

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

COGEAE

PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTE: CRÍTICA E CURADORIA

POLÍTICAS DA CONTAMINAÇÃO

A agenda antropofágica na curadoria de Paulo Herkenhoff (1998-2015)

Yudi Rafael Lemes Koike

São Paulo

Setembro de 2015

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a Mirtes Marins de Oliveira pela orientação e contribuição para o desenvolvimento da pesquisa, aos professores Fabio Cypriano, Cauê Alves, Elaine Caramella, Taísa Palhares e aos colegas da PUC.

Quero agradecer também a Clarissa Diniz, cuja disponibilidade e atenção possibilitaram a realização deste trabalho. A Vinícius Spricigo, João Angelini, Marcela Campos, Thiago Honório, Marcos Moraes, Lucas Bambozzi, Silvio de Camillis Borges e Pablo Vieira, Ícaro Lira, Jeffrey Lesser, Lisette Lagnado, Pablo Lafuente, Roney Cytrynowicz, Christine Mello, Paulo Miyada, Ana Luisa Lima, Ananda Carvalho, Shima, Juliana Caffé, Elen Gruber, Germano Dushá, Vivian Moccellin, ao Grupo de Estudos e Pesquisa sobre Histórias das Exposições, a equipe do Ateliê 397, Marcelo Amorim, Thais Rivitti, Maikon Rangel, Leonardo Stroka, Sérgio Pinzón e João Gabriel Pereira, dentre muitos outros, pelas conversas e encontros que, mesmo breves ou não diretamente relacionados a esta pesquisa, foram importantes para sua realização.

Aos amigos, familiares, família expandida, ao Alfredo e especialmente a Raphaela Melsohn, companheira e interlocutora de todas as horas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	04
UMA VIRADA GLOBAL NA BIENAL DE SÃO PAULO.....	08
CANIBALISMO NA BIENAL: DIGERIR O CÂNONE, REESCREVER A HISTÓRIA.....	14
OUTRAS CONTAMINAÇÕES.....	21
MUSEU TRANSVERSAL.....	29
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	39

INTRODUÇÃO

“Exposições são atos biopolíticos”¹

(Paulo Herkenhoff)

Em 2013, participei do curso de História das Exposições, coordenado por Mirtes Marins de Oliveira e Lisette Lagnado, na Escola São Paulo. Naquele momento, me interessava pesquisar o contexto no qual, e o modo como, o circuito de artes visuais no Ocidente passa a incorporar a produção de artistas não-Ocidentais, assim como as discussões em torno do eurocentrismo na História da Arte e suas implicações na reflexão sobre arte. Compreendi mais tarde que o próprio campo de estudos das histórias das exposições, em termos gerais, lidava com essa questão, sobretudo através da idéia de uma “virada global” nas grandes exposições de arte contemporânea.

A 24^a Bienal de São Paulo foi tema de estudo no Seminário Internacional de Curadoria que integrou a programação do curso da Escola São Paulo naquele ano. Ali, tive a oportunidade de uma aproximação menos superficial com a exposição e com discussões sobre sua relevância na atualidade. Ainda assim, só passei a pesquisar mais sistematicamente o projeto curatorial da Bienal da Antropofagia algum tempo depois.

Quando visitamos o Museu de Arte do Rio com um grupo de estudantes e professores da graduação e pós-graduação em Arte: crítica e curadoria da PUC-SP, em outubro de 2014, o display das exposições “Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas” e “Do valongo à favela: imaginário e periferia”, que apresentava obras de distintos períodos junto de objetos, documentos de arquivo, livros, e textos de parede, me chamou a atenção. A noção de contaminação, a partir da curadoria da 24^a Bienal de São Paulo, já me interessava como questão de pesquisa, principalmente como estratégia para trabalhar com produções artísticas invisibilizadas em processos de escrita da história.

Assim que ingressei na PUC, em 2013, escrevi um pequeno ensaio sobre a atuação de Tomoo Handa no meio artístico paulistano entre as décadas de 1930-1960, sua produção pictórica deste período e seu trabalho como escritor memorialista que ganha

¹ (HERKENHOFF, 2015b)

corpo a partir de então, para uma disciplina ministrada pelo professor Fábio Cypriano. No semestre seguinte, o primeiro de 2014, escrevi um projeto de exposição que assumiria uma “estratégia de contaminação”, no intuito de confrontar a construção de invisibilidades e exclusões na história da arte brasileira, a partir da produção múltipla de Handa, artista que fundou o Grupo Seibi em 1935 e publicou um importante livro sobre a vida dos imigrantes japoneses no Brasil no final da década de 1980, uma referência para o campo mais amplo de estudos da história do Brasil contemporâneo. Quando apresentei o projeto para a professora Mirtes, estabelecemos um diálogo sobre história, display e possibilidades de levar adiante aquele projeto. Passei a estudar os projetos de Paulo Herkenhoff de modo mais sistemático, então, como forma de investigar as premissas e implicações subjacentes a noção de contaminação, a começar pela 24^a Bienal de São Paulo.

Assim, a visita ao Museu de Arte do Rio me chamou a atenção para os desdobramentos da agenda da Bienal da Antropofagia nas exposições realizadas naquela instituição. Cabe citar, neste sentido, a centralidade da educação e o interesse em dialogar com um público não especializado, como preocupação que se desdobra na missão e no programa do museu. A lógica da contaminação ganha forma na própria dinâmica do acervo do MAR, sobretudo na idéia dos Núcleos Significativos.

O presente trabalho constitui, então, uma espécie de organização de pesquisa, na forma de um ensaio, que toma como eixo a construção de uma agenda e de uma estratégia na 24^a Bienal de São Paulo, e de seu desdobramento, mutante, em exposições e contextos subsequentes: um recorte da trajetória curatorial de Paulo Herkenhoff.

Como colocado no texto de apresentação da coleção *Exhibition Histories*, da editora inglesa Afterall, os procedimentos metodológicos de pesquisa no campo de estudo das histórias das exposições tem como prerrogativa um deslocamento da ênfase na obra de arte e na prática individual do artista em seu ateliê, para o momento e o modo como as obras são apresentadas ao público. Trata-se de uma perspectiva que entende as exposições como produtoras de enquadramentos discursivos e de narrativas, nas quais inscrevem suas obras, assumindo um papel determinante na produção de sentido sobre a arte e na discussão mais ampla desta no campo da cultura.

Desta forma, a análise de uma exposição implica um olhar sobre os diversos elementos e decisões que a constituem. Para Bruce Ferguson, “the will to influence is at the core of any exhibition [...] no exhibition is pure in any sense, rather it is the result of mixed desires and values from within a network of interests” (FERGUSON, 1996, p.179-182). De acordo com o autor, o conjunto de elementos que se combinam para criar o discurso de uma exposição envolve procedimentos como “labels, didactics, advertising, catalogues, hanging systems, media in their modernist sens, lighting, wall colors, security devices, posters, handouts etc.” (FERGUSON, 1996, p.181).

Assim, em *Uma virada global na Bienal de São Paulo*, apresento uma leitura da chamada virada global nas grandes exposições de arte contemporânea, cujas reverberações contribuíram para a ampliação do escopo daquilo que seria entendido como arte, de quais seriam seus locais de produção e de quem poderiam ser os artistas, transformando as categorias e o modo como se pensa a arte a partir de então. Em seguida, trato do engendramento de uma virada no contexto da Bienal de São Paulo, em sua 24^a edição, que teria se dado a partir de um posicionamento com relação à nova agenda global, baseado em uma estratégia de deslocamento do conhecimento e das narrativas produzidas nos grandes centros do Ocidente a partir de uma “lente da cultura brasileira”. Como observa Lagnado, o diferencial do projeto consistiu em

“fazer uma plataforma a partir do legado de um país considerado periférico e que, sem deslizar no nacionalismo, aspira a um estado de maioria cultural e de inversão das leituras interpretativas” (LAGNADO, 2008, p.16).

O projeto curatorial da Bienal da Antropofagia é discutido então em *Canibalismo na Bienal: digerir o cânone, reescrever a história*, onde a análise da exposição recai sobre aspectos da dimensão material da exposição, o display, como ativação do discurso curatorial, num processo de expansão da noção de antropofagia, que deixa de funcionar apenas como uma referência ao fato histórico do modernismo brasileiro para se abrir e se atualizar como estratégia cultural no presente.

Em *Outras contaminações*, discorro sobre três exposições realizadas por Herkenhoff no período entre a 24^a Bienal de São Paulo, em 1998, e a inauguração do Museu de Arte do Rio, em 2013, para discutir os desdobramentos da noção de contaminação em outros contextos, como agenda antropofágica. São elas: “Pernambuco experimental” (2006), “Laços do olhar” (2008) e “Contrapensamento selvagem” (2011).

Já em *Museu transversal*, discuto o modo como esta agenda se desdobra nas atividades do Museu de Arte do Rio, com ênfase em seu programa de exposições e em sua política de acervo.

Por fim, avalio a idéia de uma agenda antropofágica, que se desdobra e se redesenha para lidar com desafios e contextos específicos, a partir das questões discutidas e do recorte proposto na trajetória curatorial de Paulo Herkenhoff.

