz de Caminha*; em 1972, *Os olhos do Senhor estão em todo o lugar contemplando os maus e os bons*; em 1973, *Adivinhações*; em 1976, *Tradições gaúchas*; em 1977, *Visão da Terra: a lenda do Coati-Purú*. O quadro precursor de todos esses enredos é *De natureza tão sutil*, pintado em 1970, onde aparece a porta-bandeira Neide e o mestre-sala Delegado, com a arara, arco-íris, bananas, etc. Como toda escola de samba, eu obedeço ao regulamento; minhas cores são o verde-amarelo-azul e branco, sendo permitido o dourado, o prateado e as cores da pele (Pontual, 2019: 96).

As séries *Carta de Pero Vaz de Caminha* (1971) e *Visão da Terra - A lenda do Coati-Purú* (1977) são obras paradigmáticas da fatura de Glauco. Recentemente, em 2019, a Danielian Galeria, do Rio de Janeiro, promoveu uma mostra em sua homenagem. Nela, foi possível ver as séries remontadas, uma vez que hoje os quadros se encontram dispersos em diversas coleções, particulares ou institucionais. No livro *Glauco Rodrigues - Crônicas anacrônicas, e sempre atuais, do Brasil*, publicado na ocasião da exposição, a organizadora, Denise Mattar, relata a pesquisa feita para recompor as séries e conhecer o processo de produção do artista.

De acordo com Mattar (2019), a série *Visão da Terra* foi inspirada na lenda do Coati-Purú, que Glauco conheceu em *Hantxa Huni Kuin: A língua dos Caxinauás do rio Ibaçu*, de autoria de Capistrano de Abreu. Neste livro, Capistrano narra memórias dos indígenas Caxinauá do Acre, tanto na língua nativa quanto no português. A lenda, segundo a narrativa do historiador, conta que os indígenas Caxinauá alimentavam-se de terra, pois não tinham o que comer. Diante disso, o Coati toma forma humana e a transforma a terra em fartura, com a condição de que a testemunha desse fato, a Mulher-Sozinha, não revelasse aos demais a qualidade mágica desse feito. Tudo ia bem, até que Coati castra o marido da Mulher-Sozinha. Ela, então, revela a verdade a todos. O Coati foge, e o povo volta a comer terra.

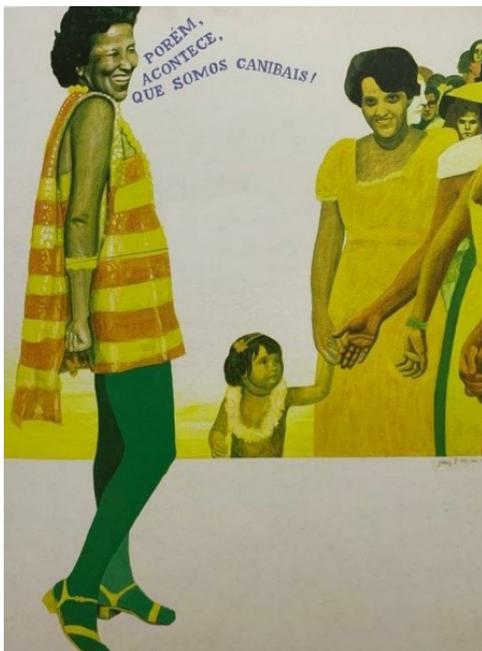


FIG. 2. Glauco Rodrigues. Porém, acontece, que somos canibais. 1977. Série Visão da Terra – A lenda do Coati-Purú. Acrílica sobre tela sobre aglomerado. 100 cm x 80 cm. Coleção Fabiano Ribeiro Doyle. Fonte: (Mattar, 2019: 87).

FIG. 3. Glauco Rodrigues. Nossa comida abundando está! N° 1. 1977. Série Visão da Terra – A lenda do Coati-Purú. Acrílica sobre tela sobre aglomerado. 100 cm x 80 cm. Coleção Galeria Athena. Fonte: (Mattar, 2019: 86).

Denise Mattar (2019: 81-82) informa que Glauco enxergava, na lenda do Coati-Purú, uma analogia do “milagre brasileiro”, a ilusão do progresso criada pelos militares durante o período da Ditadura. Inicialmente, o artista usou passagens do texto de Capistrano para a realização da mostra *Adivinhações*, em 1973. Na sequência, tentou fazer um filme Super-8, mas, segundo seu próprio depoimento, “o roteiro virou superprodução e não deu em nada”. Depois, a atriz Camila Amado pensou em fazer uma comédia musical sobre o tema, com a participação de João Bosco e Aldir Blanc, mas a tentativa também não deu certo. Posteriormente, o artista retomou seu antigo roteiro, dos atores e da câmera fotográfica para produzir a série *Visão da Terra*, “um dos momentos mais emblemáticos da sua obra”.

Na série, Glauco manteve o caráter de encenação projetado para o cinema e se utilizou do *casting* previsto para o musical: Cecil Thiré [Coati], Camila Amado [Mulher-Sozinha], Stepan Nercessian [Marido], além de

Norma, sua mulher, e de amigos como Roberto Pontual, Anna Letycia e Paulo Roberto Leal. Diversos depoimentos dos atores que foram modelos para a série falam do seu processo criativo. Eles posavam, e Glauco os fotografava; uma vez com as fotos em mãos, ele pintou a partir delas. Sobre isso, o artista comenta: “Na verdade, eu não fazia mais do que concretizar a ideia do velho roteiro do filme...” (Mattar, 2019: 82).

Já *Carta de Pero Vaz de Caminha*, composta de 26 telas, foi apresentada pela primeira vez na Galeria Portal, em São Paulo, em 1971, com grande sucesso. Conforme explica Mattar (2019: 49), ao longo dos anos, com a venda dos trabalhos, a série se desfez. Para a remontagem, contou-se com o auxílio de Norma de Estellita Pessôa, a viúva do artista. Nos arquivos de Glauco, foram localizados os 26 slides da época e uma pasta com apontamentos que revelavam a ordem das telas e dos textos. Submetidos os *slides* a um processo de restauro digital, amparando-se nos 12 quadros da série pertencentes à Coleção Gilberto Chateaubriand, preservada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), chegou-se bem próximo às suas cores originais.