1. UMA VIRADA GLOBAL NA BIENAL DE SÃO PAULO

“Both the exclusion from history and the interpretation that includes references only to European sources are forms of colonialist censorship”²

(Paulo Herkenhoff)

Em 1984, a exposição “‘Primitivism’ in 20th century art: affinity of the tribal and the modern” era inaugurada no MOMA, em Nova York. Com patrocínio da Philip Morris Incorporated, a exposição teria uma itinerância pelo país, um “national tour” que passaria pelo Instituto de Artes de Detroit e o Museu de Arte de Dallas. Com curadoria de William Rubin, então chefe do Departamento de Pintura e Escultura do museu e especialista na obra de Picasso, em colaboração com o professor Kirk Varnedoe do Instituto de Belas Artes da Universidade de Nova York, a exposição era apresentada³ como a primeira a justapor obras modernas e objetos tribais à luz da história da arte. Para seus organizadores, tratou-se de estabelecer um paralelismo entre as duas “formas de arte”, adotando o termo “primitivismo” para designar, como um todo, a presença marcante das reações às culturas tribais na obra e no pensamento de artistas modernos, dividindo-se em quatro seções: *concepts, history, affinities e contemporary explorations*.

Para James Clifford (1988), a exposição criou uma narrativa que funcionava como alegoria de uma relação centrada na noção de *afinidade*. Contava-se uma história da origem do modernismo, baseada em artistas e objetos em seus ateliês, na qual a noção de afinidade sugeria um relacionamento natural e profundo, conotando uma qualidade comum entre o “tribal” e o moderno: a reunião de uma família da Arte, diversa e global. A alegoria se construiu mais na dimensão material da exposição, em sua forma, do que como argumentação rigorosa, observa Clifford, o que exigiria um outro tipo de estrutura de análise, observa o autor.

² (HERKENHOFF, 2015, p.232)

³ O *press release* da exposição se encontra disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6081/releases/MOMA_1984_0017_17.pdf?2010 (acessado no dia 16 de setembro de 2015).

De fato, era possível reunir outro conjunto de artefatos “tribais”, de forma igualmente consistente, para demonstrar as *dessemelhanças* entre estes e as obras modernas, o que evidencia a ausência de uma razão *a priori*, como argumenta, para reivindicar uma evidência de afinidade baseada na viabilidade de reunir artefatos tribais cujo estilo se assemelhe ao moderno. Para o autor, o “tribalismo” apresentado é uma construção que visou atender o objetivo de argumentar em favor de uma narrativa do modernismo defendida pelo MOMA. Fora desta coleção, que reuniu apenas artefatos que pareciam “modernos”, a similaridade entre objetos modernos e “tribais” se dariam somente na dimensão de sua não adesão ao “pictorial illusionism or sculptural naturalism that came to dominate Western European art after the Renaissance” (CLIFFORD, 1988, p.192).

Na exposição do MOMA não haveria espaço para complexidades, defende Clifford, sobretudo para discutir, numa perspectiva histórica e crítica, a então recente redefinição de um grande contingente de objetos não-ocidentais como Arte. Na perspectiva da instituição, uma obra-prima seria universalmente reconhecível, e a exibição dos artefatos não precisou mobilizar qualquer contextualização cultural. Os objetos apresentados pairavam entre um “passado vago” e um espaço conceitual “puro”, definido por “qualidades primitivas”, e nada sugeria que poderia haver, na atualidade da mostra, produção de “arte tribal” de qualidade. A partir das categorias da Arte Ocidental, os artefatos “tribais” eram lidos e apresentados para a apreciação estética, enfatizando suas qualidades formais, de forma que seus próprios valores e usos foram obliterados nesse deslocamento.

O catálogo da mostra, com extensiva argumentação sobre a história do modernismo em sua relação com o “primitivo”,

“succeeds in demonstrating not any essential affinity between tribal and modern or even a coherent modernist attitude toward the primitive but rather the restless desire and power of the modern West to collect the world” (CLIFFORD, 1988, p.196).

Como observa Fred Myers (2006), os debates suscitados pela exposição “Primitivism in 20th century art: affinities of the tribal and the modern” acabaram por desencadear

uma desconstrução crítica simultânea das categorias “Arte” e “Arte primitiva”, e demonstraram a relevância das práticas ditas não-ocidentais, sobretudo de seus produtos, para os debates críticos em torno de questões da estética e de políticas culturais no mundo da arte. Ao mesmo tempo, possibilitaram, pela ocasião de “insurgência”, a articulação da resistência daqueles incluídos na categoria de “primitivos” contra os efeitos ideológicos e práticos dessas representações.

Em *Making Art Global: a good place or a no place?*, Charles Esche (2011) identifica o ano de 1989 como momento chave para a virada global nas exposições internacionais de arte. Neste ano, exposições como “Les Magiciens de la Terre” (França), “The Other Story: afro-asian artists in post-war Britain” (Inglaterra) e a “3ª Bienal de la Habana” (Cuba) foram abertas, incorporando a produção artística de fora do centro (Europa e Estados Unidos) de forma a possibilitar a construção de uma nova agenda para as grandes exposições, que se estenderia e se consolidaria nas décadas seguintes.

Em “Les Magiciens de la Terre”, o curador francês Jean-Hubert Martin buscou responder criticamente as premissas e questões subjacentes ao projeto de “‘Primitivism’ in 20th century art: affinities of tribal and modern”. Na mostra, metade dos participantes eram oriundos de regiões de fora dos chamados centros de produção artística do Ocidente.

Apesar de ser alvo de críticas posteriores por questões como a da representação cultural, aponta O’NEILL (2012), “Les Magiciens de la Terre” ainda é amplamente reconhecida como a primeira grande exposição internacional

to have raised the issue of inclusion of contemporary art and artists from non-Western centers of production... [and for being] representative of a wider rupture within curatorial practice, at a time when curators failed to acknowledge that contemporary art was being produced in places such as África, Ásia, South America, and the Middle East” (O’NEILL, 2012, p.56).

Com a revisão do papel do curador nesse contexto global, observa O'Neill (2012), um grupo de curadores assume uma abordagem pós-colonialista, que toma forma na escolha de trabalhos, artistas, no display e no trato para com a narração da alteridade, de modo a propor uma *des-relativização* das culturas.

Esta abordagem, articulada por curadores como Okwui Enwezor, Charles Esche, Catherine David, Carlos Basualdo, etc., se difere da perspectiva de Jean-Hubert Martin, com a qual compartilha somente o interesse por expandir a visão sobre o lugar da produção de arte, ampliando seu escopo para abarcar os diversos continentes do globo. Como aponta Okwui Enwezor (2007), apesar da importante abertura, engendrada em “Les Magiciens de la Terre”, para a articulação de trabalhos produzidos fora do Ocidente, sua abordagem curatorial se distingue em praticamente todos os outros aspectos da abordagem pós-colonialista de sua “Documenta11”, por exemplo, que não assumiu um discurso “pluralista” como o de Martin. Para o curador, seu projeto se diferencia em termos de metodologia, interesses curatoriais, intelectuais e históricos. A constelação pós-colonial, para Enwezor, se configura como uma ampla rede de práticas artísticas que expandem a definição do que constituiria a cultura contemporânea, sobretudo cujo “main point of historical intersection... is their alignment in opposition to the ‘hegemonic imperatives of imperial discourses’” (O’NEILL, 2012, p.59).

Nos anos 1990 e 2000, o surgimento de um grande número de exposições bienais de arte contemporânea, em diversas cidades ao redor do globo, se estende e se modifica na Europa Oriental, Ásia e partes da África. Para Esche (2011), a mudança inaugurada com as exposições supracitadas se torna visível na agenda destes eventos, marcados pela rejeição do modelo tradicional das representações nacionais estabelecido pela Bienal de Veneza em 1895 e replicado pela Bienal de São Paulo (entre 1951 e 2006), pelo favorecimento da curadoria autoral e pela centralidade de questões sócio-políticas como eixo temático.

A décima edição da Documenta de Kassel, em 1997, se posiciona diante dessa nova esfera discursiva global, assim, menos pela inclusão de artistas “globais” do que pela construção de um programa de debates, com duração de cem dias, atravessados por esta agenda. Com curadoria de Catherine David, esta edição da Documenta seria a última do século, marco que, neste contexto, foi respondido pelo projeto no seu

esforço em refletir acerca da experiência contemporânea por um viés ontológico. No âmbito das grandes exposições, observa Spricigo (2011), a Documenta 10 teria inaugurado o conceito de “plataforma” como campo de reflexão pública sobre questões contemporâneas. Tal foi o posicionamento de Catherine David em meio a um cenário de instrumentalização da arte e da proliferação de Bienais pelo mundo, sobretudo em uma exposição vinculada ao turismo e ao consumo cultural, com a introdução de temas como o pós-colonialismo, o urbanismo e as práticas documentárias na agenda da arte contemporânea e do debate público.

Em *Modos de representação da Bienal de São Paulo: a passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural*, Vinícius Spricigo (2011) assume a hipótese de um sistema cultural global que se origina em meados da década de 1980 e se consolida na década seguinte. Para o autor, este movimento implica na redefinição das relações entre centro e periferia, e, assim, na construção de um mapa aparentemente descentralizado para a arte global, questões que ganham destaque junto ao tema da proliferação de bienais de arte contemporânea e das controvérsias acerca dos papéis das grandes exposições neste contexto.

A passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural é analisada por Spricigo (2011) através de uma abordagem contextual, que se deita sobre dispositivos de agenciamento e plataformas discursivas, em detrimento de um discurso voltado às obras de arte e seu desenvolvimento formal na narrativa da arte moderna. Foco este que aponta para a relação entre “os diferentes agentes envolvidos no processo de produção de sentido” (SPRICIGO, 2011, p.138), construindo um entendimento particular sobre a esfera pública e os modos de legitimação e atribuição de sentido no âmbito da arte.

Para o autor, se o internacionalismo se refere a um sistema ocidental baseado na Europa e nos Estados Unidos, centros de produção de sentido e definição de critérios de validação da produção internacional, que vigorou do pós-guerra até o final da Guerra Fria e a Queda do Muro de Berlim, a “virada global” fratura e transforma esta relação monológica entre centro e periferia. Através de seu estudo, no entanto, não se discute apenas as transformações próprias a esta virada, “mas também as permanências das hierarquias na geopolítica das exposições de arte contemporânea” (SPRICIGO, 2011, p.135).