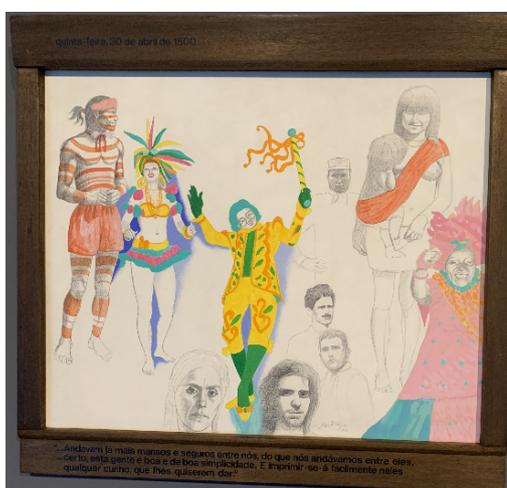


FIG. 4. Glauco Rodrigues. Série Carta de Pero Vaz de Caminha. Carta número 15. 1971. Acrílica sobre tela colada em madeira e decalque sobre madeira, 75 x 80,2 x 6 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand. MAM Rio.

Fonte: Fotografia da autora.

FIG. 5. Glauco Rodrigues. Série Carta de Pero Vaz de Caminha. Carta número 21. 1971. Acrílica e grafite sobre tela colada em madeira e decalque sobre madeira, 75 x 80 x 6 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand. MAM Rio.

Fonte: Fotografia da autora.

Segundo nos informa Mattar (2019: 49), a série *Carta de Pero Vaz de Caminha* (1971), uma criação visual da adaptação da Carta de Caminha feita por Jaime Cortesão, manteve a estrutura de diário, ao passo que foram eleitos os trechos mais significativos, com suas datas. “São 26 telas que contam o Achamento do Brasil, como uma história em quadrinhos”. Na composição iconográfica, vemos uma miríade de citações históricas espalhando-se pelas telas: Hans Staden, Theodore de Bry, Jean-Baptiste Debret, Lasar Segall, Victor Meirelles, ao lado de gravuras modernas, assim como de fotografias de José Medeiros, do projeto Rondon, imagens de revistas, de atores e de amigos e até do famoso iate *Miss Bangu*.

Sobre a cena da Primeira Missa no Brasil (1861), uma metáfora da obra de Victor Meirelles, Marília Floríndia (2017), num trabalho bastante acurado, mostra que nela aparecem elementos plásticos próprios de outros trabalhos do artista: o fundo é como se fosse uma folha de papel em branco, um espaço onde figuras de tempos e lugares diferentes podem se encontrar: homens do passado europeu com armaduras medievais, um casal de mestre-sala e porta-bandeira, um “índio de Copacabana” representado por um homem branco de sunga com toalha pendurada no pescoço e adereços indígenas, o símbolo da cruz vermelha na bandeira da Ordem Religiosa das Cruzadas ao lado do altar, entre outras figuras. Glauco ressalta a miscigenação brasileira, a mistura racial, cultural e religiosa. Há uma indígena que parece ver e ser vista, observa Floríndia. Nós observamos a série, mas também nos sentimos observados pelas personagens que ali estão.

O tempo da narrativa é o tempo do agora do artista. Na assunção do mito, “os ontens sob a perspectiva do hoje” (Pontual (2019: 96)). A presença dos povos ancestrais na arte de Glauco é um acontecimento fundacional. Aconteceu no quadro *Um Dia É da Caça, Outro do Caçador* (1969). Nesse instante, o artista abandona a “pura aceitação das coisas” e assume “o manejo militante do assunto” (Pontual (2019: 95)). “Na abertura do trato mítico”, que se realiza nas telas de Glauco Rodrigues, a primeira providência foi fazer o fundo dos quadros ficar absolutamente branco, pois tudo precisava

assentar-se de igual para igual: “O branco passa a ser um tempo sem tempo” (Pontual, 2019: 96).



FIG. 6. Glauco Rodrigues. *Um Dia É da Caça, Outro do Caçador*, 1969. Acrílico sobre tela, 91 cm x 143 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM Rio. Fonte: arquivo da autora.

### Sunga e cocar em um só tempo

"A própria Bienal de São Paulo pensou, inicialmente, em fazer de Mitos e Antropofagia o tema de sua próxima edição inaugural da série latino-americana; ficou, no fim, com uma variante Mitos e Magia" (Pontual, 1978a). Em "Lei do homem, lei do antropófago", publicado no *Jornal do Brasil*, Roberto Pontual (1978a) lembra que se comemoravam os 50 anos de "um dos documentos mais importantes para a cultura brasileira de todos os tempos: o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade". Segundo o crítico, desde seu nascimento, o "grito de guerra *Tupy, or not tupy, that is the question* ficou ecoando nos nossos ouvidos". Porém ressona mais forte nos últimos

anos. Depois de um período de arrefecimento do modernismo, depois da Revolução de 1930 e da Segunda Guerra Mundial, depois do abstracionismo nas artes da década de 1950 e da retomada figurativa, sobretudo pós-1964, das mostras *Opinião 66 e 67*, da *Nova Objetividade Brasileira*, da montagem de *O Rei da Vela* e da disposição tropicalista, “o conceito oswaldiano de antropofagia parece ter-se tornado ideia fixa no meio cultural e artístico brasileiro”. E mais adiante, Pontual informa: “A própria Bienal de São Paulo pensou, inicialmente, em fazer de Mitos e Antropofagia o tema de sua próxima edição inaugural da série latino-americana; ficou, no fim, com uma variante Mitos e Magia”. Pelas palavras de Pontual, parece-nos que os pares mito e magia, mito e antropofagia seriam intercambiáveis. Ou um seria uma variante do outro?

Aqui, não temos espaço para desdobrar grandes reflexões metodológicas sobre vizinhanças ou relações antropológicas entre mitologia e antropofagia. Fiquemos apenas com algumas colocações do grande antropólogo brasileiro Viveiros de Castro (2018: 158-160) que define a antropofagia praticada pelos Tupinambás como um processo de semiofagia. Pois, o que do inimigo era realmente devorado? Não podia ser sua matéria ou substância, visto que se tratava de um canibalismo ritual. O corpo a ser devorado era um signo. O que se assimilava do corpo da vítima eram os signos da alteridade. Acrescentemos também o que diz a estudiosa das subjetividades, a psicanalista Suely Rolnik (2005). No banquete antropofágico da devoração do bispo Sardinha e na libertação de Hans Staden, residem um dos mais importantes mitos fundadores do país sobre a política de relação com o outro e sua cultura. Segundo tal mito, comendo o bispo Sardinha, os nativos se apropriariam da potência do colonizador, o que alimenta seu próprio valor guerreiro; ao contrário, ao não comerem Hans Staden, evitariam contaminar-se com a covardia que os Tupinambás viram no estrangeiro.