Na “esteira” da décima edição da Documenta de Kassel, a 24ª Bienal de São Paulo de 1998, com curadoria de Paulo Herkenhoff, assumiu um compromisso reflexivo e de revisão do posicionamento e da estrutura do evento no contexto de final de século. A virada global na Bienal de São Paulo, como argumenta Spricigo, teria se dado neste momento, visto que a Bienal da Antropofagia, como foi apelidada, alcançaria “reconhecimento e legitimação para um discurso local em relação ao cenário artístico global” (SPRICIGO, 2011, p.134).

Se as plataformas criaram um híbrido de museu e espaço para debates, integrando “novas práticas curatoriais e artísticas com a articulação dos mais diversos discursos sobre a arte contemporânea, reunindo as esferas da produção e da crítica no mesmo espaço” (SPRICIGO, 2011, p.121), as grandes exposições, no seu esforço em afirmar a sofisticação e singularidade de seus projetos, observa Lagnado (2015), acabam se defrontando com a força dissolutiva, econômica e burocrática, do turismo cultural globalizado.

Submetida às ferramentas analíticas com as quais se avaliam uma exposição como a Bienal de São Paulo, que devem levar em conta sua história, a relevância do tema e a articulação do display, num contexto no qual se verifica uma profusão de atividades e projetos de diversas naturezas e escalas como parte constitutiva do evento, a chamada Bienal da Antropofagia se destaca e assume, para Lagnado (2015), uma espécie de proporção mítica “insuperável”.

2. CANIBALISMO NA BIENAL: DIGERIR O CÂNONE, REESCREVER A HISTÓRIA

“A XXIV Bienal toma sua posição frente à disciplina da história da arte”⁴

(Paulo Herkenhoff)



“TaCaPe” (1986-97), de Tunga, ao lado de “Dança Tapuia” (1641), de Albert Eckhout, no Núcleo Histórico (Crédito: Juan Guerra, Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo).

Aberta de 3 outubro a 13 de dezembro de 1998, a 24ª edição da Bienal de São Paulo se reposicionava com relação a “situação de confronto entre o nacional e o internacional” (MARTINEZ, 2002, p.1), questão central para a história da Bienal de São Paulo, desde sua primeira edição em 1951. Tal situação dizia respeito a um esforço da instituição em confrontar os artistas brasileiros com a produção “de ponta” internacional, com o intuito de atualizar a produção nacional com “valores exógenos” e, em última instância, inserir esta produção no mercado e na narrativa histórica da arte internacional (MARTINEZ, 2002).

Se as seis edições anteriores da Bienal de São Paulo carregavam a denominação Bienal Internacional de São Paulo, o termo internacional foi suprimido em 1998.

⁴ (HERKENHOFF, 1998, p.22).

Visou-se, assim, uma relação de equidade para com outros grandes eventos internacionais, cujo reconhecimento de sua abrangência e importância fazia da denominação ‘internacional’ uma redundância. Não só, a mudança no nome também rompeu com uma relação implícita de oposição entre nacional e internacional, afirmando a potência de seu lugar de enunciação – a contribuição de um grande evento para as instituições de arte a partir de São Paulo.

Na introdução geral da publicação do Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos, Paulo Herkenhoff (1998) aponta para como a 24^a Bienal se posicionava frente à disciplina da história da arte: contra uma visão eurocêntrica, o reconhecimento da multiplicidade dos fios da história. A Bienal introduziria, então, uma “lente brasileira” para pensar a arte contemporânea e a história, de modo que a antropofagia se diferenciava da idéia mais ampla de canibalismo, afirmando-se como produto de uma tradição cultural brasileira.

De acordo com Sztutman, o ato antropofágico do “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade “se oferece como metáfora, ou melhor, alegoria para o processo de criação e, mais especificamente, para o processo de criação na arte brasileira” (SZTUTMAN, 2013, p.7). Já Eder Silveira (2009) observa que o próprio Oswald, em conferência intitulada “O caminho percorrido”, realizada em Belo Horizonte no ano de 1944, sublinhara que a antropofagia teria sido o ápice ideológico da primeira década do modernismo, atribuindo-lhe sentido político enquanto chave de leitura para a cultura brasileira.

Se a noção de antropofagia, na qual a exposição se pauta, tem sua origem nos primórdios do modernismo brasileiro, mais especificamente no Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade de 1928, Vinicius Spricigo (2011) observa que não se tratou, neste caso, de discutir novamente as particularidades da assimilação crítica da matriz européia na cultura brasileira. Herkenhoff buscou, a seu modo, ativar o conceito, atuando

corretivamente em uma história da arte eurocêntrica, que não foi capaz de incorporar na sua narrativa obras de vanguarda surgidas em regiões periféricas... [revisando e ampliando o] conceito de internacionalismo artístico para além dos parâmetros definidos pelos centro hegemônicos (SPRICIGO, 2011, p.179-180).

Como observa Elisa de Souza Martinez (2002) em seu estudo sobre a curadoria no espaço museológico da 24^a Bienal de São Paulo, Paulo Herkenhoff teria distinguido, nos textos da exposição, a noção de Antropofagia, com letra maiúscula, da antropofagia, grafada em letra minúscula. A antropofagia, aponta a autora, é tomada como estratégia de emancipação cultural, enquanto a Antropofagia se referia ao “conceito histórico” ou “fato artístico” relativo à publicação do ‘Manifesto Antropófago’ e sua reverberação no campo literário, assim como a produção plástica de Tarsila do Amaral. Esta última, observa, não se fez presente, em sentido estrito, no espaço museológico.

Para conformar materialmente a curadoria antropofágica, a construção do espaço visou a criação de zonas de contaminação, por meio da aproximação e da justaposição de obras, pela ênfase na transparência do espaço ao invés do fechamento em salas, salvo quando necessário a obra, e pela articulação dos textos de parede. Não só, o site e as publicações da exposição serviram como suporte para trabalhos e intervenções de artistas.

Na Bienal da antropofagia, confrontar nossa história e cruzar o presente e o passado implicou interrogar a disciplina da história da arte, com seu eurocentrismo, para abrir o passado a novas possibilidades de leituras e relações a partir de uma perspectiva “local”. O conceito de antropofagia é articulado por Herkenhoff, então, como “um fenômeno de abertura da obra... [que redesenha-se] em resposta aos desafios e como solução política da linguagem (HERKENHOFF, 1998, p.23). Ao articulá-lo, o curador não pretendeu o fechamento de seu sentido e do conjunto de suas manifestações, mas ativar sua potência enquanto conceito que incita o agenciamento de contaminações, que desloca e confronta os sentidos produzidos e afirmados nas relações calcificadas que constituem as narrativas hegemônicas na história.

Como afirma Lagnado (2008), a 24^a Bienal foi organizada através de uma estratégia curatorial que partiu de um conceito, a antropofagia do “Manifesto antropófago” de Oswald de Andrade (1928), e ativá-lo implicou na criação de áreas de *contaminação*, tanto no display expositivo quanto no projeto editorial.

Assim, a questão da antropofagia não deve ser entendida como temática, mas sobretudo como conceito e método da exposição, ativado pelo display. Construído

como dispositivo canibal, o display estimulou a contaminação do cânone, quebrando linearidades e progressões para reescrever a história da arte a partir de uma lente crítica da cultura brasileira. Não é a toa que Lagnado (2015) fala em ‘antropofagia como estratégia cultural’ – Herkenhoff teria falado mais especificamente em ‘estratégia de *emancipação* cultural’ – pois não se tratou de pensar novamente sobre os modos como a produção brasileira incorporou elementos da vanguarda européia, como falado, mas de expandir a noção de antropofagia (OLIVEIRA, 2015).

A noção de contaminação pode ser pensada como paradigma expográfico⁵, como observa Gabriel Menotti (2013), instaurado em meados do século XX, junto a emergência da curadoria propriamente dita. O autor argumenta que a criação de “zonas de influência” no desenho expositivo, por meio da “sutil justaposição de experiências”, possibilita a abertura de um “conjunto de obras a leituras e comparações inesperadas” (MENOTTI, 2013, p.55). No entanto, na 24ª Bienal de São Paulo, como aponta Lagnado (2008), tratou-se mais especificamente de uma ativação do conceito de antropofagia.

Em *Antropophagy as cultural strategy: the 24th Bienal de São Paulo*, Lagnado (2015) argumenta que as narrativas historicizantes configuraram um horizonte da exposição, de modo que o display se tornou um dispositivo que rompia com normas museológicas da arte e noções de evolução e influência típicas de museus científicos, escrevendo as histórias e canibalismos no plural. Como observa a autora, a violência do processo colonial, entendido por Herkenhoff como uma guerra entre canibalismos,

“só poderia ser pontuada com violência para comunicar e expressar a terminologia digestiva e a brutalidade moral da cena de assassinato, e assim foi na Bienal, pela justaposição de imagéticas heterogêneas... [cuja potência crítica foi] atestada pela constatação de que o legado ideológico da era colonial ainda não teria desaparecido, e que continuava a exercer, disfarçadamente, influência nas relações sociais”

Em ensaio sobre a recepção crítica da exposição e da expansão da noção de antropofagia para além do fato literário e artístico da modernidade na cultura

⁵ De acordo com Menotti (2013), esta acepção seria defendida pelo curador Nicholas Serota em seu estudo sobre paradigmas expográfico-museológicos, *Experience or interpretation: the dilemma of museums of modern art* (Thames & Hudson, 1996).

brasileira, Mirtes Marins de Oliveira (2015) identifica uma reflexão crítica empobrecida na imprensa nacional, que focou mais na discussão sobre antropofagia como tema do que na articulação material do display, além de constatar um desinteresse, com relação ao projeto, na produção acadêmica local. Tais apontamentos são acompanhados da percepção de que talvez os estudos em torno da prática curatorial ainda estejam dando, aqui, seus primeiros passos. No mesmo sentido, Lagnado (2015) argumenta que o fato de haverem pesquisas que inscrevem o projeto de Herkenhoff na discussão do multiculturalismo só reafirmaria esta constatação. Afinal, o próprio curador já a havia descartado: “não nos interessa na Bienal em geral a ideologia do multiculturalismo, com seu sistema de classificações das etnias desenvolvido pela sociedade norte-americana” (HERKENHOFF, 1998b, p.23).

Talvez o terreno dos estudos pós-coloniais fosse mais adequado para situar uma discussão sobre a 24^a Bienal de São Paulo, sugere Lagnado (2015). Não a toa, Paulo Herkenhoff fala em multiplicidade: como argumenta Tomaz Tadeu da Silva (2012), a perspectiva da diversidade do chamado multiculturalismo tende a uma naturalização e essencialização da identidade e da diferença, como fatos da vida social que devemos tolerar ou respeitar, algo dado na natureza. No entanto, na perspectiva dos estudos culturais, segundo o autor, a diversidade cultural não pode ser tomada como ponto de origem, algo já dado, atemporal, mas é parte de um processo de operações de diferenciação, inscrito em relações mais amplas de poder, ou seja, são construções sociais e históricas, razão pela qual a diferença e a identidade não devem ser apenas celebradas, mas questionadas:

“o múltiplo é sempre um processo, uma operação, uma ação. A diversidade é estática, é um estado, é estéril. A multiplicidade é ativa, é um fluxo, é produtiva. A multiplicidade é uma máquina de produzir diferenças – diferenças que são irreduzíveis à identidade. A diversidade limita-se ao existente. A multiplicidade estende e multiplica, prolifera, dissemina. A diversidade é um dado – da natureza ou da cultura. A multiplicidade é um movimento. A diversidade reafirma o idêntico. A multiplicidade estimula a diferença que se recusa a fundir com o idêntico” (SILVA, 2012, p.100-101).

Assim, Oliveira (2015) retoma o argumento da expansão do conceito de antropofagia, que passa a funcionar como metáfora, indagando sobre a necessidade de referir-se à

sua formulação original, uma vez que sua articulação expandida em novo contexto assume uma coerência interna e verossimilhança. A autora chama a atenção para o apontamento do filósofo Arthur Danto de que, na exposição, a antropofagia teria sido bem sucedida como mediadora em uma discussão sobre as transformações na cultura contemporânea, e que isto talvez fosse o que o curador da mostra teria considerado como uma das mais importantes tarefas da curadoria, a de produzir viradas epistemológicas que deslocassem o conhecimento sobre a arte e o modo como a pensamos.

Também a educação foi um eixo constitutivo central para a 24^a Bienal de São Paulo, que de acordo com o então presidente da Fundação Bienal, Julio Landmann, fez parte do tripé sobre o qual se construiu aquela edição: exposição, publicação e educação (LANDMANN apud MORSCH & SEEFRAZ, 2015, p.189). A criação de uma posição de diretor de educação, naquele momento, argumentam Carmen Morsch e Catrin Seefranz (2015), indicou um novo estatuto para a arte-educação na instituição.

A educação é articulada como ferramenta de empoderamento, reflexão crítica e construção de cidadania, na contramão da lógica do *star-system* do mercado da arte. Visou-se um público mais amplo, não especializado, assumindo um compromisso de pensar o contexto de desigualdade e segregação social, agudo na cidade de São Paulo. A exposição é pensada como espaço que contribui para a construção de conhecimento e de reflexão em torno das narrativas, através do questionamento de hierarquias, de forma a reverberar no campo mais amplo da cultura e da sociedade.

Neste sentido, ao pensar o escopo do campo de estudos sobre histórias das exposições, Pablo Lafuente (2015) articula uma reflexão metacrítica, jogando com a possibilidade de abordar e avaliar exposições a partir de um local de fala daquele que não é envolvido com o sistema da arte: como pode uma Bienal de São Paulo beneficiar aqueles que não compartilham de seu repertório, sobretudo de outras classes sociais, e através de que mecanismos de mediação? Se a idéia de educação emerge como resposta a essas indagações, também como equação problemática no contexto assimétrico e hierárquico das relações de classe, ela é bagunçada pelo pensamento Andradeano do ‘Manifesto antropófago’, cujas propriedades irreverentes, populistas e anti-academicistas sugerem a possibilidade da construção de uma cultura emancipatória de outra maneira, questionando hierarquias estéreis.

De acordo com o autor, a 24^a Bienal de São Paulo, na qual a educação constituiu um dos pilares, com suas tensões não resolvidas, teria conseguido questionar a lógica do jogo da arte tanto “de dentro” quanto “de fora”, trazendo a tona questões pouco discutidas no meio, como aquelas relativas à quem se dirige uma exposição e para que são realizadas.

A antropofagia como estratégia cultural, no projeto curatorial, consistiu na construção de uma agenda política e de um display canibal como dispositivo de agenciamento de contaminações, pelas quais se poderia confrontar e reescrever a história, interpelando narrativas hegemônicas para revelar “a multiplicidade dos fios da história”. Tal estratégia, voltada a emancipação cultural, se desdobrou, mutante, em outros projetos de Paulo Herkenhoff, possibilitando a canibalização de outras hegemonias, por meio de investigações e revisões situadas em outros contextos. A seguir, propõe-se refletir sobre os desdobramentos da noção de contaminação em exposições posteriores à 24^a Bienal de São Paulo, para discuti-la, por fim, no programa de exposições do Museu de Arte do Rio, tomando como escopo as atividades ali realizadas entre 2013, ano de inauguração do museu, e 2015.

3. OUTRAS CONTAMINAÇÕES

“É necessário fraturar a bandeira brasileira, recompor seus cacos em articulação cambiante de obra aberta, como uma espécie de território fractalizado por diferenças, imobilidade sócio-regional e sistemas de dominação nacionais e intra-amazônicos... Talvez seja essa a mais verdadeira bandeira do Brasil, que vê o país concreto e múltiplo, que se recusa à totalização totalitária de um Mário de Andrade”⁶

(Paulo Herkenhoff)

Dentre as exposições realizadas por Paulo Herkenhoff no período entre a 24^a Bienal de São Paulo, em 1998, e a abertura do Museu de Arte do Rio, em 2013, tomamos aqui três mostras como objeto de análise para pensar desdobramentos da “agenda antropofágica”. De certo modo, estas exposições reverberam, com suas complexidades, desafios e particularidades, no pensamento subjacente às bases do programa de exposições estabelecido, mais tarde, no Museu de Arte do Rio. São elas: “Pernambuco Moderno” (2006), “Laços do Olhar” (2008) e “Contrapensamento Selvagem” (2011).

Realizada no Instituto Cultural Bandepe, em Recife/PE, de 30 de março a 30 de abril de 2006, a exposição *Pernambuco Moderno* teve como perspectiva e discutir e “entender o esforço moderno em Pernambuco desde o século XIX e avaliar os contornos próprios do Modernismo pernambucano frente ao processo brasileiro” (HERKENHOFF, 2006, p.28). Para Herkenhoff, que havia realizado no mesmo local, seis anos antes, a exposição *O Brasil e os Holandeses* (2000), tratou-se sobretudo de entender os processos de um modernismo que não passou necessariamente pelos canais da Semana da Arte Moderna de São Paulo e questionar a exclusão de seus artistas e eventos da História da Arte. No entanto, observa o autor, “não cabe ufanismo, mas perceber criticamente a construção da modernidade, com seus resultados, limites e contradições... [em suas] muitas nuances” (HERKENHOFF, 2006, p.28).

O texto do catálogo da mostra, assinado pelo curador, assume tons críticos com relação à historiografia brasileira, apontando tarefas importantes ainda por se realizar,

⁶ (HERKENHOFF, 2014, p.12).

sobretudo pela historiografia pernambucana, como o aprofundamento do olhar sobre a produção de Joaquim do Rego Monteiro (1903-1934). Joaquim, irmão de Vicente do Rego Monteiro, foi pioneiro na experimentação geométrica na pintura brasileira “a partir da lógica interna de sua obra plástica”, assumindo uma espécie de “grau zero do projeto construtivo” no país.

Figuras como Graça Aranha, Joaquim Inojosa, Gilberto Freyre, Francisco Du Bocage, Telles Junior, o caricaturista recifense Emílio Cardoso Ayres, os pintores Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro, ou mesmo o dirigível de hidrogênio *Graf Zeppelin DLZ 127*, dentre outros, são discutidos na publicação pelo viés de sua contribuição no engendramento de uma modernidade pernambucana, evidenciando aspectos de sua interlocução ou da marcação de uma diferença para com as figuras do modernismo canônico da história da arte brasileira.

Vicente do Rego Monteiro é apontado pelo curador como figura chave do modernismo pernambucano, tendo inaugurado o projeto modernista da cor, já no início dos anos 1920, com seus estudos de objetos da arqueologia amazônica incorporados a pintura, suas cores terrosas, volumes e formas. Herkenhoff sugere que o artista teria “[ensinado] ao casal Oswald e Tarsila a arte de transformar o Brasil em questão plástica da arte moderna” (HERKENHOFF, 2006, p.42).