A proposta do Conselho de Arte e Cultura da Bienal, ao definir-se por Mitos e Magia como tema da BLA, repetimos aqui, partia da necessidade

de redescobrir as origens da América Latina, de discutir as possíveis deformações causadas por nações hegemônicas, seja pelo poder econômico, seja pela força. Era necessário retomar “velhas sendas esquecidas, propostas perdidas no tempo e no espaço histórico”, que, dominadas, não se desenvolveram a seu tempo. A ideia expressa nessa proposição, parece-nos, é de que na cultura brasileira corriam duas linhas paralelas. Uma que avançava e tomava a dianteira, assumindo a hegemonia; a outra, dominada, que ficou para trás. Na superfície, a modernidade racional, dominante, civilizada e civilizadora; submersa, a outra, a tradição, a não moderna, a margem e os restos. Longe estamos da ideia de antropofagia que contempla a hibridização, a mestiçagem, a mistura, dialeticamente. A metáfora da antropofagia para refletir sobre a cultura produzida no Brasil considera que, se existem linhas, não se tratam de linhas retas, mas de linhas de “fuga da cultura europeia” que impedem a “reposição submissa e estéril” (Rolnik, 1998: 132). Nesse sentido, Eduardo Viveiros de Castro (2018: 159, grifo do autor) define a antropofagia “como um processo de transmutação de perspectivas, onde o ‘eu’ se determina como ‘outro’ pelo ato mesmo de incorporar este outro, que por sua vez se torna ‘eu’, mas sempre *no* outro”. A noção de antropofagia, portanto, para interpretação do Brasil, extrapola a literalidade do ato de devoração canibal praticado pelos indígenas e reafirma uma fórmula ética de relação com o outro, migrando para o terreno da cultura, como cultura produzida na dialética de apropriação, rejeição e criação.

A professora e crítica de arte Mariza Bertoli, em entrevista a Carla Fatio (2012: 79) por ocasião de sua pesquisa para o doutoramento, informou que a escolha do tema-título da I Bienal Latino-Americana de São Paulo (1978) foi sugerido por Adalice Maria de Araujo, cuja tese de titular, *Mitos e Magia na Arte Catarinense*, fora defendida no ano anterior, na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Aqui, é interessante observar que a própria Adalice Araujo, em uma das passagens de sua tese, refere-se à arte

catarinense, o objeto de seu trabalho, como uma “arte antropofágica”, de “devoração mágica da natureza” (Araujo, 1977: 42). Não obstante, de acordo com Isobel Whitelegg (2020: 66), a definição da temática Mitos e Magia contou com o peso da argumentação defendida por Marta Traba, crítica de arte, escritora argentino-colombiana engajada na defesa da autonomia da arte latino-americana e presença ativa em toda a dinâmica da BLA. Segundo Whitelegg, Traba, provocada por seu exílio político e pela leitura das obras de Karl Marx, Herbert Marcuse e Henri Lefebvre, defendia argumentos para mostrar que as nações industrializadas, dominadas pela ideologia da tecnologia, apoiavam uma “estética da deterioração”, exemplificada nas artes experimentais que não expressavam nem se adequavam ao contexto subdesenvolvido das sociedades latino-americanas. Para resistir a isso, segundo o pensamento de Traba, nas palavras de Whitelegg (2020: 66), era necessário

um retorno deliberado aos meios “não alienados” da pintura, da gravura e do desenho. Além disso, os códigos visuais de tais meios deveriam, idealmente, transmitir elementos míticos atemporais, cumprindo, assim, a “capacidade de retirar a realidade nacional do seu subdesenvolvimento e transpô-la para um nível mágico, mítico, ou puramente imaginativo”, que seria “superior à imitação de tarefas propostas pelas sociedades altamente industrializadas”.

A questão, a nosso ver, não se refere tanto à diferença conceitual entre as perspectivas mito-mágica ou antropofágica (afinal, a antropofagia é envolta em práticas mágicas) quando se fala da cultura brasileira como lugar de inspiração para o fazer artístico. Mas podemos afirmar que na cultura tecnológica os mitos continuam atuando. Como observou Pontual (2019: 96), Glauco Rodrigues abordou os mitos como “os ontens sob a perspectiva do hoje”. Isso quer dizer que, na abordagem antropofágica da cultura, o passado não é algo que ficou no passado à espera do “resgate” historiográfico ou artístico para que seja representado. Os mitos correm com todo o espectro

de acontecimentos. O presente, na sua impureza temporal, é a realização de “um tempo saturado de ‘agoras’”, lembrando a tese 14 de Walter Benjamin (1987: 229).

No entanto, como vimos, o título-tema Mitos e Magia, pensado antropologicamente em seções étnicas, estanques, gerou confusões, incompreensões. Países convidados tiveram dúvidas sobre o que mandar; selecionar e classificar os trabalhos recebidos foram operações difíceis; houve rejeição por parte de artistas que não concordaram com esses enquadramentos. Antonio Henrique Amaral, por exemplo, aceitou o convite para participar, contanto que sua obra não fosse vinculada a qualquer um dos temas ou subtemas (Morais, 1978b). Um articulista, ao criticar certas incoerências do evento, expressou seu espanto diante deste fato: Antônio Henrique Amaral teria ocupado o maior espaço para um artista na BLA (1100 m<sup>2</sup>), sem apresentar obra alguma sobre o tema Mitos e Magia, mas sim a sua arte, sem nenhum rótulo, com o qual o conselho concordou (Bienal, 1978a).

De qualquer forma, o fato é que o projeto da BLA, de acordo com Roberto Pontual (2020: 53), fora reduzido pela metade devido à ausência dos principais artistas que deveriam ilustrar o termo Mitos e Magia: Joaquín Torres García, do Uruguai; Rufino Tamayo e José Luis Cuevas, do México; Xul Solar e Antonio Berni, da Argentina; Roberto Matta Echaurren, do Chile; Wifredo Lam, de Cuba; Fernando de Szyszlo, do Peru; Fernando Botero, da Colômbia; e Rodolfo Abularach, da Guatemala. Carla Fatio (2012: 323-329), para sua tese de doutorado, realizou extensa pesquisa sobre a recepção da BLA na imprensa paulista<sup>14</sup>. Os jornalistas falavam dos artistas que de algum modo conseguiam dialogar com o tema, contudo, pronunciavam-se a respeito daqueles que pareciam “grandes equívocos”. Mostravam que “as presenças não contrabalançaram as ausências”. A autora comenta um artigo de Radha Abramo, publicado na *Folha de São Paulo*, no qual a crítica de arte ressalta a presença na Bienal de Antonio Henrique Amaral, Glauco Rodrigues, Antonio Maia, Farnese de Andrade Neto e Humberto Espíndola, que representaram “substanciosamente o tema central mitos e magia no

âmbito da norma erudita” (Fatio, 2012: 330). Não obstante, lamenta ausências importantes que se fizeram sentir, mesmo tendo sido convidados por protocolo da Fundação Bienal de São Paulo, mas que se desinteressaram de enviar suas obras, tais como Marcelo Grassmann, Rubem Valentim, Gilvan Samico, João Câmara, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Nelson Leirner e Claudio Tozzi.

Alguns desses nomes não estavam presentes porque foram a outro lugar! Com críticas ao formato e ao tema Mitos e Magia, resolveram realizar um evento paralelo: *Mitos Vadios*, o *happening* de um dia, no domingo após a abertura da BLA. O evento, organizado por Ivald Granato, envolveu 20 artistas registrados e vários outros de última hora (Jordão, 2020: 48). No manifesto do grupo, assinado por Artur Barrio, Dinah Guimarães e Lauro Cavalcanti, declara-se:

Na realidade, nossos mitos e magias encontram-se nas ruas e ou nas matas, em estado natural (...), da mesma maneira que a utilização do índio como tema em pintura significa uma atitude antiga, já que a pintura que o índio realiza sobre seu corpo representa bem mais a nível artístico antropológico (Jordão, 2020: 49).

O grupo declara ainda que a tentativa de reduzir os mitos “a uma exposição segundo moldes convencionais recai num espaço estilo ‘loja turística’ (...), simples amostragem de objetos exóticos” e faz uma ressalva sobre o uso de materiais tradicionais (papel e tela) como suporte da arte e sobre a valorização da pintura. “A recusa em encarar os novos media como participantes da nossa realidade urbana (...) levaria a uma delimitação maniqueísta de papéis — Europa e EUA fariam a ‘vanguarda’ e aos outros países restaria a pintura”. Para eles, a afirmação de Marta Traba de que a “resistência” só pode dar-se na “criação radical da América Latina”, através do nível acadêmico, na medida em que propõe a volta à pintura, é uma posição que coincide com a visão acadêmica de certa crítica em voga no Brasil e na Europa, “que tem a escola de David como ponto de partida” (Jordão, 2020: 49).

Estavam inscritos no *Mitos Vadios* Gabriel Borba, Artur Barrio, Maurício Fridman, Ivald Granato, Claudio Tozzi, Lfer (Luis Fernando), Hélio Oiticica, Antonio Dias, Sérgio Régis, Ubirajara Ribeiro, Ruy Pereira, Francisco Iñarra, Genilson Soares, Olney Krüse, Regina Vater, Gretta, Alfredo Portillos, Ibáñez Ma, Lygia Pape e Rubens Gerchman. Reconhecemos aí alguns nomes do tropicalismo que reabilitara a antropofagia oswaldiana: Hélio Oiticica, Antonio Dias, Lygia Pape, Rubens Gerchman, Artur Barrio, Ivald Granato.

Glauco Rodrigues não foi ao *Mitos Vadios*. Atendeu ao chamado da I Bienal Latino-Americana de São Paulo. Mas quando chegou da Itália em 1964, sob o influxo da *pop art* e da redescoberta de Tarsila, na Bienal de Veneza, juntou-se aos tropicalistas. Ele integrou a mostra *Opinião 66* ao lado de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Antonio Dias e Carlos Vergara. Em 1967, participou da mostra *Nova Objetividade Brasileira*. Abandonou a pintura de cavalete e começou a produzir objetos. “Bonecos de papel, caixas de madeira ou acrílico, a conquista do espaço e a chegada do homem à lua fazem parte da temática de transição e da volta do artista à figura”. Fez usos de símbolos e estereótipos culturais, ícones populares da televisão, do rádio e do cinema. “Uma iconografia tropical é garimpada das manifestações populares, mas também das instituições formais, como museus e bibliotecas” (Brito, 2018: 14).

Segundo Frederico Morais (1975: 98), o tropicalismo que se abre com a mostra *Opinião 64* não foi um movimento no sentido tradicional do termo – não teve manifestos, plano-piloto, mostras inaugurais etc., e é quase improvável que tenha havido um tropicalismo nas artes plásticas. Contudo, diz o crítico, trabalhos como os de Gerchmann, Vergara, Oiticica, Leirner, Amaral (bananas) e Rodrigues (*Terra Brasilis*) podem ser catalogados como tropicalistas. As colagens que Glauco faz da cultura brasileira nos seus trabalhos “onde se vêem a um só tempo temas da carta de Pero Vaz de Caminha, índios, garotas de Ipanema, imagens recolhidas nos quadros de Tarsila, Portinari, Pedro Américo) têm, do ponto de vista temático, um evidente sentido tropicalista” (Morais, 1975: 97).

Na visão de Pontual (2019: 96), por sua vez, Glauco assimilou de pronto o movimento de 1967, fez banhistas panorâmicos se fundirem aos índios e sunga e cocar servirem a todos num tempo único, “antropofagicamente incorporador de toda e qualquer vivência experimentada aqui, entre a gente e a terra, ao longo dos séculos, agora como outrora”. Dessa maneira, de dentro do entusiasmo tropicalista, ecoando desde 1967, o artista retoma e atualiza o grito de guerra oswaldiano. Repetindo a citação já feita acima: “Sim ‘Tupy or not tupy’ continuava sendo a questão, 40 anos depois daquele oportuno abocanhamento brasileiro de Shakespeare”.

### **Sunga e cocar vestem o mesmo corpo**

Tudo em sua obra [a de Glauco Rodrigues] é arte antropofágica, no sentido dado pelos povos ameríndios que fazem da comida um ritual de troca e deglutição, sem geografia certa ou tempo delimitado. Tudo deve ser digerido e vomitado, numa celebração da cultura brasileira que devora aos “outros”, mas também a si própria e a “nós” mesmos. Isso porque, “acontece que somos canibais” – verdes e amarelos, e tropicais (Lilia Schwarcz apud Amarante, 2021, n.p.).