Assim, temos que o contexto no qual o curador inscreve seu projeto é o da revisão de uma narrativa hegemônica da modernidade e do modernismo brasileiros. Trata-se, neste caso, de questionar a construção de uma história que oblitera aquilo e aqueles que não interessam ao ponto de vista de quem a narra, ou seja, de questionar sua escrita como ato de inscrição e filiação a um projeto envolto em dinâmicas de relações de poder. A ‘atuação corretiva’, atribuída ao projeto da 24^a Bienal de São Paulo, se revela aqui na forma de uma pesquisa que aponta elementos, protagonismos e articulações de outra modernidade, a saber, fora da região sudeste do país.

Como aponta a curadora Clarissa Diniz⁷, “Pernambuco foi um dos lugares onde melhor se organizou um projeto de modernidade em contraposição ao modernismo paulista”. “Pernambuco Moderno” se desdobra em tríade, como investigação e revisão historiográfica, nas exposições “Zona Tórrida” e “Pernambuco

⁷ Em entrevista realizada com Clarissa Diniz, no Museu de Arte do Rio, em 14 de julho de 2015.

Experimental”, realizadas no Santander Cultural, Recife, em 2012, e no Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, em 2013, respectivamente. “Zona Tórrida” teve curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz e “Pernambuco Experimental” de Clarissa Diniz. Tais exposições buscaram apresentar, de forma panorâmica e crítica, a produção artística e a efervescência cultural pernambucana do século XX, sua riqueza experimental e sua radicalidade, enfrentando, no contexto da geopolítica nacional, as narrativas que empurram para o limbo da história as vozes ditas periféricas.

Em “Zona Tórrida”, aponta a curadora, a pintura do nordeste brasileiro é pensada a partir da luz do entre trópicos, na constituição de uma matriz de cor da zona tórrida do globo, ampliando a discussão daquele projeto de modernidade, além de Pernambuco, para abarcar toda região Nordeste, marcando sua especificidade e distinção para com a estética paulista e sua matriz de cor caipira.

Já em “Laços do Olhar”, o papel formativo da cultura japonesa na construção do amálgama cultural brasileiro é abordado junto à produção de artistas nipo-brasileiros, com as particularidades históricas de seu reconhecimento pelo meio, assim como os modos de sua inscrição na história da arte. Herkenhoff traz a tona vozes obliteradas no interior da efervescência da modernidade paulistana, assumindo, em certo sentido, teor análogo de atuação corretiva daquela de Pernambuco Moderno. Com um escopo de investigação que incorpora contextos amazônicos, paranaenses e cariocas, dentre outros, o curador amplia o reduzido campo de discussão sobre a incorporação de elementos e aspectos simbólicos da cultura japonesa e da produção artística de imigrantes japoneses e de seus descendentes para além de São Paulo.

A exposição “Laços do Olhar: roteiros entre o Brasil e o Japão” foi realizada em 2008, ano do centenário oficial da imigração japonesa para o Brasil, tendo permanecido aberta entre 20 de maio e 10 de agosto no Instituto Tomie Ohtake. Obras de arte de diferentes períodos foram apresentadas junto a objetos da cultura material e visual para tratar de “questões visuais que enlaçaram efetivamente o Brasil com a cultura japonesa [e, assim,] fazer visível uma relação fecunda, mas que freqüentemente permanece oculta, sofre desarticulação ou é aceita com restrições” (HERKENHOFF, 2009, p.11).

Tais restrições se referem ao legado do modernismo brasileiro capitaneado por Mário de Andrade, que buscou “uma inteireza corrente de um Brasil colonial, no máximo

expandido pela presença de árabes e outros europeus” (HERKENHOFF, 2009, p.16). O encontro desta geração modernista com pintores nipo-brasileiros resultou em parte num processo antropoêmico sutil de recusa da absorção do outro, de “vômito”. Como argumenta o curador, a primeira metade do século XX foi um período de dificuldade para a modernidade brasileira em lidar com a diferença, sobretudo a presença de asiáticos, e a oscilação pendular entre a aceitação e a recusa da produção artística nipo-brasileira e das contribuições culturais japonesas levou a um processo antropofágico tardio, com uma abertura a incorporação de valores estéticos e simbólicos japoneses apenas na segunda metade do século.

Ao considerar comentários sobre práticas canibais no período colonial brasileiro, Martinez (2011) aponta que a rejeição pelo antropófago constitui um processo que pode ser qualificado como antropoêmico, no qual a fusão simbólica com o outro e seu êxtase não são alcançados.

Em “Laços do Olhar”, o display engendrou um contraponto a supracitada resistência em reconhecer a contribuição de uma matriz japonesa na formação da cultura brasileira e, ao mesmo tempo, a contribuição da produção de artistas nipo-brasileiros no meio artístico modernista. Neste sentido, cabe citar o arranjo emblemático de uma parede coberta de auto-retratos realizados por pintores brasileiros de origem japonesa, como Yoshiya Takaoka, Alina Okinaka, Manabu Mabe, Flávio Shiró, Tomoo Handa, Tikashi Fukushima, dentre outros, contraposto frontalmente à uma parede com duas pinturas de Anita Malfatti: “o japonês”, de 1915/16 e “a japonesa”, de 1924. Conformou-se ali um deslocamento da postura dominante no meio modernista paulistano da primeira metade do século XX, que recusava o reconhecimento da dimensão subjetiva destes artistas, pois que, como japoneses, eram “gente sem nome”.



O curador Paulo Herkenhoff e a parede dos auto-retratos (Crédito: Greg Salibian/Folha Imagem).

Para Herkenhoff (2009), os retratos e, principalmente, os auto-retratos mostraram-se uma questão surpreendentemente marcada na produção nipo-brasileira. A pintura de auto-retrato dispunha da facilidade de um modelo à mão, tendo o próprio rosto como questão. Podia-se notar também, observa, que diante do aperto financeiro as telas eram de dimensões relativamente pequenas. No entanto, para além de considerações desta ordem, os auto-retratos na produção nipo-brasileira assumem um caráter político: depois de não terem um nome entre os modernistas, de não alcançarem o reconhecimento enquanto indivíduos, estes pintores afirmam seu direito à identidade pela subjetividade e subjetivação. Dão-se um nome associado a um rosto, se projetando no quadro como pintores e, “sobretudo, inscrevem um rosto oriental em um sistema cultural que se recusava a incorporar plenamente os contingentes de imigrantes [não] europeus” (HERKENHOFF, 2009, p.67).

Sabe-se que a presença japonesa no país na primeira metade do século XX, marcada pelo estabelecimento de uma corrente imigratória oficial em 1908, não foi recebida com bons olhos pela classe intelectual brasileira, uma vez que ia na contramão do projeto de branqueamento como construção da identidade nacional, que já se afirmava

desde o final do século XIX, favorecendo a imigração de europeus. Nas décadas de 1920 e 1930, campanhas públicas contra a imigração japonesa tomam corpo, se recrudescendo com as restrições impostas aos estrangeiros durante o período do Estado Novo (1937-1945), quando se institucionaliza. Mas na década de 1940 o cerceamento de direitos, discriminação e repressão sistemática, se intensificam com o posicionamento do Brasil junto aos Aliados na Segunda Guerra Mundial, contra os países do Eixo. O Grupo Seibi, fundado em 1935 por Tomoo Handa e outros, que já enfrentava dificuldades, é posto na clandestinidade, e os artistas nipo-brasileiros são segregados da vida pública e proibidos de participar de exposições.

Como observa Herkenhoff, é só a partir da década de 1950 que se rompe o isolamento cultural, e o Brasil “se internacionaliza” com a pintura de nipo-brasileiros como Manabu Mabe, Flávio Shiró e Tomie Ohtake, levadas a cabo então como movimento de subjetivação (HERKENHOFF, 2009).

Com “Laços do Olhar”, o curador buscou problematizar discussões e, em suas palavras, fugir ao espetáculo da sedução, com seus cenários e “piruetas museográficas”. A denúncia da existência de atitudes antropômicas do meio modernista para com artistas de origem japonesa, elementos exógenos a seu círculo elitista, e da obliteração, “restrição” ou “desarticulação”, do reconhecimento da contribuição de elementos culturais e simbólicos japoneses para o amálgama da cultura brasileira, assume dimensão corretiva, confrontando novamente hegemonias e esquecimentos na história.

Por fim, Paulo Herkenhoff foi convidado em 2011 a participar do projeto “Caos e Efeito”, do Itaú Cultural, como um dos cinco curadores que mais haviam realizado exposições nos anos que antecederam a iniciativa. Junto de Clarissa Diniz, Cayo Honorato e Orlando Maneschy, Herkenhoff realizou então “Contrapensamento Selvagem”, que ficou aberta de 23 de outubro a 23 de dezembro, no subsolo do prédio do Itaú Cultural, integrando o conjunto de mostras do projeto.

A mostra contou com a participação de artistas das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país, com exceção do Distrito Federal. A questão regional, como pontuado no texto curatorial, não decorreu, no entanto, de uma reivindicação de “cota de visibilidade cultural para o que está à margem”, mas buscou apresentar um repertório particular que se mostra nesta produção, do qual os curadores sublinham “uma libido

intratável, uma deposição do sujeito como lugar de poder, uma violentação política da violência – sinais do que se poderia situar para além de uma pureza conceitual” (DINIZ, HERKENHOFF, HONORATO & MANESCHY, 2011).



Vista parcial de Contrapensamento Selvagem, durante a abertura da mostra (Crédito: Rubens Chiri/Itaú Cultural).

Para Clarissa Diniz⁸, “Contrapensamento Selvagem” foi talvez o experimento mais radical no sentido do display de contaminação, certamente um momento de aprofundamento e radicalização desta idéia. Neste caso, a contaminação se dá no interior do edifício do Instituto Itaú Cultural, localizado na Avenida Paulista, em São Paulo, e cuja conexão com outras regiões do país se dá através de seu programa de mapeamento da produção artística nacional, a partir de seu porão, local escolhido para a realização da exposição.

A dimensão de crítica institucional inscreveu-se na expografia da mostra, com a redução da área expositiva do porão e da apresentação de trabalhos de intervenção

⁸ Em entrevista realizada com Clarissa Diniz, no Museu de Arte do Rio, em 14 de julho de 2015.

que marcavam os pisos e paredes do espaço. Alguns trabalhos expandiam-se, inclusive, por outros ambientes no interior do edifício do Itaú Cultural pela própria circulação dos visitantes.

Neste sentido, cabe citar a circulação de motocicleta pelo artista Fernando Peres entre o interior e o exterior do prédio, realizada no período da montagem, e seus grafismos que cobriram parte das paredes do espaço expositivo e geraram desconforto inclusive com outros artistas da exposição, e as cordas e esferas de graxa do trabalho do artista Juliano Moraes, cuja matéria aderira ao piso e as paredes, mas também aos calçados dos visitantes que ali adentravam, se espalhando pelo interior do edifício na medida em que estes circulavam por outros espaços.

Como aponta Diniz (2013), o projeto trazia sua dimensão de crítica institucional, num embate com os limites e restrições tradicionais do espaço expositivo, com obras desafiadoras e indomesticadas – “como podemos salvar dentro de um espaço institucional aparentemente condicionador, e duro, um espaço de liberdade e inclusive de enfrentamento e crítica?” (DINIZ, 2013, p.119). Sobre esta questão, Paulo Herkenhoff observa:

“foi um exercício muito tenso, mas absolutamente necessário e sobretudo iluminador. A idéia de que a hospitalidade gera responsabilidades mútuas. No fundo, o que propiciamos ao Itaú não é uma crítica ao Itaú. O que a gente trabalhou nessa instituição, que tem feito um trabalho importante no Brasil, é expandir seus limites”⁹

A curadoria, para Herkenhoff (2008), se afirma enquanto processo de negociação, no qual está em jogo a produção de deslocamentos temporários com potencial de movimentar o conhecimento. Nas três exposições discutidas, encontramos, assim, desdobramentos da contaminação do projeto da Bienal da Antropofagia, como ativação do discurso curatorial.

⁹ Vídeo do Canal Caos e Efeito, no qual Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz falam sobre “Contrapensamento Selvagem”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nEM-DM_adg (acessado no dia 20 de setembro de 2015).

4. MUSEU TRANSVERSAL

“Nós somos um museu suburbano, e nesses termos não [somos] um museu pra quem já sabe tudo... museu de arte e cultura visual porque nós entendemos que para a captura da sociedade em torno desse museu... era necessário estabelecer diálogos entre classes sociais, entre áreas da cidade, entre interesses das pessoas... entre sistemas culturais”¹⁰

(Paulo Herkenhoff)

Em 2013, o Museu de Arte do Rio foi inaugurado como primeiro equipamento cultural do Porto Maravilha, um projeto de requalificação urbana sediado na região central da cidade do Rio de Janeiro. Como museu municipal, o MAR nasce com o compromisso de pensar a cidade e ativar uma idéia de pertencimento do carioca. Ao mesmo tempo, a instituição tem sua verba repassada pelo órgão que gerencia o Porto Maravilha, de forma que sua fonte majoritária de recursos se encontra em uma pequena porcentagem financeira de todo recurso movimentado pelo orçamento do projeto, como contrapartida cultural. O Museu de Arte do Rio se torna viável, então, num contexto de compromisso com o município e de vinculação institucional a um projeto de ímpeto reformista, ligado à Fundação Roberto Marinho, o chamado Porto Maravilha.

Assim, o MAR é objeto de estudo em campos como o da paradiplomacia cultural, pois assume um protagonismo, junto ao Museu do Amanhã, no caso, na construção e afirmação de uma identidade da cidade do Rio de Janeiro entre metrópoles que disputam o posto de pólo cultural no contexto do turismo e da elaboração de novas agendas em um mundo globalizado. Nesse contexto, os museus se tornam aparelhos de grande força simbólica e se inscrevem e atualizam circuitos internacionais de artes e exposições, a partir da relação entre poder público e estética urbana (MÈRCHER, 2013).

Sob direção cultural de Paulo Herkenhoff, o MAR assume a tarefa de negociar seus compromissos e responsabilidades para criar distinções em relação ao projeto do Porto, de forma a construir uma dê-identificação de posturas, tensionando um campo de disputas e discordâncias que então se erige. Trata-se de afirmar sua diferença,

¹⁰ Palestra de Paulo Herkenhoff na ocasião da visita dos cursos de graduação e pós-graduação em Arte: crítica e curadoria da PUC-SP ao museu, em outubro de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xls-a3sPTZ8> (acessado dia 20 de setembro de 2015).

como não adesão absoluta aos procedimentos da reforma estabelecidos no projeto do Porto Maravilha, do qual faz parte.

De acordo com Clarissa Diniz¹¹, o MAR entende ser necessário lidar de outra forma com a memória, a história e as comunidades instaladas na região. Como argumenta, não cabe que a instituição empreenda uma ação equivalente, no campo da política cultural, àquele do projeto da prefeitura no campo urbanístico.

Nesse sentido, a curadora aponta para a articulação de uma série de ações da instituição, seja no campo da curadoria, do colecionismo ou da educação, no sentido de lidar com pontos nevrálgicos e problemáticos do Porto Maravilha, como a questão das remoções, da reforma urbana e da relação com comunidades originárias da região. Para Clarissa, estas são questões que perpassam o projeto e que encontram um lugar de escuta e visibilidade no MAR, a exemplo do Vizinhos do MAR, um programa instituído no museu, que aproxima a instituição da comunidade do entorno.

Assim, como afirma Herkenhoff, “dentro de sua vontade internacionalista e globalizante, o MAR quer ser um museu local e suburbano” (HERKENHOFF apud PINHEIRO, 2015, p.79). O ímpeto suburbano, que se erige na relação do museu com seu entorno e as dinâmicas sociais da cidade, com sua divisão territorial em regiões como zona sul e zona norte, por exemplo, mas também na sua relação com um público múltiplo e não especializado, se soma à questões como as das revisões historiográficas e geopolíticas do modernismo brasileiro e o enfoque na produção de artistas de fora do eixo Rio - São Paulo, como “braços” de uma mesma preocupação, a que proponho pensar aqui como uma agenda.

O compromisso com a educação se evidencia no âmbito mesmo da estrutura física do museu, um complexo de dois edifícios interligados: um prédio de estilo modernista, que abrigou, originalmente, um terminal rodoviário, no qual se encontra então a Escola do Olhar, e o Palacete Dom João VI, tombado, onde se instalou o pavilhão de exposições. A Escola do Olhar volta seu foco para a formação de educadores da rede pública de ensino, visando inscrever a arte no ensino público.

¹¹ Em entrevista realizada com Clarissa Diniz, no Museu de Arte do Rio, em 14 de julho de 2015.



Vista do complexo de prédios do Museu de Arte do Rio (Crédito: Thales Leite / Museu de Arte do Rio).

Em *Entre o Rio e o Mar*, publicado por ocasião da inauguração do museu, Paulo Herkenhoff (2013) apresenta a missão e as diretrizes de seu projeto curatorial, identificando aspectos centrais da dinâmica de formação de sua coleção. Tal dinâmica, como explica, se dá em torno de duas idéias: os Fundos e os Núcleos Significativos. Os Fundos envolvem a participação da sociedade civil, que de acordo com o curador, oxigena a instituição, viabilizando sua missão de “atuar no campo social através da inscrição de processos de articulação entre arte, sociedade e educação como exercício de cidadania e de emancipação cultural” (HERKENHOFF, 2013, p.125). Tratam-se de conjuntos de doação de vinte ou mais obras num certo período de tempo, visando a participação de múltiplos agentes no processo de construção da coleção do museu, propiciando uma relação particular com a construção da história. Já os “núcleos significativos” constituem conjuntos de objetos que, uma vez reunidos e articulados na coleção, “ganham sentidos particulares e adensados”, que emergem a partir de leituras transversais, estéticas, temáticas, históricas e conceituais, de curadores, professores e pesquisadores.

Na medida em que “a simples presença de um objeto pode irradiar sentidos construtivos” (HERKENHOFF, 2013, p.134), ou seja, que as obras e os núcleos são organizados sobre um “terreno de lógica cambiante”, abrindo-se para outras possibilidades de relações de sentido e de conhecimento, de “modo rizomático”, a lógica da contaminação se faz imanente. Objetos da cultura material e visual são articulados junto às obras, através de processos de “nucleamento conceitual e historiográfico”, tanto no acervo quanto nas exposições. O MAR, que se afirma como museu de arte e cultura visual, coleciona objetos e, nas palavras de Herkenhoff, “assume as tarefas de catalogar e preservar seu acervo, pesquisar, expor e editar, comunicar e educar”.

Inaugurado no primeiro semestre de 2013, o Museu de Arte do Rio inicia suas atividades com quatro exposições. Seu programa de exposições se erige sobre cinco grandes eixos: história do Rio de Janeiro, história da arte, exposições individuais, exposições de coleção e exposições transversais. Tal programa responde aos compromissos do museu com o município e com sua missão, nos quais lhe cabe “desenvolver um espaço onde o Rio se encontra e se reinventa através do conhecimento da arte e da experiência do olhar, com ênfase na formação de acervo e na educação”, se estruturando em torno de uma agenda de teor geopolítico e interesse historiográfico. O programa do museu busca deslocar hegemonias se posicionando frente questões da geopolítica no interior da cidade, na dinâmicas das regiões sul e norte, ou frente às invisibilidades que recaem sobre produções e dinâmicas culturais baseadas fora do eixo Rio-São Paulo, atuando contra a reprodução destas invisibilidades nas narrativas historiográficas.