Darcy Ribeiro (1995: 70), em *O povo brasileiro*, vê a colonização do Brasil como um “esforço persistente, teimoso” dos ibéricos, para implantar a “europeidade adaptada nos trópicos e encarnada na mestiçagem”; mas esbarrou sempre na “resistência birrenta da natureza” e dos “caprichos da história”. Os desígnios de “branquidades e civilidades” deram-se ao contrário. Hoje, somos um povo “tão interiorizadamente deseuropeus como desíndios e desafros”.

Deseuropeus, desíndios e desafros, sem pureza, só mistura, é a senha para a compreensão da cultura que se faz na “antropofagização”. Povo brasileiro digerindo, vomitando, sendo outro assimilando, sem geografia e sem tempo fixos, que incorpora tudo numa ética da relação com o “outro” e

sua cultura, num jogo político de absorver, rejeitar, resistir, criar. Quando Glauco funde “banhistas ipanênicos” com imagens de indígenas, quando usa “sungas e cocar” para vestirem o mesmo corpo, não é outra coisa senão mostrar o povo brasileiro, com a história aí incorporada. “O outro feito eu, passado e presente superpostos, terra de ninguém e alguém. O índio é o que fomos e somos, como também o negro e o branco que a ele terminamos por acrescentar. Ou como tudo o mais que a nós prossegue se incorporando”, disse Roberto Pontual (2019: 96) quando comentou a Sala Glauco Rodrigues na I Bienal Latino-Americana de São Paulo.

Na perspectiva da antropofagia, portanto, os mitos não ficaram lá no passado, em situação de subalternidade; apresentam-se, presentificam-se, na linguagem dos meios industrializados da sociedade capitalista, visíveis nas mídias e nas cenas da vida contemporânea. De acordo com Gonzalo Aguilar (2021: 987),

a metáfora da antropofagia (devorar o outro para absorver suas forças) era tão ampla quanto efetiva: continha uma pitada de autossatisfação e permitia sair de um processo que frequentemente havia sido compreendido de um modo unilateral e simplista, como quando se sugeria que as vanguardas latino-americanas eram uma imitação da europeia ou se afirmava que a cultura brasileira estava subordinada ao que chegava de fora.

Embora seja possível concordar com a crítica de que o discurso inaugural da antropofagia, um tanto triunfalista ao valorizar a cultura nativa, não fez mais do que assumir o “primitivo” idealizado produzido pelo discurso europeu – afirmou-se que o não branco continuou discriminado como exótico, apenas enaltecido para fins artísticos e poéticos; que o programa dos modernistas era “acertar o passo” da arte nacional com a modernidade; que estava mais voltado para fora do que para o interior do Brasil –, é importante perceber que a ideia da antropofagia, repetimos, plantou “uma metáfora teórica absoluta, frequentemente retomada e atualizada ao longo do século XX e que permanece até a atualidade” (Lavelle, 2019: 140)<sup>15</sup>. Podemos apontar pelo menos três momentos nos

quais a metáfora da antropofagia ressurgiu como instrumento teórico, como categoria para explicar e assumir nossa miscigenação e, sobretudo, para enfrentar a dominação cultural: na década de 1920, quando foi plantada pelos modernistas; em 1967, quando ressurgiu com os tropicalistas; e atualmente, no século XXI, vemos a insurgência da arte afrodescendente, indígena, das artes populares, das mulheres e de tantas outras minorias. Em cada um desses momentos, as dinâmicas são próprias, de acordo com as pautas e os agentes em disputa, mas são momentos nos quais se buscam projetos de independência cultural frente às hegemonias.

A antropofagia oswaldiana assimilada pelas ciências humanas, bem como pela crítica literária e artística, tornou-se, portanto, uma chave para compreender o modo de produção da nação, gestada na morte e na violência que se pratica no Brasil desde sua fundação; assim, serve para refletir sobre a “brasilidade” fundada na miscigenação, na mistura que resulta da dialética das apropriações e reapropriações culturais. Mas não só. A metáfora da antropofagia abre para experimentações estéticas e para a criação de linguagens artísticas que contemplam o universo indígena e africano, miscigenado e estrangeiro, arcaico e moderno, sertanejo e urbano, com todos os seus mitos, magias e simbolismos.

Foi com essa compreensão que tomamos o trabalho de Glauco Rodrigues, arte feita de montagens de diversas referências imagéticas da história do Brasil, para encaminhar e desenvolver as hipóteses que foram levantadas neste artigo. A presença de Glauco antropofágico, numa bienal orientada pelo tema-título Mito e Magia, subdividido em categorias étnicas suscitou as questões que tentamos responder. O tema da antropofagia, que nos pareceu mais potente para o certame, rondou as cabeças dos membros do Conselho de Arte e Cultura. Porém, convém lembrar, até onde temos conhecimento, essa era uma discussão brasileira. E estamos falando de uma bienal latino-americana.

Contudo, a despeito da avaliação dos críticos e da imprensa pouco favorável, a I Bienal Latino-Americana de São Paulo (1978) tem relevância na

história da arte da América Latina. Ou, como diz Aracy Amaral (2013: 316), “apesar de desastrosa (...) conseguiu que críticos brasileiros começassem a se interessar pela primeira vez pela América Latina”. Em relação específica ao Brasil, se na I Bienal Latino-Americana de São Paulo, em 1978, negros e povos ancestrais foram representados por artistas brancos, na sua maioria esmagadora<sup>16</sup>, hoje, nessas décadas iniciais do século XXI, presenciamos um momento no qual artistas e pensadores negros e indígenas são protagonistas, se autorrepresentam na luta por visibilidade e reconhecimento, empoderamento político e estético.

A entrada da arte – afrodescendente (a exemplo de Rosana Paulino ou Sidnei Amaral); indígena (como Denilson Baniwa, Jaider Esbell ou Arissana Pataxó); das chamadas artes populares, artes de mulheres e de outras minorias –, nos museus e em outras instituições do circuito dito oficial das artes, representa a insurgência de práticas questionadoras da colonialidade. Num ato antropofágico, as poéticas negras e indígenas contemporâneas apropriam-se da cultura visual brasileira (impressa nas fotografias ou pinturas de viajantes estrangeiros representando as populações locais de forma icônica e estereotipada) e produzem nela intervenções artísticas com suas cosmogonias, seus grafismos e símbolos. Fazem isso com o uso da linguagem plástica acadêmica, dos cânones ocidentais e, desse modo, questionam a passividade dos sujeitos representados, mostrando as marcas, as feridas, psicológicas e emocionais, deixadas pela colonização do Brasil. A esse fenômeno, “estamos dando o nome de reantropofagia ou a nova antropofagia, (...) continuação do que talvez Mário de Andrade ocidentalizou”, disse Baniwa (2020).