Assim, o eixo da história da arte é orientado a uma revisão historiográfica e geopolítica do modernismo brasileiro, investigando modernismos invisibilizados e aspectos e perspectivas pouco explorados e discutidos na produção de artistas consolidados. É o caso, por exemplo, de *Guignard e o Oriente, entre o Rio e Minas* (2014), com curadoria de Priscila Freire, Marcelo Campos e Paulo Herkenhoff, na qual se realiza uma leitura da ascendência chinesa de Alberto da Veiga Guignard, “numa asserção de que não se pode interpretar sua obra sem passar pelo Oriente”, ou de *Pernambuco Experimental* (2013), com curadoria de Clarissa Diniz, que apresenta um recorte da efervescência cultural local do século XX, em sua relação com processos e desafios internacionais de campos distintos, no qual se inclui o da arte,

evidenciando uma riqueza que, em determinados momentos, assume uma radicalidade experimental pouco associada à produção artística e cultural baseada naquela região.



Vista parcial de Guignard e o Oriente, entre o Rio e Minas (Crédito: Thales Leite / Museu de Arte do Rio).

As exposições individuais conferem a assinatura de um museu de processos, comissionando novos trabalhos. Estas exposições recebem artistas de fora do eixo Rio-São Paulo, uma vez que “os cariocas participam das exposições coletivas, mas nas individuais nós damos preferência [a artistas de fora do eixo, respondendo] àquela necessidade desse museu local de relacionar-se com a arte brasileira, porque o Rio também é muito isolado”¹². É o caso de exposições como “Vazio de Nós” (2013), de Berna Reale, “Turvações Estratigráficas” (2013), de Yuri Firmeza, “Eu como você” (2014), do Grupo Empreza, ou de “Museu do Homem do Nordeste” (2014), de Jonathas de Andrade.

¹² Palestra de Paulo Herkenhoff na ocasião da visita dos cursos de graduação e pós-graduação em Arte: crítica e curadoria da PUC-SP ao museu, em outubro de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xls-a3sPTZ8> (acessado dia 20 de setembro de 2015).

Enquanto Berna Reale, com “Vazio de nós”, lida de forma mais explícita com questões da violência e suas manifestações no mundo contemporâneo, Yuri Firmeza reúne, em “Turvações estratigráficas”, despojos arqueológicos e detritos, material de demolição da região portuária e da reforma dos edifícios nos quais se instalou o museu, que apresentada junto de vídeos, questionando a dimensão de euforia e ufanismo implicada no projeto da reforma urbana em curso na região.

Já com “Eu como você”, os artistas do Grupo EmpreZa estabeleceram uma dinâmica de residência no museu, com o qual trabalharam de forma contínua durante o período de sua exposição, realizando ações e apresentando performances junto de artistas e coletivos convidados. Como observa João Angelini¹³, um dos integrantes do grupo, o museu também buscou, com o processo da mostra, suscitar uma auto-crítica e pensar seus parâmetros institucionais, trabalhando na formação de sua equipe frente à dimensão experimental da produção artística contemporânea para, assim, fazer alargar e tornar consciente seus limites. Neste caso, a exemplo e de forma diferente daquele de “Contrapensamento Selvagem”, no contexto do projeto “Caos e Efeito” do Itaú Cultural, a hospitalidade é ofertada pelo MAR, enquanto o Grupo EmpreZa assume o papel de propiciar um tensionamento crítico de seus limites.

Por fim, o “Museu do homem do nordeste” de Johnatas de Andrade aponta para uma convergência, ou sintonia, entre o projeto artístico e as diretrizes do programa de exposições como um todo. Nesta exposição individual, comissionada pelo MAR, o artista apresenta uma coleção, mesmo que “ficcional”, que, como tal, aspira a uma transversalidade e lida com dimensões geopolíticas marcadas no Rio de Janeiro e na história da arte, no imaginário *sobre* e na *presença* do nordeste e do nordestino.

O eixo da História do Rio de Janeiro inscreve a indagação mais ampla sobre o lugar do museu no programa da cidade, de como o museu se coloca nesta dinâmica, no interior das exposições do museu, para procurar respondê-la na construção de uma consciência histórica da cidade, na qual o público, múltiplo, possa contribuir e se ver representado. Neste sentido, a idéia de “curadoria social”, aponta Herkenhoff, integra este projeto, pelo convite às comunidades em diálogo a contribuir com a coleção do MAR pela seleção do que querem levar para o museu em termos de auto

¹³ Em entrevista realizada com João Angelini em São Paulo, no dia 01 de setembro de 2015.

representação. Como aponta Clarissa Diniz¹⁴, este eixo parte de um olhar construído enquanto identidade oficial da cidade, com seu imaginário da “cidade maravilhosa”, para trabalhar desconstruções.

“Do valongo à favela: imaginário e periferia” (2014), com curadoria de Rafael Cardoso e Clarissa Diniz, por exemplo, se inscreve no eixo da história do Rio de Janeiro, e apresenta, como apontam seus curadores, com

“perspectivas diversas sobre a cidade, seu universo sensível e político [de modo que] a transversalidade adotada desdobra o fio narrativo em núcleos e tempos históricos para dar conta das marcas atuais de escravidão e outros processos de exclusão, mas proclama também a africanidade da sociedade brasileira como uma das riquezas do país... trata, assim, do papel crucial de se produzir e dar visibilidade a uma memória crítica sobre esta região” (CARDOSO & DINIZ, 2014).



Vista parcial de “Do valongo à favela: imaginário e periferia” (Crédito: Thales Leite / Museu de Arte do Rio).

¹⁴ Em entrevista realizada com Clarissa Diniz, no Museu de Arte do Rio, em 14 de julho de 2015.

Já a exposição “Rio setecentista: quando o Rio virou capital” (2015), aberta no ano comemorativo dos 450 anos da fundação da cidade, estabelece leituras do Rio de Janeiro do século XVIII, quando este se torna capital do Vice-reino do Brasil, “[se transformando em] pólo de urbanidade e símbolo privilegiado de brasilidade frente ao mundo” (GRADIM, 2015).



Vista parcial de “Rio setecentista: quando o Rio virou capital” (Crédito: Thales Leite / Museu de Arte do Rio).

Ambas as exposições constroem narrativas de forma transversal, na junção de trabalhos de arte de origens e períodos distintos, documentos, objetos da cultura material e visual, etc., a partir de núcleos de significação. Cabe enfatizar o transbordamento das exposições do MAR, com relação às categorias do programa de exposições nas quais se enquadram. Seu alinhamento mais amplo se dá na agenda do museu, que se afirma na transversalidade como lugar de fala.

O eixo das exposições de coleção aponta para uma reflexão sobre a prática do colecionismo e sua relação com o debate da arte e construção de conhecimento. É o caso de “Vontade Construtiva na Coleção Fadel” (2013), com curadoria de Paulo Herkenhoff e Roberto Conduru, por exemplo, que investiga as influências

construtivistas na produção de artistas brasileiros, em diferentes momentos e níveis, a partir da coleção da família Fadel, trazendo a tona e avaliando “sua participação no debate cultural brasileiro”. Outro exemplo é a exposição “Pororoca: a Amazônia no MAR” (2014), com curadoria de Paulo Herkenhoff, que buscou “reverberar as vozes e as sensibilidades” de artistas que fazem parte do núcleo de arte amazônica da coleção do MAR, centrada na produção artística contemporânea baseada naquela região.



Vista parcial de Pororoca: a Amazônia no MAR (Crédito: Thales Leite / Museu de Arte do Rio).

Por fim, o eixo de exposições transversais diz respeito à escolha por abordar uma questão, um terreno de inquietações, a partir de múltiplas perspectivas. São, de certa forma, o avesso das exposições monográficas de artistas, observa Diniz¹⁵. A curadora conta que Herkenhoff teria dito, quando assumiu o museu, que as exposições monográficas deveriam ficar para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), que já as faz muito bem.

“Tatu: futebol, adversidade e cultura da caatinga” (2014), “Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas” (2014) e “Tarsila e mulheres modernas no Rio” (2015), são exemplos de exposições transversais do MAR. A primeira, toma o tatu-bola como ponto de rede para discutir a adversidade na região da caatinga, que abrange todo o nordeste e parte do norte e centro-oeste do país, único bioma exclusivamente

¹⁵ Em entrevista realizada com Clarissa Diniz, no Museu de Arte do Rio, em 14 de julho de 2015.

brasileiro, assumindo a perspectiva deste animal: a da experiência viva da adversidade e, ao mesmo tempo, de sua apropriação como mascote da Copa do Mundo e redução à símbolo do futebol global. Já “Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas” integra a série “Arte e Sociedade no Brasil”, da qual é a segunda exposição, na qual, anualmente, uma questão da sociedade é discutida através do olhar da arte. Depois de “O abrigo e o terreno” (2013), na qual se discutiu o direito a moradia, “Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas” discute o direito a educação.



Vista parcial de “Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas” (Crédito: Thales Leite / Museu de Arte do Rio)

Já “Tarsila e mulheres modernas no Rio” aborda a produção das mulheres na arte brasileira a partir do Rio de Janeiro, com enfoque num percurso do final do século XIX até meados do século XX, como “agente da história da arte e não apenas presença sublimada e objeto de representação [pois que] a mulher não contribuiu para a arte brasileira... constituiu-a” (HERKENHOFF, 2015b).

A transversalidade, assim, une o programa de exposições. Se a agenda antropofágica pede a canibalização do cânone, sua ativação se dá, aqui, na dinâmica transversal e cambiante da coleção, nas atividades mais amplas do museu (educação) e no display expositivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Análises superficiais não percebem que a antropofagia é um fenômeno de abertura da obra. É da dinâmica da antropofagia redesenhar-se em resposta aos desafios e como solução política da linguagem”¹⁶

(Paulo Herkenhoff)

Como procurei argumentar, a agenda antropofágica ganha forma na 24^a Bienal de São Paulo, na qual a antropofagia se distingue da Antropofagia, grafada em maiúscula, diferenciando-se do fato artístico-histórico da modernidade para afirmar-se como estratégia cultural que se desdobra, mutante, em outros projetos curatoriais de Paulo Herkenhoff. Não se trata de identificá-la, assim, como tema ou estilo. A antropofagia, “conceito suficientemente polêmico para não se sancionar como verdade [...] nem para se fixar em imagens ou estilos” (HERKENHOFF, 1998, p.23), resiste a redução.

Na curadoria de Herkenhoff, o fenômeno da abertura da obra se dá pela própria forma da exposição, na aproximação e justaposição de trabalhos de origens e períodos distintos, objetos da cultura visual e material, documentos, etc., suscitando novas possibilidades de leitura nas relações que se abrem. Assim, o display ativa o discurso curatorial, deslocando narrativas históricas e segmentações geopolíticas.

Nos casos da Bienal da Antropofagia e de “Contrapensamento Selvagem”, o entendimento da instituição como *contexto* no qual o projeto se inscreve, e ao qual responde, se evidencia. Parte do legado da 24^a Bienal de São Paulo, inclusive, consiste na redefinição de sua nomenclatura, abolindo o termo “internacional” da até então Bienal Internacional de São Paulo, de forma a indicar uma tomada de posição na agenda das grandes exposições de arte contemporânea. Em “Contrapensamento Selvagem”, limites institucionais do Itaú Cultural são apontados a partir do projeto “Caos e efeito”, com um questionamento sobre o critério de seleção dos curadores pelo Itaú Cultural baseado na *quantidade* de exposições que realizaram nos últimos anos, por exemplo. A crítica parece apontar principalmente o modo como uma instituição que se propõe a mapear a produção nacional, limita as possibilidades de exposição no trato com práticas artísticas contemporâneas. Em “Contrapensamento selvagem”, os curadores apresentam um recorte de trabalhos do Centro-Oeste (com

¹⁶ (HERKENHOFF, 1998, p.23).

exceção do Distrito Federal), do Norte e do Nordeste do país, não como cota regional, mas como afirmação de um pensamento que se identifica na dimensão que transborda a assepsia do Itaú Cultural.

Em “Pernambuco moderno”, a investigação sobre um outro modernismo se organiza de forma a apontar revisões historiográficas de caráter geopolítico na história da modernidade brasileira, enquanto em “Laços do olhar”, o contexto modernista paulistano, de onde fala a Antropofagia de Oswald e Tarsila, é problematizado a partir da denúncia do seu cultivo de atitudes antropeômicas. Assim, os limites da própria Antropofagia são postos em questão, deslocados e abertos, possibilitando outras relações e escritas da história.

No Museu de Arte do Rio, a lógica da contaminação se inscreve na própria dinâmica do acervo, pelos Núcleos Significativos e os Fundos, e nos eixos constitutivos do programa de exposições. O MAR se afirma como um museu de arte e cultura visual, suburbano no modo como se inscreve na dinâmica da cidade, e local no modo como se posiciona no circuito da arte, voltado para a educação.

Não se pode ignorar que o projeto do Porto Maravilha é alvo de duras críticas no âmbito urbanístico, cujo objetivo de “embelezamento” da cidade se liga à construção de uma imagem internacional por meio de eventos espetaculares como a Copa e as Olimpíadas. Ainda assim, a agenda antropofágica, como discutida aqui, implicou em todos os casos numa atuação crítica a partir de dentro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CLIFFORD, James. *Histories of the tribal and the modern*. In: The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art. Harvard University Press, 1988.

CARDOSO, Rafael & DINIZ, Clarissa. *Do valongo à favela: imaginário e periferia*. [folheto]. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2014.

DINIZ, Clarissa. *Entrevista com Clarissa Diniz*. 26jan2012. Entrevistadores: Renato Rezende e Guilherme Bueno. Em: REZENDE, Renato; BUENO, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, Lamparina, 2013.

DINIZ, Clarissa; HERKENHOFF, Paulo; HONORATO, Cayo; MANESCHY, Orlando. *Contrapensamento selvagem*. [texto curatorial da exposição]. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. Disponível em: <http://lastroarte.com/files/textos/clarissa-diniz/contrapensamento-selvagem-cayo-clarissa-orlando-paulo.pdf> (acessado dia 20/09/2015).

ENWEZOR, Okwui. *Curating beyond the Canon: Okwui Enwezor interviewed by Paul O'Neill*. In: *Curating Subjects*. Paul O'Neill; ed;. Open Editions and De Appel; London & Amsterdam, 2007.

ESCHE, Charles. *Making art global: a good place or a no place?*. Em: *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Bienal 1989*. Londres: Editora Afterall, 2011. (Exhibition Histories series).

FERGUSON, Bruce. *Exhibition Rhetorics: material speech and utter sense*. In: *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996.

GRADIM, Carlos Antônio. *Rio Setecentista: quando o Rio virou capital*. [folheto]. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2015.

HERKENHOFF, Paulo. *Introdução geral*. Em: XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo. São Paulo: A Fundação, 1998.

HERKENHOFF, Paulo. *Ir e vir*. Em: XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. São Paulo: A Fundação, 1998b.

HERKENHOFF, Paulo. *Do Recife, para o mundo: o Pernambuco moderno antes do modernismo*. Em: Pernambuco Moderno. Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2006.

HERKENHOFF, Paulo. *Bienal 1998: princípios e processos*. Em: Marcelina. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 1, v.1 (1. Sem. 2008). – São Paulo: FASM, 2008.

HERKENHOFF, Paulo. *Entre o Rio e o Mar*. Em: Rio de imagens: uma paisagem em construção. Rio de Janeiro: imago escritório de arte, 2013.

HERKENHOFF, Paulo. *Amazônia, a Pororoca e alguns paradigmas possíveis*. Em: Pororoca: A Amazônia no MAR / curadoria Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: Editora Circuito: Museu de Arte do Rio, 2014.

HERKENHOFF, Paulo. *Incomplete glossary of sources of Latin American Art*. In: Cultural Antropophagy: The 24th Bienal de São Paulo 1998. London: Afterall, 2015.

HERKENHOFF, Paulo. *Tarsila e mulheres modernas no Rio*. [panfleto]. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2015b.

LAFUENTE, Pablo. *For what, for whom*. In: Cultural Antropophagy: The 24th Bienal de São Paulo 1998. London: Afterall, 2015.

LAGNADO, Lisette. *As tarefas do curador*. Em: Marcelina. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 1, v.1 (1. sem. 2008). – São Paulo: FASM, 2008.

LAGNADO, Lisette. *Antropophagy as cultural strategy: the 24th Bienal de São Paulo*. In: Cultural Antropophagy: The 24th Bienal de São Paulo 1998. London: Afterall, 2015.

MARTINEZ, Elisa de Souza. *Textualização antropofágica: a curadoria do espaço museológico da XXIV Bienal de São Paulo*. Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a

obtenção do título de doutora em Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. São Paulo, 2002.

MENOTTI, Gabriel. *Obra à mostra: articulações do trabalho de arte pelo desenho de exposição*. Em: ARS, ano 11, n.22; 2013.

MÈRCHER, Leonardo. *Museu de Arte do Rio e Museu do Amanhã: duas ferramentas à paradiplomacia cultural do Rio de Janeiro*. Em: MONTEIRO, R.H. e ROCHA, C. (Orgs.). Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia-GO: UFG, FAV, 2013.

MORSCH, Carmen & SEEFRAZ, Catrin. *Out of the cantinho – Art Education at the 24th Bienal de São Paulo*. In: Cultural Antropophagy: The 24th Bienal de São Paulo 1998. London: Afterall, 2015.

MYERS, Fred. 'Primitivism', anthropology, and the category of 'primitive art'. In: TILLEY, C., KEANE, W., KUCHLER, S., ROWLANDS, M. & SPYER, P., Handbook of material culture. London: SAGE Publications, 2006.

OLIVEIRA, Mirtes Marins de. *The epistemological leap of antropophagy: after the 24th Bienal de São Paulo*. In: Cultural Antropophagy: The 24th Bienal de São Paulo 1998. London: Afterall, 2015.

O'NEILL, Paul. *Biennial culture and the emergence of a globalized curatorial discourse: curating in the context of biennials and large-scale exhibitions since 1989*. In: The culture of curating and the curating of culture(s). Cambridge: The MIT Press, 2012.

PINHEIRO, Marcelo. *Local, suburbano e global*. Revista ARTE!Brasileiros, n.28. São Paulo: Março/Abril, 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção social da identidade e da diferença*. Em: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

SILVEIRA, Éder. *Oswald ponta de lança. Antropofagia e imaginação política na década de 1940*. Universidade de São Paulo, Revista de História, num. 160, junho, 2009.

SPRICIGO, Vinícius. *Modos de representação da Bienal de São Paulo: A passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural*. Apresentação Mark Nash. São Paulo: Hedra, 2011. (Coleção Fórum Permanente).

SZTUTMAN, Renato. *O retorno dos antropófagos*. Em: Publicação do Seminário de Curadoria XXIV Bienal de São Paulo: Antropofagia e Histórias de Canibalismos. Escola São Paulo, abril de 2013.