A metáfora da antropofagia, quando apareceu no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, foi a resposta dos modernistas à busca por uma identidade nacional, sem deixar de fora os bens culturais da modernidade europeia, especialmente as ferramentas técnicas das vanguardas artísticas. Significa, logo, uma forma ética para pensar a relação com a alteridade, selecionar seus “outros” em função da potência vital, deixar-se afetar por

esses “outros” desejados, a ponto de absorvê-los (Rolnik, 1998: 132-133). Quando descoberta pelos tropicalistas, Glauber Rocha a considerou uma “verdadeira revolução”, capaz de provocar a consciência e uma atitude diante da cultura colonial, sem precisar rejeitar a ocidental, pois ““aceitamos a *ricezione* [recepção] integral, a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa mas também a transformação mediante os *nostri succhi* [nossos sucos (gástricos)] e através da utilização e elaboração da política correta” (Süssekind, 2007: 33). Hoje, no tempo presente, Jaider Esbell (2018: 13) afirmou que se o índio Makunaímã foi devorado nas páginas de *Macunaíma*, por Mário de Andrade, o artista indígena contemporâneo devora a cultura do branco, suas tecnologias (digitais especialmente) e seus conceitos – “o cristianismo, o monoteísmo, a monocultura e todos os dilemas do existir globalizado”.

A antropofagia é justamente a afirmação irreverente da mistura que não respeita qualquer espécie de hierarquia cultural. Se o “desmanchamento” da divisão do mundo entre “colonizados e colonizadores” deu seu primeiro impulso nos anos de 1920, hoje, no mundo globalizado, “definitivamente tais figuras não cabem mais” (Rolnik, 1998: 131). Nesses tempos de resiliência do racismo estrutural e dos neonazismos entre nós, a arte de Glauco Rodrigues, dos anos de 1970, ao enfatizar “que somos canibais”, joga luz ao fenômeno da mestiçagem brasileira: a mistura indelével dos sangues que correm nas veias do indígena, do negro e de todos os imigrantes, reciprocamente, para nutrir o povo que cresce sob o desígnio da não “branquidade”. Contra o ódio, na metáfora da escola de samba, “a alegria é a prova dos nove”, parafraseando Oswald de Andrade.

## Referências

I BIENAL Latino-Americana de São Paulo. Mitos e Magia. São Paulo, 1978. Catálogo. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/nameb1fc34>>. Acesso em: 21 jun. 2022.

XXIV BIENAL de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s. São Paulo: A Fundação, 1998. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name423574>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

ABREU, S. R. de. Fundação Bienal de São Paulo: entre a identidade universal e latino-americana. *Anais [...]*. São Paulo: [s.n.], 2016. Trabalho apresentado no II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina. Disponível em: [https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/ABREU\\_SP12-Anais-do-II-Segundo-Simp%3%b3sio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-Am%3%a9rica-Latina.pdf](https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/ABREU_SP12-Anais-do-II-Segundo-Simp%3%b3sio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-Am%3%a9rica-Latina.pdf). Acesso em: 08 mar. 2023.

AGUILAR, G. Os Herdeiros da Antropofagia. In: ANDRADE, G. (org.). *Modernismos: 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 960-1002.

AMARAL, A. *Textos de Trópico do Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Editora 34, 2006. v. 2.

\_\_\_\_\_. *Arte e Meio Artístico: Entre a Feijoadá e o X-Burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013.

AMARANTE, L. “Acontece que somos canibais!”, diz o pop tropicalista de Glauco Rodrigues. *Arte!Brasileiros*, [S.l.: s.n.], 21 mar. 2021. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/artista/acontece-que-somos-canibais-diz-o-pop-tropicalista-de-glauco-rodrigues/>>. Acesso em: 2 set. 2022.

ARAUJO, A. M. de. *Mito e magia na arte catarinense*. Florianópolis: Estado Santa Catarina; Secretaria de Educação e Cultura, 1977.

BANIWA, D. *Canibal não, Antropofagia da Resistência*. [S.l.: s.n.], 2020. 1 vídeo (1 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kEivcNwGeag>>. Acesso em: 01 mai. 2021.

BELTING, H. *O fim da história da arte*. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENTES, I. Glauber e o fluxo audiovisual antropofágico. In: *XXIV BIENAL de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*. São Paulo: A Fundação, 1998, p. 182-185. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name423574>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

BIENAL Latino-Americana sob o desafio de não se tornar efêmera. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 27, 29 out. 1978a. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19781029-35756-nac-0017-999-17-not>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

BIENAL das magias e dos índios, hoje. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 nov. 1978b. Artes. Recorte de jornal pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA.

BIENAL X. *Diário de Pernambuco*, Recife, 5 nov. 1978. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_15/125968](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/125968)>. Acesso em: 12 abr. 2023.

BRITO, J. T. de. *Glauco Rodrigues e sua obra: trânsitos no tempo*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade

Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2018. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/185261/001082034.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 19 nov. 2022.

CASTRO, E. V. de. *Metafísicas canibais*. São Paulo: UBU Editora; N-1 edições, 2018.

DANTO, A. C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Odyseus Editora, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. tradução Vera Casa Nova E Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ESBELL, J. Makunaima, o meu avô em mim! *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11, jan./jul. 2018. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/85241/49065>>. Acesso em: 29 mar. 2021.

FATIO, C. F. *Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal Latino-Americana de 1978 e o seu legado para a América Latina e Brasil*. Tese (Doutorado em Integração da América Latina) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/84/84131/tde-22102012-123405/publico/2012\\_CarlaFatio\\_VCorr.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/84/84131/tde-22102012-123405/publico/2012_CarlaFatio_VCorr.pdf)>. Acesso em: 08 mar. 2023.

FLORÍNDIA, M. L. A. A intertextualidade na arte de Glauco Rodrigues. *Visuais*, v. 3, n. 4, p. 190-117, 2017. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/12185/7463>>. Acesso em: 12 abr. 2022.

GLAUCO do Brasil. Direção: Zeca Brito. Produção: Zeca Brito, Frederico Ruas, Lourenço Sant'Anna, Letícia Friedrich, Zuleika Borges Torrealba. Roteiro: Zeca Brito. Fotografia: Bruno Polidoro. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (108 min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TGesYflyEBw>>. Acesso em: 03 nov. 2022.

JORDÃO, F. C. de L. (org.). *I Bienal Latino-Americana de São Paulo: 40 anos depois*. Rio de Janeiro: Edições Garupa, 2020, p. 52-62. Catálogo de exposição. Disponível em: <[http://centrocultural.sp.gov.br/wp-content/uploads/2020/07/PDF\\_-exposic%CC%A7a%CC%83o-I-Bienal-Latino-Americana\\_40-anos-depois.pdf](http://centrocultural.sp.gov.br/wp-content/uploads/2020/07/PDF_-exposic%CC%A7a%CC%83o-I-Bienal-Latino-Americana_40-anos-depois.pdf)>. Acesso em: 21 jun. 2021.

LAVELLE, P. G. de S. Perspectivas para uma metaforologia da antropofagia: Blumenberg, Montaigne e Oswald de Andrade. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 29, n. 3, p. 133-149, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18859/15839>>. Acesso em: 07 jun. 2021.

LEMOS, F. I Bienal Latino-Americana: Mitos e Magia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, v. 6, p. 71, 19 mar. 1978. Artes Plásticas. Recorte de jornal pertencente ao AHWS - FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA.

LODO, G. C. A *I Bienal Latino-Americana de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <<https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/938782?i=8>>. Acesso em: 08 mar. 2023.

MATTAR, D. (org.). *Glauco Rodrigues: Crônicas anacrônicas, e sempre atuais, do Brasil*.

Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2019.

MORAIS, F. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

\_\_\_\_\_. Bienal: a política do fato consumado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1978a. Artes Plásticas. Recorte de jornal pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA.

\_\_\_\_\_. O desencontro da América Latina. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1978b. Recorte de jornal pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA.

\_\_\_\_\_. O desfile continua. In: MATTAR, D. (org.). *Glauco Rodrigues: Crônicas anacrônicas, e sempre atuais, do Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2019, p. 111-113.

NASCIMENTO, J. de R. *A I Bienal Latino-Americana de São Paulo, Mitos e Magia: em busca de identidade artístico-cultural*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Programa de Pós-Graduação Interunidades Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-11072012-131523/publico/2011\\_JoseRibamarNascimento\\_VOrig.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-11072012-131523/publico/2011_JoseRibamarNascimento_VOrig.pdf)>. Acesso em: 08 mar. 2023.

PESSÔA, Y. Colorindo cinzas. A participação baiana na I Bienal Latino-americana de São Paulo – Mitos e Magia. *Revista Cultura Visual*, Salvador, n. 10, set. 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/3667/2694>>. Acesso em: 22 mar. 2023.

PONTUAL, R. Lei do homem. Lei do antropófago. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, 24 abr. 1978a. Caderno B. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=%22mitos%20e%20magia%22&pagfis=123771](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22mitos%20e%20magia%22&pagfis=123771)>. Acesso em: 06 set. 2022.

\_\_\_\_\_. Uma Bienal só de “Mitos e Magia”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1978b. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/120023](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/120023)>. Acesso em: 12 abr. 2023.

\_\_\_\_\_. Mitos impostos, mitos depostos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 8 nov. 1978c. Caderno B. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=%22mitos%20e%20magia%22&pagfis=146955](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22mitos%20e%20magia%22&pagfis=146955)>. Acesso em: 06 set. 2022.

\_\_\_\_\_. O índio nosso de cada dia. In: MATTAR, D. (org.). *Glauco Rodrigues: Crônicas anacrônicas, e sempre atuais, do Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2019, p. 95-97.

\_\_\_\_\_. Mitos disseminados, magia destruída. In: JORDÃO, F. C. de L. (org.). *I Bienal Latino-Americana de São Paulo: 40 anos depois*. Rio de Janeiro: Edições Garupa, 2020, p. 52-62. Catálogo de exposição.

PRESTES, R. R. *Identidade nacional na pintura de Glauco Rodrigues (1971)*. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2406>>. Acesso em: 02 abr. 2023.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROLNIK, S. Subjetividade antropofágica. In: *XXIV BIENAL de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*. São Paulo: A Fundação, 1998, p. 128-136. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name423574>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. *Antropofagia Zombi*. [S.l.]: Ed. Kollektive Kreativitat, 2005.

SARUBBI, V. Sabiá-laranjeira (*Turdus rufiventris*). *Art Bonobo*, [2018]. Disponível em: <<http://www.art-bonobo.com/valdirsarubbi/03-sabi.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2023.

SÜSSEKIND, F. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: Uma Revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2007.

TEJO, C. Uma bienal que acabou sem acabar. In: JORDÃO, F. C. de L. (org.). *I Bienal Latino-Americana de São Paulo: 40 anos depois*. Rio de Janeiro: Edições Garupa, 2020, p. 78-85. Catálogo de exposição.

WHITELEGG, I. Brasil, américa latina, o mundo. A Bienal de São Paulo como um problema latino-americano. In: JORDÃO, F. C. de L. (org.). *I Bienal Latino-Americana de São Paulo: 40 anos depois*. Rio de Janeiro: Edições Garupa, 2020, p. 62-75. Catálogo de exposição.

## Notas

- \* Professora Titular Aposentada do Departamento de História da UFSC. Pesquisadora do CNPq (PQ-1B). Projeto: Mitos e magia na arte contemporânea brasileira: Sobrevivência e Antropofagias. A propósito da decolonialidade estética. Doutora em História - PUC/SP (1991), Pós-Doutorado - Universidade Nova de Lisboa/University of Maryland (1999-2000), Pós-Doutorado - IDAES - Universidad de San Martín (2009-2010). Professora visitante na Universidade de Salamanca (2003). Ano Sabático na University of California - Campus Davis (1994). Prêmio Destaque de Pesquisa - Centro de Filosofia e Ciência Humanas (2010). Dedicar-se à pesquisa de História e Arte, Modernidade e Estética, Teoria da Imagem e Teoria da História. Atua na Linha de Pesquisa História da Historiografia, Arte, Memória e Patrimônio, do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC. Entre diversos artigos e livros publicados, destacam-se as obras *Tecnologia e Estética do Racismo. Ciência e Arte na Política da Beleza* (2007), pela Argos Editora, e *Xul Solar e Ismael Nery entre outros Místicos Modernos. Sobre o revival espiritual*, 2017, pela editora Mercado de Letras. Email: [mbernaramos@gmail.com](mailto:mbernaramos@gmail.com); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9438-031X>. Agradecemos a atenção das técnicas do Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, Marcele Souto e Ana Paula Marques, sempre prontas e gentis no atendimento. Este artigo contou com a colaboração em pesquisa do bolsista de Iniciação Científica João Pedro Brunetti dos Santos.
- 1 Nestor García Canclini, uma das referências do chamado giro pós-colonial nas humanidades, com Frantz Fanon, Edward Said, Stuart Hall, entre outros, fez parte da comissão organizadora da I Bienal Latino-Americana de São Paulo (1978).

- 2 Teóricos como Hans Belting (2012) e Arthur Danto (2006) definem 1989, ano da exposição *Magiciens de la terre*, como um (re)começo para a História da Arte, ao possibilitar alterações no “fardo da colonização”. Segundo Belting (2012), a História da Arte foi sempre europeia, todavia, vem sendo reescrita e ampliada por todos aqueles que não se sentem representados por ela.
- 3 A I Bienal Latino-Americana de São Paulo – Mitos e Magia (1978) já foi tema de muitos estudos, teses, dissertações e artigos. Sobre o tema, veja: Abreu (2006), Fatio (2012), Lodo (2014), Nascimento (2011), Whitelegg (2020), Tejo (2020), Prestes (2011).
- 4 Responsáveis pela elaboração do regulamento: membros do I Conselho de Arte e Cultura – Jacob Klintowitz, Leopoldo Raimo, Marc Berkowitz, Maria Bonomi, Yolanda Mohalyi, Silvia de Ambrosini (Argentina) e Juan Acha (México); membros do II Conselho de Arte e Cultura – Alberto Beuttenmüller, Carlos Von Schmidt, Geraldo Edson de Andrade e Olívio Tavares de Araújo.
- 5 A I Bienal Latino-Americana de São Paulo (1978) conta com dois acervos: Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo e Arquivo Multimeios da Secretaria Municipal de Cultura – PMSP. Há neles pastas com documentação oficial, recortes de jornais, material de divulgação, cópias dos textos dos simpósios e algumas fotografias. Ressente-se, contudo, do registro imagético da exposição de artes.
- 6 Ainda constam, sem reprodução de imagem, os trabalhos de Antonio Walter Bacchi Garcia, Maria Helena Fernandes e Rosicler Rodrigues, sob o título *Gravações Rupestres em Pedra de Itapeva*, que tratam de “informações referentes ao mito e magia presentes nas gravações rupestres de Itapeva” (I Bienal..., 1978: 63-64).
- 7 Na sessão Documentação, Claudia Andujar expôs 36 desenhos (1974, 1976, 1977) que fazem parte de um estudo mítico e espiritual dos indígenas Yanomami habitantes da região Catramani, em Roraima (I Bienal..., 1978: 66). Os irmãos Cláudio e Orlando Villas Boas expuseram 114 peças indígenas cedidas pela Sociedade de Proteção ao Meio Ambiente de Ilha Bela (I Bienal..., 1978: 69).
- 8 Não temos espaço aqui para discorrer sobre a arte destes dois artistas, mas cada qual à sua maneira tinha propostas engajadas com questões indígenas, memória, meio ambiente, natureza.
- 9 A guinada de foco para as artes de códigos não eurocêntricos no pensamento de Mário Pedrosa, por exemplo, deu-se no seu exílio no Chile, durante o governo de Salvador Allende, momento em que o crítico de arte entrou em contato com as políticas de reparação ao povo Mapuche. Seu texto “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás” foi escrito em 1975, em Paris (Tejo, 2020: 80-81).
- 10 Aracy Amaral (2013: 417) lamenta, no ano seguinte, o fim da Bienal Latino-Americana, acusando os representantes (mais de 30 críticos) de vários países do continente e do Brasil de terem manifestado “descrença em sua própria arte como valor autônomo, na preocupação de se manterem atrelados ao sistema de arte dos grandes centros do mundo”.
- 11 O Etsedron (anagrama de Nordeste), depois de várias apresentações, inclusive nas bienais internacionais de São Paulo de 1973, 1975 e 1977, foi convidado para a I Primeira Bienal Latino-Americana de São Paulo, na categoria Mitos e Magia de Origem Africana. Viu-se, no entanto, impossibilitado de participar, dado o estado de deterioração de seus materiais (cipós, palhas, couro, cabaças, sementes, raízes), materiais da natureza do Sertão Nordestino. Restou então ao grupo promover a queima ritual de seus restos e enviar as cinzas para a Bienal com o título *A morte do Mito* (Pessôa, 2007: 95).
- 12 Temos consciência de que nos dias de hoje prefere-se a denominação “povos originários” ou “povos ancestrais” para substituir “índios”, carregada de histórias de preconceito. Porém, neste artigo, a palavra “índio” situa-se no contexto verbal do momento.

- 13 Parte da sobrevivência financeira de Glauco Rodrigues vinha da encomenda de retratos. Segundo seu próprio depoimento (Glauco..., 2018: 22 m'), ele pintou uma extensa galeria de retratos de membros da elite econômica, especialmente carioca.
- 14 Gabriela C. Lodo (2014) é outra referência importante nesse quesito, com sua dissertação de mestrado sobre o tema.
- 15 Em 1998, ocorreu a chamada Bienal da Antropofagia, XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s, organizada por Paulo Herkenhoff (curador-geral) e Adriano Pedrosa (curador-adjunto), com a participação do Núcleo Histórico: Antropofagia e histórias de canibalismos. Nas palavras do curador-geral (XXIV Bienal..., 1998: 115), com o tema Um e/entre Outro/s, propôs-se a "abordagem de uma agenda política e a construção da linguagem como questões inter-relacionadas" na arte contemporânea brasileira. É uma arte que recusa a vassalagem ideológica, numa época sem utopias.
- 16 De acordo com Frederico Morais (1978b), antes da inauguração, uma parte da crítica brasileira viu na realização da Bienal manifestações de "nacionalismo xenófobo", de "arianismo artístico" e etnocentrismo; ao final do Simpósio, Marta Traba fez acusações de racismo no interior do próprio continente. A Bienal teria adotado critérios seletivos que privilegiaram Brasil, Argentina e México.

Artigo submetido em abril de 2023. Aprovado em julho de 2023.